

Maria Madalena Meneghini Munhoz

**O Futurismo Italiano e o Modernismo Brasileiro:
Estudo Comparativo de Poéticas**



Maria Madalena Meneghini Munhoz

DEDICATÓRIA

**O FUTURISMO ITALIANO E
O MODERNISMO BRASILEIRO:
ESTUDO COMPARATIVO DE POÉTICAS**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues.



599/93

São José do Rio Preto

1992



DEDICATÓRIAS

A minha mãe e a meu saudoso pai,
que tanto se empenharam para a
minha formação moral e profissio-
nal;

A meus filhos VALMAR E VALDELENA,
razão da minha existência. plena,
com orientação segura e precisa.

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos
Santos Silva, pelas valiosas su-
"Passaremos para o crepúsculo, talvez
para despertar para a aurora de um ou-
tro mundo. Mas o amor permanecerá, e as
marcas de seus dedos não serão apaga-
das." (Gibran Khalil Gibran)

Olinda V.L. Luchesi, pelo esfor-
ço para conseguir-me o material
bibliográfico.

Ao Getúlio Aparecido Salinas, pe-
la paciência e pelo capricho na
digitação.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

INTRODUÇÃO	3
I. Fundamentação metodológica	4
II. Direcionamentos do projeto ideológico	10
CAPÍTULO I - DECADENTISMO; CARACTERIZAÇÃO DO MODERNISMO	30
I.1. Caracterização do Futurismo	30
I.1.1. Caracterização do Futurismo	32
I.1.2. Caracterização do Futurismo	37
I.2. O Futurismo, o Modernismo e a evolução criadora de Henri Bergson	37
CAPÍTULO II - POÉTICAS FUTURISTAS E MODERNISTAS COMO RUPTURA COM A TRADIÇÃO	57
II.1. Ruptura com a religião	57
II.2. Ruptura com o sistema socio-político	63
II.3. Ruptura com as instituições	69
II.4. Ruptura com a filosofia e com a estética	75
II.5. Ruptura com as artes	89
II.6. Ruptura com a crítica	89
CAPÍTULO III - POÉTICA FUTURISTA E MODERNISTA COMO INOVAÇÃO	119
III.1. Futurismo e Modernismo	119
III.2. Arte e velocidade	126
III.3. Arte e dinamismo	138
III.4. Arte e sensação	151
III.5. Arte e intuição	173
III.6. Arte e beleza	174
III.6.1. Arte e realidade	174
III.6.2. Arte e feio	194
III.6.3. Arte e fruição	202

A minha mãe e a meu saudoso pai, que tanto se empenharam para a minha formação moral e profissional.

Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, pela dedicação plena, pela orientação segura e precisa.

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, pelas valiosas sugestões e pelo incentivo.

Ao pessoal da Biblioteca (M. Helena Lima, M. Carmo Junqueira e Olinda V.T. Luchezi), pelo esforço para conseguir-me o material bibliográfico.

Ao Getulio Aparecido Salinas, pela paciência e pelo capricho na digitação.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
I. Fundamentação metodológica.....	4
II. Direcionamentos do projeto ideológico.....	10
 CAPÍTULO I - DECADENTISMO: CARACTERIZAÇÃO SUMÁRIA	21
I.1. Caracterização do Futurismo e do Modernismo	30
I.1.1. Caracterização do Futurismo	32
I.1.2. Caracterização do Modernismo	37
I.2. O Futurismo, o Modernismo e a <i>Evolução Criadora</i> de Henri Bergson	45
 CAPÍTULO II - POÉTICAS FUTURISTAS E MODERNISTAS COMO RUPTURA COM A TRADIÇÃO	54
II.1. Ruptura com a religião	57
II.2. Ruptura com o sistema sócio-político	65
II.3. Ruptura com as instituições culturais	69
II.4. Ruptura com a filosofia e com a estética	75
II.5. Ruptura com as artes	81
II.6. Ruptura com a crítica	89
 CAPÍTULO III - POÉTICAS FUTURISTAS E MODERNISTAS COMO INO- VAÇÃO	94
III.1. Futurismo e Modernismo na Civilização Decadentista ..	119
III.2. Arte e velocidade	126
III.3. Arte e dinamismo	138
III.4. Arte e sensação	151
III.5. Arte e intuição	159
III.6. Arte e beleza	173
III.6.1. Arte e realidade	174
III.6.2. Arte e feio	194
III.6.3. Arte e fruição	202

III.7. Relação entre as artes	212
III.7.1. A arquitetura	213
III.7.2. A música e as outras artes	217
III.7.3. O cinema e as outras artes	229
III.7.4. A arte dramática	235
III.7.5. A arte e a crítica	243
III.8. Poética da literatura	248
IV. CONCLUSÕES	281
V. BIBLIOGRAFIA	304
V.1. Bibliografia básica	304
V.2. Bibliografia complementar	306

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo comparar os elementos básicos das poéticas futuristas com os das poéticas modernistas, para evidenciar possíveis homologias, os pontos de contato e as peculiaridades do *Futurismo* italiano e do *Modernismo* brasileiro. Como nos ateremos exclusivamente a esses movimentos de vanguarda, a eles nos referiremos sem o adjetivo indicador dos países em que se desenvolveram.

Cumpre, preliminarmente, esclarecer que *poética* é aqui entendida como formulação explícita do gosto de um grupo de artistas e teóricos, individualmente ou em conjunto, em oposição ao gosto artístico passado e contemporâneo, visando a um tipo de arte mais condizente com o desenvolvimento em todos os ramos da atividade e do saber humano(57:1).

A validade dos estudos sobre poética, no entender de Luciano Anceschi, não se restringe à relação entre poética e poesia, programa e produto, mas é de suma importância para o conhecimento da história literária, pois através das reflexões dos artistas e teorizadores é que se revela o gosto de uma época, as tendências artísticas de um determinado período literário. Também Luigi Russo e Walter Binni atribuem grande importância ao estudo das poéticas, não só por serem expressões particulares de uma realidade determinada e historicamente



definida, como também por constituírem um elemento de conexão entre a poesia e a cultura. Por isso, relativamente ao *Decadentismo*, diferentemente das outras civilizações em que predominava com maior intensidade a "ars", pode-se afirmar que os estudos sobre poéticas adquirem um maior significado, pois, como afirma W.Binni, "... non si fa mai storia di poesia, ma di poetica" (57:2). A obra em particular é que contribui para dar-lhe

Para o crítico, segundo Luigi Pareyson, o estudo das poéticas em relação à obra de arte é de suma importância, porque lhe dá um referente objetivo, sem ter de se valer exclusivamente do seu próprio gosto, pois através da poética ele passa a compreender as tendências de uma época, a apreender a espiritualidade do artista no ato mesmo em que se individualiza como gosto e se traduz em obras. Como ambos conflua e se adaptam no

Esses dois movimentos de vanguarda não fogem à regra geral das correntes artísticas do século XX, ressentindo-se das graves exigências de uma época de profunda crise de princípios e de valores. Isso, obviamente, implica um projeto ideológico no nível dos microcontextos e, por consequência, no plano do macrocontexto cultural, o que nos leva a duas diferentes ordens de considerações, mesmo se estreitamente relacionadas. respectiva,

Renato Barilli declara que entende "cultura" como o sistema global das noções, dos significados elaborados por uma comunidade num determinado I. FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA (237). Assim, a-

Por se tratar de um macrocontexto cultural, de que será analisada a relação entre dois microcontextos (*Futurismo e Modernismo*), cremos que a melhor fundamentação metodológica



seja a perspectiva culturológica, que, entre outros, é defendida por Mario Santoro e, sobretudo, por Renato Barilli. Na opinião de ambos, mesmo reconhecendo que a obra de arte é o objeto específico da crítica, impõe-se a necessidade de integrá-la a toda uma cultura, mostrando que a obra está em consonância com algumas estruturas fundamentais daquela cultura, que estão presentes naquela obra em particular e que contribuem para dar-lhe um sentido mais abrangente, fazendo-a viver numa plenitude de relações com outras obras e produtos humanos da época em que surgiu(208:V).

Renato Barilli esclarece que, do ponto de vista "filológico", seria ilícito confrontar, por exemplo, um romance com o enunciado de um pensamento filosófico: a preocupação do estudioso será verificar como ambos confluem e se adaptam no quadro de algumas estruturas primárias de uma visão abrangente (46:16-17). Em outras palavras, para esse renomado crítico italiano o macrocontexto corresponde a um determinado período histórico, cujo exame revela uma peculiar visão do mundo, do homem e de todos os demais valores que constituem aquela *Weltanschauung*.

Explicando o sentido do núcleo da sua perspectiva, Renato Barilli declara que entende "cultura" como o sistema global das noções, dos significados elaborados por uma comunidade num determinado intervalo de tempo(47:236-237). Assim caracterizada, mesmo correspondendo a uma visão globalizante, a cultura se apresenta como um corte da realidade no tempo e, microcontextualmente, no espaço, em que vários operadores de di-



ferentes setores (filósofos, cientistas, poetas e literatos) traduzem em suas obras e trabalhos o mesmo sistema de idéias, ainda que realizado de maneira individual. Em *La poetica di Pirandello* ele ilustra concretamente a sua perspectiva crítica evidenciando uma estrutura profunda, própria daquela *Weltanschauung*, em diferentes operadores de diferentes nações (Pirandello, Bergson, Boutroux, Proust, Freud, entre outros), que pode ser sintetizada na reação ao Positivismo, ao Naturalismo, ao determinismo próprio da segunda metade do século XIX e que, na opinião de Barilli, ainda está muito viva e presente na cultura atual(46:21-22).

Nessa perspectiva a cultura é algo homogêneo, mas, ao mesmo tempo, permeada de articulações. Renato Barilli distingue três tipos de articulações ou três níveis de análise.

No primeiro e mais interno nível de análise são estudados os movimentos constitutivos de um determinado setor cultural ou família de objetos, neste caso representado pela literatura: procurar-se-á verificar quais são os movimentos internos no âmbito da literatura, tais como o significado da tradição, o fluxo de gerações, etc. Aplicando-o a Pirandello, o referido crítico sublinha que o escritor pertence à geração de 1860, que recebe um significativo legado da geração do Verismo italiano, personificado por Giovanni Verga, também siciliano. Os escritores da geração de Pirandello, no entender de Renato Barilli, atuam sobre esse patrimônio cultural levando-o às últimas consequências, à exasperação. Esse primeiro nível de articulações não suscita grandes contestações, porque se conside-



ra normal o confronto de um determinado escritor com os seus coetâneos e com os que o precederam.

No segundo nível, mais externo que o precedente, a articulação se torna mais complexa, pois procura-se confrontar o que ocorre na literatura com aquilo que se verifica em outros setores da pesquisa, isto é, as articulações da literatura com as outras artes, com a filosofia, com as ciências: poderia, sucintamente, ser definido como nível da interdisciplinaridade. Renato Barilli explica este segundo nível, valendo-se de um postulado tomado por empréstimo da física, o dos "vasos comunicantes", que poderia ser enunciado assim: "in un medesimo periodo culturale le varie arti e scienze tendono a raggiungere il medesimo livello." (45:9).

É claro que esse "mesmo" nível é alcançado em momentos diversos pelos diferentes setores ou atividades, pois enquanto isso, no mundo físico, se verifica instantaneamente, no âmbito da cultura é muito mais lento e menos pacífico. Acrescente-se, ainda, que o mesmo nível é alcançado por meios diferentes: a literatura é um sistema de comunicação que se vale de signos, símbolos e códigos específicos, diferentes dos símbolos e códigos utilizados pelo discurso filosófico e científico. Ditto de outra maneira, deve-se respeitar a especificidade e a particularidade dos operadores articulados, sem subordinar uns a outros, tendo sempre presente que a cultura de uma época é homogênea, resultante da cooperação dos vários setores. Ele mostra isso reportando-se a três operadores de três diferentes setores da mesma cultura articulados por uma modalidade comum:



(Pirandello lo retorizza quel sapere, lo dramatizza, Bergson lo tratta da dialettico e Freud lo analizza). Questo sapere comune è legato in modo particolare alla nozione del comico, di cui tutti e tre si occupano proprio in anni coincidenti.(45:11)

Cumpreressaltar que, analisando a homologia entre esses operadores, Barilli sublinha que o cômico contrapõe ao âmbito das formas fechadas, próprio da cultura tradicional, o universo fluído da vida, independente das formas. Assim para Freud se trata do grande contraste entre o nível da repressão do libido, controlado pelo ego, pela consciência, e o nível da liberação do libido, do inconsciente, de que o cômico é um dos mais eficientes canais. Para Bergson é o contraste entre o plano da rigidez dominado pela inteligência e o plano do "élan vital". Em Pirandello o humorismo se baseia no contraste entre a rigidez da forma, do abstratamente permanente e a fluidez da vida, baseada no instinto, que não admite a fixação em formas. No terceiro nível, o mais abrangente e exterior de todos, comparam-se os âmbitos dos universos que se valem de sistemas simbólicos, lógicos e similares (alta cultura) com o âmbito da cultura material ou tecnológica(45:13). A homologia entre os três (Bergson, Freud e Pirandello) operadores citados no segundo nível de articulações se verifica no domínio da alta cultura e demonstra que, no final do séc.XIX, se consuma a derrota da normalidade, do estabelecido, do estático, do puramente racional, do abstrato universal. Chega-se a semelhante conclusão também no domínio da cultura tecnológica. Renato Barilli



afirma que a humanidade ocidental conheceu dois grandes ciclos tecnológicos. O primeiro é o da idade Moderna, que se inicia em meados do séc.XV e se prolonga até meados do séc.XIX, caracterizado por duas tecnologias: a da imprensa (revolução de Gutemberg) e a da máquina, a grande revolução industrial iniciada no séc.XVIII, que culmina no séc.XIX e ainda continua. O segundo ciclo é o do eletromagnetismo, o da tecnologia movida pela eletricidade, tão exaltada por futuristas e modernistas.

Devidamente caracterizados, passa a confrontar as duas modalidades de cultura, sublinhando que à idade Moderna se deve a queda dos valores do imaginário, do emocional que Freud denomina "libido" ou "eros", sobretudo como consequência da atuação do homem "cartesiano" (racionalista), fulcro da idade Moderna, que só reconhecia a presença do verdadeiro valor na atividade intelectual, racional, em detrimento do emotivo. Começa aí a "dissociação da sensibilidade", justamente quando o homem moderno desvaloriza a parte sentimental da sua vida, para desenvolver a parte intelectual e a valorizar, mas de maneira extremada, a realidade empírica(45:15).

Essa "dissociação da sensibilidade", própria do homem cartesiano, começa a desaparecer com o advento da energia elétrica e eletrônica, de modo que, paralelamente a essas modificações da cultura material, encontram-se operadores da zona artístico-literária que, valendo-se cada um de meios próprios, contribuem para o surgir de uma mesma idéia de homem total(45:15-16).



II. DIRECIONAMENTOS DO PROJETO IDEOLÓGICO

Valer-nos-emos da acepção exposta por Nicola Abbagnano, para o qual o sentido de "ideologia" está na capacidade de controlar e dirigir o comportamento humano frente a uma determinada situação. Entende-se por "ideologia", por exemplo, a concepção de mundo de um grupo humano, ou de uma classe social, que tenha como função primordial dirigir a ação. Deve-se frisar que o significado de uma ideologia, neste sentido, não consiste no fato dela exprimir os interesses de uma determinada coletividade, nem na sua constatação empírica, nem na presença ou não de validade objetiva, mas unicamente na sua capacidade de controlar e dirigir a conduta humana em uma determinada circunstância. Assim é considerada ideologia toda crença tomada como noção empenhadora da conduta utilizada para o controle de comportamentos coletivos(22:507-508). Há crenças capazes de controlar e dirigir uma determinada camada social e que, embora se apresentem como justas aspirações do comportamento particular de um grupo ou de um indivíduo, quando levadas à prática seu sentido é frequentemente deformado. Embora não seja esse o nosso objeto de estudo, isso ocorre nos dois movimentos de vanguarda que, mesmo propondo diretrizes e normas do fazer artístico, nem sempre as transformaram em resultados práticos. O nosso propósito visa apenas ao estudo desses movimentos enquanto expressão programática de determinados grupos de intelectuais, desejosos de nortear a criação artística em consonância

com uma realidade em contínua transformação. Esses movimentos de vanguarda representam a mudança de crenças, experimentada no pensamento e na arte do mundo ocidental a partir do início deste século. A sua importância concentra-se na praxe literária, manifestada de forma programática, contrapondo-se ao gosto vigente, aos meios de comunicação e de expressão reconhecidos como válidos numa determinada tradição cultural. As vanguardas, no entender de Bruno Traversetti, têm como meta fundamental libertar a expressão artística do comprometimento, que lhe fora imposto pela tradição burguesa, através de mecanismos ideológicos e econômicos(221:19).

É possível distinguir nesses movimentos de vanguarda dois momentos que se completam: o primeiro se caracteriza por soluções informais que, segundo Luigi Baldacci, tendem a contestar, a subverter, a destruir as estruturas e as técnicas tradicionais; o segundo momento prima pelo experimentalismo linguístico, pela busca de uma nova relação entre a realidade e a palavra(44:41). Esses momentos representam o estado de espírito universal através da expressão de uma ruptura com o passado artístico e de uma ânsia de renovação, constituindo o que Benedito Nunes considera a "estabilização de uma atitude de heterodoxia e de oposição"(43:42), própria da ideologia do vanguardismo contemporâneo.

Não há dúvida, como declara Luigi Pareyson, que, não obstante se contraporem, a tradição e a inovação andam juntas, estão relacionadas por uma solidariedade originária e profunda: "continuar" sem "inovar" é somente copiar, repetir; "inovar"



sem "continuar" significa construir um vazio. A tradição não é uma mera matéria destinada a sucumbir, nem uma realidade inerte a ser imposta, mas realidade "vivente", capaz de se tornar o ritmo interior de uma nova atividade. A originalidade está em reviver a tradição, que se torna cada vez mais "original e nova" à medida que é transmitida e prolongada(178:28-29).

Para formar uma tradição, renovada e original, a verdadeira fonte está em conservar do passado aquilo que ele tem de exemplar. Cabe à tradição, a ser criada, a função simultânea de conservação e inovação: inovar conservando e conservar para inovar. Todavia, quando não há solidariedade entre o que se cria e a tradição a ser mantida, a inovação só se torna possível mediante uma ruptura; quando a originalidade se firma pela revolta, o exercício da manutenção e inovação cede lugar ao dilema: repetição ou ruptura? Há pretensos inovadores, que concebem a inovação somente como ruptura, que não são mais do que "falsos profetas" da novidade, incapazes de entender a verdadeira originalidade, transformando a síntese inovação-tradição num autêntico dilema(178:31).

Conforme Pareyson há duas maneiras diferentes de encarar a originalidade: há os que a realizam criando uma nova tradição ao prolongar e interpretar o passado (a antiga tradição), como há os que a realizam rompendo com a tradição, tornando-se intérpretes de um momento político-social, caindo na banalidade ao se apresentarem, mesmo sem fundarem uma nova tradição, como "criadores" de uma verdadeira literatura, esquecendo-se que a arte genuína extrai a sua sustentação de uma reali-



dade artística precedente (178:32), mesmo quando a ela se contrapõe. Como esperamos demonstrar no decorrer deste estudo, o *Modernismo* se enquadra na primeira maneira de expressão, ao passo que o *Futurismo* pode ser incluído na outra forma a que se refere Pareyson.

Cumpramos. Cumpre ressaltar que o posicionamento peculiar dessas vanguardas corresponde às profundas transformações e convulsões político-sociais de uma época de crise, que se refletiam sensivelmente nas produções filosóficas e artísticas.

Saint-Simon vê a história como um progresso necessário e contínuo, regido por uma lei geral que determina a sucessão de épocas orgânicas e de épocas críticas. A época orgânica é a que repousa sobre um sistema de crenças, de convicções bem estabelecidas, desenvolve-se em conformidade com ele e progride dentro dos limites por ele estabelecidos. O próprio progresso, contudo, leva à modificação da idéia central de uma dada época, determinando assim o início de uma época crítica, de um período de crise. Para esse pensador, como também para Comte ao referir-se ao seu momento histórico, toda a época moderna é de crise, no sentido de que ela não conseguiu chegar à sua organização definitiva em torno de um único princípio que, para os positivistas, deveria ser fornecido pela ciência moderna.

A crise dos primórdios deste século tem suas raízes na realidade política do último quartel do século XIX: o nacionalismo, que dividia vários países europeus, gerou motivos de antagonismos, de rivalidades; a ameaçadora propagação do imperialismo se consumava especialmente na tendência colonialista;



a acentuada expansão demográfica, levando as nações à busca de soluções para os seus problemas populacionais; o progresso científico com o consequente predomínio da máquina, da tecnologia e o extraordinário desenvolvimento da grande indústria capitalista, empenhada em conquistar e estender seus domínios a vários países; o triunfo da hierarquia materialista, o predomínio do enfoque burguês, a miséria da classe desprotegida (o proletariado), a participação das camadas sociais na produção dos bens que, se de um lado, acabou por alienar o homem de seus mais autênticos valores, tornando-o um instrumento na gigantesca engrenagem capitalista, de outro lado o levou a dominar e utilizar os instrumentos oferecidos pelo progresso. Com isso a humanidade precipitou num caos, recusando-se a continuar aceitando os valores até então vigentes. Essa crise refletiu-se em todos os níveis em que se confrontavam o velho e o novo, mito do passado e mitos novos ou renovados, conservadores e progressistas, levando os povos à luta por uma existência mais justa e digna. T. Marinetti e de Mário de Andrade, como método de trabalho.

A crise, que caracterizou esse período, por ser cultural, manifestou-se também nas várias artes: sentiu-se a necessidade de relacionar as coisas de maneira imediata, de produzir uma nova dimensão do homem, de substituir esquemas e fórmulas tradicionais por impressões, intuições e sensações imediatas. A geração que surgia nesse período, consciente do seu papel como agente do processo cultural e ciente de que o trabalho coletivo é mais eficiente como elemento de choque, inicia uma luta para criar uma arte que fosse o símbolo e a expressão



de um novo ser humano: poetas, pintores, músicos, artistas em geral lutam para criar "a arte do século", uma arte incomparável que, sem limites, se elevasse acima da arte do passado (106:23).

Os ideólogos do *Futurismo* e do *Modernismo*, instituindo a crise pela contestação dos valores até então predominantes, procuram abranger os mais variados setores da crença, do saber, das instituições, da existência humana, da renovação das artes, em geral, e da literatura, em particular. Pretende-se, por isso, sistematizar aqui os pontos de convergência e divergência entre as formulações teóricas dessas vanguardas como movimentos de poética, verificando-se as homologias decorrentes do mesmo momento histórico, pelo que as eventuais coincidências e aproximações são inevitáveis, assim como as caracterizadoras peculiaridades. Convém sublinhar que serão levados em conta não só os manifestos propriamente ditos, como também editoriais de revistas e outros textos teóricos até, aproximadamente, à morte de F.T. Marinetti e de Mário de Andrade; como método de trabalho utilizar-se-á a comparação dos textos italianos com os brasileiros, selecionando-se dados que comprovem semelhanças, traduzindo assimilação ou não das formulações futuristas pela vanguarda brasileira.

Para o delineamento da visão do macro e dos dois microcontextos culturais, além de alguns textos de Marinetti e de Mário de Andrade, correlacionar-se-ão os periódicos mais significativos das primeiras décadas deste século, procurando evitar a apresentação de formulações estritamente individuais como se



fossem do movimento como um todo, tendo presente sobretudo que, em todas as partes do macrocontexto, as vanguardas se popularizaram como manifestações de grupos que tinham nos periódicos o seu meio de expressão mais penetrante, o seu órgão de difusão por excelência e o instrumento mais eficaz para influenciar o gosto do público. 1. 1924.

PICASSO. Com esse objetivo, adotados como básicos, serão considerados os seguinte textos:

APOLLONTO, Umberto. *Futurismo*. Milano. Gabriele Mazzotta Editore, 1970. 2ª ed. Petrópolis. Editora Vozes Ltda/MEC, 1976.

BOCCIONI, Umberto. *Pittura. Scultura Futurista*. Firenze. Vallecchi, 1977.

GAMBILLO, Maria Drudi e FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo*. Roma. De Luca Editore, 1958. 1. 1978.

MARINETTI, F.T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano/Verona. Mondadori, 1968. Edição de Pedro Dantas e Mário Cesarinho de

ALMEIDA, Renato de. *Velocidade*. Rio de Janeiro. Schmidt Editora, 1932. 191960, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música* in *Obras Completas*. Vol. VII. São Paulo. Livraria Martins Editora S/A, 1963.

Lanterna Verde. Vol. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo. Livraria Martins Editora S/A, 1963.

Revista de Antropo. "A escrava que não é Isaura" in *Obra Imatura*. São Paulo. Livraria Martins Editora S/A, 1960. 1. 1961. Livro

O Empalhador de Passarinho. 2ª ed. São Paulo. Livraria Martins Editora, 1955. Reedição Livraria Martins

Editora-Secretaria da Cultura.



"Prefácio Interessantíssimo" in *Poesias Completas*, 4ª ed. São Paulo. Livraria Editora S/A, 1974.

ARANHA, Graça. *Espirito Moderno*. São Paulo. Cia Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

MORAES, Rubens de. *Domingo dos Seculos*. Rio de Janeiro. Edição fac-similada de Candeia Azul, 1924.

RICARDO, Cassiano et alii. *O Curupira e o Carão*. São Paulo. Editorial Helios Ltda, 1927.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 3ª ed. Petrópolis. Editora Vozes Ltda/MEC, 1976.

Estão entre os textos básicos os seguintes periódicos brasileiros:

- A Revista*. Belo Horizonte, 1925/26. Edição fac-similar. São Paulo. Metal Leve S/A, 1978.
- Estética*. Revista Trimestral 1924/25. Edição fac-similada. Apresentação de Pedro Dantas e Mário Camarinha da Silva. Rio de Janeiro. Gernasa em colaboração com o Prolivro, 1974.
- Klaxon*. Mensário de Arte Moderna. reedição. São Paulo. Livraria Martins Editora, s/d.
- Lanterna Verde*. Boletim da Sociedade Felipe D'Oliveira. Rio de Janeiro, 1934/1944.
- Revista de Antropofagia*. 1ª e 2ª edição. Reedição. São Paulo. Editora Abril Ltda e Metal Leve S/A, 1975.
- Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo. Reedição Livraria Martins Editora-Secretaria da Cultura,



"Marinettismo": a revista *Ciência e Tecnologia*, 1977. *Verde*. Revista mensal de arte e cultura. 1ª e 2ª fases. Catalogada por guazes, 1927/1928. vide Passa, por 1980, a reconsiderar

o signo. Convém ter presente que os princípios do movimento futurista se propagaram de maneira sistematizada, não só porque foram elaborados por um grupo coeso, autêntica "escola", liderado por Marinetti, o que lhes assegurou indiscutível organicidade, mas também porque, graças ao consciente empenho do seu principal ideólogo, contou desde o início com uma consistente infra-estrutura, representada sobretudo por atuantes revistas, o que assegurou a sua difusão em âmbito internacional. Entre elas, merece menção primeiramente a revista milanese *Poesia*, fundada por Marinetti, de fama internacional, que exercia a função de traço de união entre a cultura francesa e a italiana, que acompanhou o *Futurismo* em todo o seu percurso.

Referência obrigatória, em seguida, às revistas florentinas *La Voce* (1908-1916) e *Lacerba* (1913-15). Como órgão de difusão da ideologia futurista *Lacerba* se notabilizou mais do que *La Voce*, pois enquanto esta abrangia um universo cultural muito amplo, aquela surgiu com finalidade exclusivamente literária. Todavia, na fase final de *Lacerba* os colaboradores se deram conta de que o *Futurismo* se transformara em uma "escola", uma espécie de seita com grandes sacerdotes, aos quais exclusivamente competia ditar fórmulas e nortear a criação artística. Principalmente pelas suas insistentes críticas às manifestações do passado, na ânsia de eliminá-las, a revista *Lacerba*, não obstante ter-se batido pelos ideais de Marinetti, desliga-se do



"marinettismo": a revista continua defendendo a concepção de arte futurista, mas com base na renovação da arte, especialmente pela sua relação com a vida. Passa, por isso, a reconsiderar o significado do passado e, sem imitá-lo, respeita-o, vendo no *Futurismo* de Milão um instrumento de limitação da liberdade de expressão do artista (164:162).

A consciência de grupo como manifestação de choque e de pressão cultural, mesmo se em grau bem menor, manifesta-se também no *Modernismo*, ensejando a participação de uma coletividade intelectual, empenhada na renovação da arte do país que, dada a necessidade de divulgar seus ideais, procura criar o seu próprio veículo de expressão e de difusão dos seus princípios através das revistas mencionadas anteriormente.

Não obstante a semelhança de infra-estrutura, o grupo italiano se distingue do brasileiro devido à clareza de seus manifestos e à maneira pela qual foram estruturados, o que levou à denominação de "arte de fazer manifestos", fato não verificado no *Modernismo*, cuja poética, com exceção de alguns manifestos, emana dos textos de editoriais e de comentários críticos. Com isso percebe-se entre os futuristas uma maior coerência e uniformidade de pensamento, ainda que os futuristas de Florença tenham assumido outro posicionamento relativamente à tradição.

Outro fato que deve ser salientado é que, embora se deva dar maior ênfase ao período mais caracterizador dos dois movimentos (1909 a 1920 com relação ao *Futurismo* e 1920 a 1930 no tocante ao *Modernismo*), reputamos muito difícil, por ques-



tões de coerência, desconsiderar certos textos de Mário de Andrade e de Marinetti posteriores a essa data, tendo em vista que a manifestação programática do líder futurista não termina em 1920, sobretudo porque serão aqui tomados em consideração também o *Manifesto dell'aeromusica sintetica* (1934), *La Cinematografia* (1938) - em que Marinetti retoma o argumento desenvolvido em 1916 no manifesto *La Cinematografia Futurista* - e o manifesto *Il Romanzo Sintetico* (1939).

Diferentes tendências artísticas se desenvolveram neste período com perspectivas e êxitos diversos, com políticas ora confluentes e ora contrastantes, tendo, porém, em comum um ideal revolucionário frente à arte remota ou imediatamente passada, constituindo uma civilização conhecida como *Decadentismo*. Essa designação prevaleceu aproximadamente até 1885, sendo substituída por Simbolismo, embora em alguns locais continuasse a ser empregada indistintamente, tendo em vista que na França, onde surgiu, já era conhecido como movimento estético decadentista ou simbolista (97:5-6).

Na década de 1870 predominou a orientação parnasiana, ao lado do Realismo e Naturalismo, defendendo o ideal de objetividade, o gosto do detalhe, a preferência por uma representação fiel da natureza. A década de 1880 se tornou eclética e simbolista, ligada em muitos aspectos ao Romantismo, procurando deslocar o eixo para o subjetivo, o pessoal, o sugestivo, o vago, o misterioso, o ilógico, cultivando uma poesia rica em musicalidade, defendendo a arte não como comunicação ou informação, mas como fonte de profundas experiências



CAPÍTULO I

DECADENTISMO: CARACTERIZAÇÃO SUMÁRIA

Diferentes tendências artísticas se desenvolveram nesse período com perspectivas e êxitos diversos, com poéticas ora confluentes e ora contrastantes, tendo, porém, em comum um ideal revolucionário frente à arte remota ou imediatamente passada, constituindo uma civilização conhecida como *Decadentismo*. Essa designação prevaleceu aproximadamente até 1885, sendo substituída por Simbolismo, embora em alguns locais continuasse a ser empregada indistintamente, tendo em vista que na França, onde surgiu, já era conhecido como movimento estético decadentista ou simbolista (97:5-6).

Na década de 1870 predominou a orientação parnasiana, ao lado do Realismo e Naturalismo, defendendo o impessoal, o objetivo, o gosto do detalhe, a preferência por uma representação precisa da natureza. A década de 1880 se torna decadentista e simbolista, ligada em muitos aspectos ao Romantismo, procurando deslocar a ênfase para o subjetivo, o pessoal, o sugestivo, o vago, o misterioso, o ilógico, cultivando uma poesia rica em musicalidade, defendendo a arte não como comunicação ou informação, mas como fonte de profundas experiências



emocionais, como revelação do mistério do mundo, como uma expressão mais aderente às circunstâncias da época. Surge um conjunto de tendências literárias com proposições e princípios que ora se identificam, ora se contradizem como reflexo de um mundo em crise, buscando, cada qual a seu modo, expressar o repúdio da norma literária tradicional: são tendências artísticas revolucionárias, anunciadoras de inevitáveis mudanças relativamente ao que estava estabelecido e, até então, aceito.

Essas tendências literárias, englobadas sob a designação de *Civilização Decadentista*, apresentam condutas poéticas às vezes idênticas, porque participaram do mesmo clima espiritual daquele momento histórico, às vezes opostas, resultantes ora do prolongamento da filosofia positivista (que deu origem às "poéticas de fundamento racional", encontrando justificativa em demonstrações científicas, em que a razão se apresentava como "cientificismo", como crença num futuro melhor da sociedade resultante do progresso do homem através da ciência, tida como solucionadora de qualquer tipo de problema), ora da reação contra essa filosofia, provocada pela insatisfação diante dos limites impostos pelas ciências, dando origem às poéticas baseadas no "irracional", contestadoras de toda pretensão metafísica e universal.

Como o Romantismo constitui toda a civilização do século XIX, o *Decadentismo* compreende a civilização do século XX. Essa civilização se apresenta, simultaneamente, como oposição e como desenvolvimento da civilização romântica que, em linhas gerais, comporta dois momentos: no primeiro momento, a civili-



zação romântica correspondia ao Idealismo e Espiritualismo em filosofia, com tendência para os grandes sistemas e para a metafísica, desenvolvendo uma concepção do espírito como paixão, sentimento, ação, em que a poesia devia ser entendida como expressão imediata da emoção, como conquista de novas e inexploradas zonas do inconsciente, como linguagem poética e musical, onde o gosto pela evasão, pela aventura e pelo ignoto eram constantes; no segundo momento, sob o impulso de exigências sócio-políticas, como decorrência do desenvolvimento das ciências e de suas aplicações, surgia uma necessidade de aderência à realidade, de tendência à análise, ao concreto, ao documentado, verificando-se o triunfo do Realismo, que correspondia ao Positivismo filosófico, ao método filológico na historiografia, ao predomínio das ciências naturais e matemáticas ao lado de uma profunda fé na capacidade construtiva da humanidade em busca de esclarecimento interior, de felicidade social e de grande progresso. Surgia, nessas circunstâncias, o *Decadentismo* que, dado o seu interesse pelo ignoto, pelo inconsciente, pelo individual e subjetivo, se aproxima do primeiro momento da civilização romântica; mas que, por considerar a poesia como mensagem, iluminação e a palavra como música e originalidade absoluta, acabava descrendo do realismo positivista. É, em parte, o desenvolvimento de algumas particularidades da civilização romântica, que passaram pela experiência do Positivismo, trazendo em si uma profunda desconfiança na razão devido às suas pretensões matemáticas, positivas e até universais numa tentativa de sufocar ou limitar a personalidade do poeta, o seu mundo interior e



pessoal. Nasce assim uma civilização em que tudo é posto em discussão, nada é aceito como pacífica herança, em que o homem parece encontrar-se sozinho: sem Deus, sem fé, descrente das grandes leis do espírito e sem o consolo das soluções prometidas pela ciência.

O *Decadentismo* representa a crise do subjetivismo romântico e do pensamento científico. Com a descoberta do caráter prático da matemática e das ciências deu-se a crise no pensamento positivista: descobriu-se que as pretensas ciências perfeitas só tinham uma função convencional e prática, servindo apenas para classificar, dar uma ordem e uma interpretação da realidade natural, não podendo chegar a nenhuma verdade absoluta. Ao racionalismo e cientificismo positivista se contrapõe uma onda de subjetivismo e espiritualismo. O subjetivismo romântico tornou-se solicitude individual e o racionalismo desembocou no irracionalismo, reduzindo o idealismo ao individualismo, em que o homem se sente só no mundo e se torna criador de valores que constituem meras ficções sem pretensões universalistas. Enquanto o Romantismo negava a "Razão" dos iluministas, a razão concebida como intelecto, como forma e modo do espírito, o *Decadentismo* nega esse princípio, mas com ele nega toda metafísica e toda pretensão à universalidade. Daí ser o irracionalismo o traço dominante da *Civilização Decadentista*, tendo em vista que substitui a tendência universalista pelo sentido da absoluta individualidade, do homem entendido na sua singular existência, dominado pela angústia, sem a esperança de uma verdadeira salvação. Aos valores da razão universal se con-



trapõem a intuição, a sensação imediata, a supremacia do inconsciente. Uma nova ciência - a psicanálise - vem convalidar o caráter especulativo dessa civilização: o Intuicionismo de Henri Bergson, o Contingentismo de Émile Boutroux, o Pragmatismo de William James, os diferentes Existencialismos e a Psicanálise parecem fundamentar a vida e o homem decadentista.

A palavra *Decadentismo*, que contém a mesma raiz das palavras "decadência" e "decadente", não deve, por isso, ser tomada no sentido de retrocesso na história do espírito humano e da civilização moderna, mas como um grande fato histórico e civil, como uma época da história humana, rica pela multiplicidade de seus aspectos. Além do progresso científico e social, o aspecto positivo dessa civilização não está tanto em seus resultados, quanto no fato de que há um consenso em reconhecer a sua validade e significação histórica. É a civilização que entra na fase da autoconsciência, reconhecendo os seus problemas políticos, econômicos, sociais, intelectuais, morais, religiosos e artísticos. É toda a vida contemporânea desenvolvendo-se como um momento de muito esforço da humanidade, envolvida em contradições e acertos, procurando alcançar uma idade de grande esplendor e harmonia. É este sentido que deve ser dado ao *Decadentismo*, sem qualquer conotação negativa ou depreciativa, procurando, segundo Mario Sansone, entender as suas manifestações como "res sacrae" (204:547). É nessa civilização que a arte, a poesia e a literatura estão sobrecarregadas de uma especial responsabilidade, visto que constituem os verdadeiros valores num mundo desprovido de valor e os únicos meios capazes de en-



tender e desvendar a complexa realidade. Para entender as poéticas, que surgiram nessa civilização, é fundamental ter presente o moderno sentido do real como fugacidade, como inconsistência; como consequência da valorização do mistério e do inconsciente, só há um caminho: a poesia, entendida não como autônoma faculdade criadora, mas com uma função de iluminação, um ato de vida sem qualquer pretensão metafísica. Por isso essa civilização não apresenta uma poesia em decadência, mas a expressão de uma época de crise. O poeta deve ser o intermediário entre o homem e o desconhecido, o inconsciente, tendo por finalidade ajudar o homem a comunicar-se com o todo. É o esforço da humanidade em busca de soluções numa civilização fortemente marcada por um período de crise, dando origem às poéticas modernas, que assumiam uma posição de protesto e de ruptura em relação aos valores, aos costumes da burguesia, revelando um gênero de vida desordenado, aspirando a uma existência livre, independente de compromissos, de regras ou normas.

Nessa época deu-se às artes uma tendência musical. A *Civilização Decadentista*, nesse sentido, tem como traço característico a musicalidade, que traz em si a consciência de uma natureza misteriosa. Transformava-se, então, o conceito de criação: a palavra perdia no seu valor conceptual, mas ganhava no seu poder alusivo, como expressão de ressonâncias criadoras. Passaram a ser valorizadas as pausas, as ligações com finalidade musical, enquanto era desvalorizada a logicidade da sintaxe



tradicional, passando-se a dispor as palavras em um discurso lírico mais condizente com a liberdade almejada(207:79).
Uma nova visão do mundo leva a uma nova concepção de poesia, isto é, uma nova poética, como afirma Walter Binni(57:19). A poesia, conforme a poética decadentista, não é uma forma de conhecimento, mas uma forma imediata de participação da realidade (207:547). A poesia, como imediata revelação, repudia toda mediação intelectual: qualquer forma de intervenção da consciência na linguagem poética torna-se um obstáculo entre a mensagem do inconsciente e a sua expressão. Interessa ao poeta o "imediato"; a palavra, por isso, tende a repudiar todo peso da tradição e todo conteúdo de significação lógica. A palavra se torna um modo aberto, límpido de comunicação, pressupondo uma unidade do sentir e do exprimir. É uma criação total e absoluta que, mais do que claramente dizer, sugere e estimula, inventando nexos inusitados(204:548-549). O poeta passa a ser a consciência musical de uma interioridade, em que a unificação poesia-música se faz necessária como método de conhecimento do logicamente incognoscível(57:18).

Dessa nova concepção da arte de criar, de fazer poesia, advém a crise da sintaxe, da métrica e da retórica tradicionais, recusadas entre os decadentistas; estes negam também o princípio da objetividade rítmica, que parecia ser próprio da poesia e que a distinguia da prosa, criando também cadências novas e inusitadas, provocando assim uma revolução formal no campo da métrica(204:549). Essa função atribuída à palavra tem sua origem na tendência irracionalista do *Decadentismo*, na con-



vicção do poeta ser o portador de uma nova sensibilidade, pela qual se recusa a continuidade histórica e se estabelece o princípio de autonomia absoluta da poesia. Para os decadentistas, os conceitos de poesia como revelação do mistério e como afirmação da "universal analogia" convergem para um único prisma, que é a acepção da música como meio cognoscitivo; para tanto chegam a escolher temas tratados em obras musicais. (57:7)

Na Itália e no Brasil, as poéticas desse período se anunciam como um programa de modernidade, com peculiaridades próprias de cada nação, nascendo da completa exaustão do passado e das fortes exigências do ativismo moderno, ao lado de uma tendência geral animada pela inevitável renovação da tradição, no sentido de relacionar a vida moderna com a arte, de forma que a vida se tornasse arte e a arte se transformasse em vida:

...è fondamentale lo scambio che i decadenti operano fra arte e vita, facendo dell'arte una morale, un metodo di salvezza, e della morale un'arte, un'armonia estetica ed eticamente spregiudicata. Così, mentre da un lato i decadenti epurano la poesia da tutto ciò che non lo è (oratoria, morale), i loro componenti sono viceversa aggravati da un fitto alone psicologico. (57:21-22)

Foi decisiva a permanência de Marinetti em Paris para "fundar" o *Futurismo* após conviver com a cultura decadentista, participando da vida cultural de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Verhaeren e outros, proferindo conferências tanto na França quanto na Itália, acabando por tornar-se a "caféina d'Europa" como prosador e poeta de formação ítalo-francesa. A



sua decisão de publicar em *Le Figaro* o primeiro manifesto futurista deveu-se ao fato, de que a Itália não havia conseguido manter uma tendência artística eminentemente simbolista, como a propósito declara Luciano de Maria(101:XIII). Todavia esse movimento literário, lançado na França contra a cultura italiana tradicional, só podia ter suas raízes na Itália, devotada ao culto do passado, onde, como esclarece Aldo Palazzeschi, "... è d'attualità solo il passato"(101:113), embora as manifestações culturais francesas tivessem sido determinantes na conduta literária de Marinetti(199:30). Apesar do movimento futurista não conseguir na Itália a eficácia dos movimentos literários anteriores, que souberam respeitar e defender a tradição cultural, ele extrapolou as fronteiras do país, estabelecendo-se, de forma peculiar, em outras nações, como, por exemplo, no Brasil, onde o panorama simbolista, diferentemente da fecundidade do movimento francês, apresenta uma fisionomia singular, resultante do esforço de jovens artistas descontentes com os rumos da literatura nacional, reunidos em torno de ideais estéticos e literários de inspiração francesa, que acabaram por preparar o advento do *Modernismo*.

Assim, onde prevaleceu a civilização simbolista, que já era conhecida como decadentista, houve uma maior possibilidade de frutificarem os ecos da poética futurista; entre os "decadentes" já se explorava o inconsciente, o mistério, o mundo invisível, valorizando-se a apreensão da vida através da intuição e do irracional, incentivando-se a aproximação das artes - música, pintura e literatura - e realizando através da pala-



vra o que as notas faziam na música: ampliava-se assim a ressonância musical das palavras, valorizando sua sugestibilidade e capacidade rítmica, fatores que, posteriormente, nortearão os ideais estéticos dos movimentos de vanguarda do início deste século. Essas inovações só foram possíveis graças ao espírito moderno que dominava a Europa, à profunda vontade de fugir dos cânones comuns, da necessidade extrema de aproximar arte e vida, acompanhando a evolução de uma nova psicologia e a evolução da nova tecnologia, que tiveram no *Futurismo* a sua melhor expressão, transformando-se na primeira manifestação decadentista que teve maior ressonância:

F.T. Marinetti a, dans une certaine mesure, raison de proclamer que l'orphisme, le cubisme, le dadaïsme, le simultanéisme, le créationnisme, le surréalisme français, le rayonnisme russe, le vorticisme anglais, l'expressionnisme allemand, le constructivisme, l'ultraïsme espagnol, le zénithisme yougoslave, l'imaginisme anglosaxon, bref toutes les écoles d'avant-garde dans le domaine littéraire ou plastique doivent depuis 1910 quelque chose au futurisme. (57:128-129)

I.1. CARACTERIZAÇÃO DO FUTURISMO E DO MODERNISMO

Antes de tomarmos em consideração as poéticas futuristas e modernistas, cremos que seja útil caracterizar historicamente, ainda que de maneira sucinta, esses movimentos literários, referindo-nos às etapas dos seus respectivos desenvolvimentos. A esse propósito, à guisa de fundamentação filosófica, caracterizaremos sumariamente o evolucionismo spiritulista



de Henri Bergson, tal como ele o apresenta em *A Evolução Criadora*, que serviu de suporte para o conceito de "arte como novidade", "arte como reflexo de uma realidade em contínua mutação", defendido pelas duas mencionadas vanguardas literárias.

Tanto os futuristas quanto a geração modernista atravessaram um período de crise espiritual e moral, decorrente dos efeitos da Primeira Guerra Mundial (1914-18), quando foram destruídos os ídolos, os cânones, os padrões tradicionais, dando lugar a um homem profundamente abalado em seus alicerces espirituais, na sua concepção de vida, de mundo e na incerteza quanto ao seu destino. A confiança na razão cedeu lugar a uma inquietação e a um sentimento trágico da vida. A confiança na ordem científica e técnica foi abalada pela realidade da guerra. Novos mundos destinados à investigação das ciências foram abertos: o mundo do inconsciente (Freud), da intuição e dos dados da consciência (Bergson), dos valores éticos, religiosos e estéticos. Um novo complexo ideológico e literário entrou em curso com o aparecimento na literatura dos diversos "ismos", que reagiram contra a sempre respeitada tradição literária, através de atitudes violentas de contestação do passado e de tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil. É a era gloriosa da técnica e do mundo mecânico, fonte única do dinamismo defendido por essas vanguardas.

A *Civilização Decadentista*, como uma época da história humana extremamente complexa e rica pela multiplicidade de tendências poéticas, assumiu uma posição de contestação, de revolta em relação aos valores vigentes e aos costumes do passa-



do, disposta a valorizar a realidade vivente e a elevar a arte à consciência musical. Isso levou a uma concepção de arte em que a sintaxe e a métrica tradicionais passaram a ser renegadas, chegando ao extremo com a concepção da arte dos ruídos, da pintura dos sons, ruídos, odores e, na literatura, com a formulação da teoria das "palavras em liberdade", das palavras dispostas sem conexões lógicas.

1.1.1. CARACTERIZAÇÃO DO FUTURISMO

Apesar da história do *Futurismo* praticamente confundir-se com a de seu líder e fundador - Filippo Tommaso Marinetti -, este movimento, ainda que de maneira avulsa, já se manifestara em alguns precursores. Walt Whitman foi o primeiro a introduzir a máquina na poesia com o objetivo de prolongar as forças da natureza: o poema *A uma locomotiva no inverno* apresenta uma estreita relação temática com o poema de Marinetti *Ao automóvel de corrida*; Émile Verhaeren em *Vers le futur* exalta um mundo redimido pelo trabalho e povoado por seres humanos satisfeitos, felizes tanto nos campos quanto nas cidades industriais; J.K. Huysmans em *À Rébours* humaniza as locomotivas Crampton e Enghert que, como beleza plástica, nada têm a invejar da mulher; Mario Morasso, o primeiro teórico da máquina, o introdutor da "estética da velocidade" em *La nuova Guerra. Armi. Combattenti* expõe o problema da máquina em função da guerra, exaltando a beleza plástica dos instrumentos bélicos, equi-



parados à exuberância visual do conflito da guerra. Paul Adam, indicado por Marinetti como um dos precursores de suas proposições modernistas, em *La cité prochaine* celebra o dinamismo da vida moderna, em *La ville inconnue* a conquista do desconhecido e em *Le Futurisme* oferece um manifesto da vida moderna, exaltando as conquistas da tecnologia, que passaram a permitir ao homem a redução do tempo e do espaço, tornando as "distâncias menores". Além de outros, pode-se ainda considerar como precursor do *Futurismo* o poeta Gustavo Kahn, ídolo de Marinetti, que o considerava o inventor do verso livre.

Todavia, como verdadeiro movimento de vanguarda, o *Futurismo* surgiu em 1909 com a publicação do primeiro manifesto futurista por Marinetti - *Fondazione e Manifesto del Futurismo* - em *Le Figaro* de Paris. Nessa época predominava na Itália um clima político-social de otimismo, de fé no futuro porque o país conseguira aproximar-se mais da realização de um regime liberal, cujas bases os futuristas contribuíram consideravelmente para minar pela extremada exaltação do espírito nacionalista, que acabou por levar o país à guerra e, mais tarde, ao Fascismo. Marinetti, aproveitando-se da situação da Itália, onde a arte se mantivera fechada às novas concepções, lançou o lema de sua predileção - "marciare non marcire" - e, valendo-se de uma consistente infra-estrutura publicitária, levou-o a vários recantos da Europa e da América. Com seus vários manifestos sobre a literatura, pintura, música, arte mecânica, com suas conferências e polêmicas, Marinetti exerceu grande influência em quase todas as literaturas modernas. Ao *Futurismo*



coube evidenciar, tanto na teoria quanto na prática, a relação arte-vida, revolucionando a expressão artística, em que, devido a um contexto ideológico favorável, o ativismo, o irracionalismo e a exaltação da guerra passam a constituir elementos primordiais.

Na Itália, com a revolução industrial, puseram-se em jogo as relações entre o proletariado e os empresários, entre o povo e as forças políticas, afetando a cultura e, conseqüentemente, as diretrizes da arte: com a instauração e o progresso da indústria automobilística, introduziu-se a "estética da máquina". O Futurismo procurou adequar as técnicas artísticas aos processos tecnológicos da época e, do ponto de vista temático, se inspirou no homem que trabalha na cidade, no "volante", afirmando a superioridade das forças jovens sobre a sabedoria do passado. É um movimento organizado em torno de certos ideais, com modo de agir em comum e ligado aos destinos do processo industrial, portanto historicamente determinado pela introdução da máquina e da tecnologia na vida cotidiana do homem.

Algumas considerações sobre a biografia de F.T. Marinetti nos auxiliarão a compreender melhor a sua atuação como teorizador do Futurismo. Nasceu no Egito, filho de pais italianos; fez seus primeiros estudos em sua terra natal, onde mais tarde funda a revista *Papyrus*; ainda jovem mudou-se para a França, frequentando as boemias intelectuais, continuando seus estudos na Sorbonne entre decadentistas e simbolistas, empenhados na teoria do verso livre, de que logo se tornou adepto. Era bilingue. Iniciou suas atividades literárias na revista franco-



italiana *Anthologie - Revue de France e d'Italie*, editada em Milão. Em 1902 publicou em Paris seu primeiro livro de poemas: *La Conquête des étoiles*. Em 1905, em Milão, fundou a revista pré-futurista *Poesia*, de grande importância para a renovação das letras italianas. Seus primeiros escritos foram redigidos em francês. A sua primeira obra de valor foi *La Battaglia di Tripoli*, escrita em 1912. A partir daí a vida de Marinetti foi inteiramente dedicada à teoria e à prática do *Futurismo*: redigiu manifestos, proferiu conferências, procurando estender a sua concepção a todas as artes, embora esse movimento já existisse desde o ano de 1909, quando publicou em *Le Figaro* o seu primeiro manifesto. *Questo Lo Splendore geometrico e meccanico*.

Atualmente a cronologia do *Futurismo* constitui objeto de várias discussões. Segundo Enrico Falqui, Gianni Scalia e outros, o seu período histórico não ultrapassou 1915-16. Outros, entre os quais Mario Verdone, sustentam que o movimento futurista se iniciou em 1909, prolongando-se até à morte de Marinetti em 1944, tendo como período heróico o ano de 1920, com uma certa divergência: após a guerra e com a revista *L'Italia Futurista*, o movimento mudou de direção, de modo que o elemento político passou a fazer parte de sua renovação. Para Gilberto Mendonça Teles, no *Futurismo* podem distinguir-se as seguintes fases: a de 1905 a 1909, em que se toma como base o princípio estético do verso livre; a fase de 1909 a 1914, quando são redigidos os manifestos e se defende o princípio estético da imaginação "sem fios" e das "palavras em liberdade"; a de 1919 em diante, quando se instaura o regime fascista e o *Futurismo* se



transforma em porta-voz oficial do partido. Luciano de Maria sustenta outra subdivisão cronológica: de 1909 a 1913 fase do "verso livre" e de 1914 a 1944 fase das "palavras em liberdade". Segundo Enrico Falqui, não se levando em consideração a delimitação cronológica, poder-se-ia aceitar uma divisão com base na produção artística de Marinetti: fase do verso livre, fase das "palavras em liberdade" e fase da "aeropoesia" que, para Mario Verdone, corresponderiam às fases do verso livre, das "palavras em liberdade" e das "tavole parolibere". Mas deve-se notar que a "aeropoesia", lançada por Marinetti em 1931, se enquadra na concepção das "palavras em liberdade", como ele mesmo afirma no manifesto *Lo Splendore geometrico e meccanico*, que é de 1914(8:214-215).

O *Futurismo* anunciou-se à cultura italiana com uma nova concepção de vida, de realidade e de arte, proclamando-se reformador não só da poesia, como também da vida moral, política e dos costumes civis. Foi um movimento que pretendeu fazer da arte uma ação global, uma totalização de todos os gestos possíveis ao artista, em que as manifestações da vida pudessem ser plasmadas no plano estético.

Ao contestar o mundo cultural do passado, um mundo ainda imerso na paisagem do campo, numa tentativa de construir um novo e diverso mundo, urbano e tecnológico, uma reconstrução do universo em função da máquina, onde arte e vida se conjugam, o *Futurismo* passou a conceber a vida como força e a ver, de maneira verdadeiramente nova, o problema da arte, não deixando de ser uma das principais testemunhas da cultura européia em busca



da expressão mais autêntica do homem contemporâneo.

1.1.2. CARACTERIZAÇÃO DO MODERNISMO

Como o *Futurismo*, o *Modernismo* abrangeu uma época da vida intelectual vista como fonte e resultado de transformações não só da natureza, como também do espírito humano frente aos progressos tecnológicos e científicos do começo do século XX. Esse movimento, que tem como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922, foi o resultado das transformações que vinham sendo operadas desde o início deste século, fase que contém todos os germes responsáveis pela eclosão da vanguarda revolucionária do *Modernismo*, correspondendo a um particular momento da consciência artística brasileira.

A fase de transição, que vai do início do século até 1922, denominada "sincretismo" por Tasso da Silveira, testemunhou o aparecimento de muitas tendências que constituíram o clima pré-modernista, em que fatos isolados semeavam a revolta, o inconformismo contra postulados e tabus de literatos passadistas, fatos tidos como precursores das idéias implantadas oficialmente na Semana de Arte Moderna: assim Oswald de Andrade, em São Paulo, entre 1912 e 1915, a exemplo do publicitário F. T. Marinetti, procura criar, através da imprensa e com sua ação pessoal, a consciência da renovação modernista européia; Lasar Segall, em 1913, realiza em São Paulo a sua primeira exposição de pintura expressionista; nesse mesmo ano Graça Aranha, da Europa, não falava senão em reformar o ambiente brasi-



leiro, acusando a literatura nacional de manter os mesmos romances, sonetos e descomposturas do tempo da fundação da Academia, portanto fadada a morrer de "academismo"; em 1914 tem-se a primeira exposição, em São Paulo, de Anita Malfatti, influenciada pelo impressionismo alemão e, naquele mesmo ano, publica-se em *O Estado de São Paulo* o primeiro artigo sobre o *Futurismo*, de autoria do Prof. Ernesto Bertarelli, intitulado *Lições do Futurismo*; em 1915 Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho idealizam a revista *Orfeu*, periódico luso-brasileiro de espírito modernista; Alberto de Oliveira, em 1916, na Academia Brasileira de Letras afirma a consciência das novas tendências artísticas, inclusive do *Futurismo*; em 1917 Anita Malfatti expõe publicamente em São Paulo, pela segunda vez, agora já em sua fase modernista, época em que é criticada através do artigo *Parandia ou Mistificação?* de Monteiro Lobato, que representa a ala conservadora da arte nacional; nesse mesmo ano vários poetas novos começam a impor-se: Mário de Andrade escreve *Há uma gota de sangue em cada poema*; Manuel Bandeira, *A cinza das horas*; Menotti del Picchia, *Moisés e Juca Mulato*; Guilherme de Almeida, *Nós*; Murilo Araújo, *Carrilhões*. Ainda em 1917 começam as primeiras manifestações das influências da revolução russa: greve operária em São Paulo; pronunciamento de simpatia pela nova ideologia e início de sua propaganda; em 1918, no Rio de Janeiro, Andrade Murici, no ensaio crítico *Alguns poetas novos*, chama a atenção do público para a renovação que se operava na poesia brasileira; em 1920, em São Paulo, passa-se a observar o sentido renovador da obra de Brecheret e, no final de 1921,



realiza-se na Livraria de Jacinto Silva uma reunião de jovens escritores e artistas para ouvir a leitura de *Era uma vez...* de Guilherme de Almeida, momento em que se assentou a idéia da Semana de Arte Moderna(97:39).

Como ocorreu com o *Futurismo*, a cronologia do *Modernismo* constitui objeto de estudo de muitos críticos. A fase de transição, que vai do início do século até a Semana de Arte Moderna de 1922, marcada por uma mudança de mentalidade e semeada por tendências isoladas, é considerada por Antonio Candido como a primeira etapa do *Modernismo* - o período *Pós-Romântico*(1880 a 1922) -, em que predomina uma literatura de "permanência", porque conserva os traços desenvolvidos depois do Romantismo sem apresentar inovações; desenvolve-se ainda uma literatura altamente acadêmica, ao lado de uma crítica que procurava avaliar o escritor e sua obra pela intensidade com que expressava a terra e a sociedade brasileira: a crítica nacionalista constitui o traço distintivo desse período. Para Alceu Amoroso Lima, esse período (1900 a 1920), denominado *Pré-Modernismo*, dada a sua acentuada tendência nativista, com uma forte preocupação inspirada na paisagem, nos costumes e na linguagem local, exerceu profunda influência no mundo literário brasileiro e, apesar do Brasil não ter participado diretamente do "espetáculo do mundo em sangue", consequência da Primeira Guerra Mundial, não escapou a uma onda de independência no pensamento, apoiando-se numa realidade mais próxima, com propensão a um equilíbrio de expressão, caminhando lentamente para uma maior autonomia literária(146:62-63).



Para Péricles E. da Silva Ramos, Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima podem-se distinguir no *Modernismo* brasileiro três fases: para os dois primeiros críticos a primeira fase vai de 1922 a 1930 - fase de combate a tudo quanto pertencia ao passado cultural, tendo como objetivo libertar-se das fórmulas e dos temas acadêmicos; Alceu Amoroso Lima dá como início dessa fase os anos vinte indo até 1930, época em que foram lançadas as bases do movimento. Antonio Candido considera esse período como o segundo momento do *Modernismo*, indo de 1922 a 1945, opinião que se aproxima da classificação de Wilson Martins, que o situa entre as duas guerras mundiais. A segunda fase do *Modernismo*, que para Antonio Candido começa em 1922 indo até 1945, para Péricles E. da Silva Ramos e Afrânio Coutinho vai de 1930 a 1945, havendo, contudo, coincidência de opinião quanto ao início da última fase(a partir de 1945).

Há consenso entre os críticos que esse movimento, apesar de apresentar fatos isolados a partir de 1900, se enquadra no período entre as duas guerras mundiais, tendo como marco oficial a Semana de Arte Moderna, que veio coroar todo o esforço renovador que estava em curso há anos. É justamente a partir de 1922, ano do centenário da Independência do Brasil, que a situação revolucionária chegou ao auge do amadurecimento, quando a consciência intelectual atingiu um estado de revolta contra a velha ordem, pondo o país em igualdade de condições com os grandes centros, dos quais, até então, era um simples e tardio reflexo; mesmo acompanhando a aceleração histórica das grandes nações européias, passou a produzir mais daquilo que



lhe era peculiar, dando a nota essencial de seu estilo(43:25). Segundo Paulo Prado, um dos promotores desse evento, a Semana de Arte Moderna marcou uma nova era - a "Renascença" moderna no Brasil -, ensejando o aparecimento de uma inquietação e independência, características da nova sensibilidade humana em um mundo repleto de fórmulas arcaicas, que já não correspondiam às renovações que vinham sendo processadas em toda a Europa: na política, na arte, na literatura, na ciência, na filosofia, em suma todo esforço humano sofre a radical transformação exercida pela sensibilidade livre e individual da nova era(96:18).

Foi, porém, a Primeira Guerra Mundial que provocou uma radical mudança nos valores vigentes, despertando uma revivescência maior do sentimento nacional, inclusive nos países, como o Brasil, que não participaram diretamente dela. O nacionalismo domina a maior parte dos nossos artistas, que procuram representar o nosso caráter, a nossa índole, as tendências de nossa civilização, a nossa religiosidade, os nossos preconceitos de raça, em suma, as nossas "pequenezas", como declarava Jorge de Lima, o que há de mais íntimo em nossa alma. Assim, os modernistas se voltaram contra a arte que não representava a nossa realidade, "por ser uma voz falsa", "dos dentes para fora"(14-4:21). Segundo Ronald de Carvalho, os responsáveis pela cultura brasileira até meados deste século ainda produziam uma arte baseada na "letra fria dos livros", sob a influência dos gramáticos, portanto "fruto da terapêutica livresca", do "fetichismo do papel impresso".



Era necessário observar as modificações estruturais que o meio ambiente imprimiu no aglomerado étnico, aproveitar a lição que nos oferecia um contato de quatro séculos com a terra brasileira, vencer a natureza pela inteligência, como declara Ronald de Carvalho, porque o intelectual brasileiro estava farto do artifício da nossa existência social e desejava que o artista se comunicasse numa linguagem clara, traduzindo os sentimentos impetuosos, as ambições, a alegria de viver a nossa realidade, disciplinando a nossa inteligência pelo estudo direto do Brasil, criando uma arte livre de quaisquer preconceitos, que refletisse os problemas nacionais, uma arte sempre em contato com as forças motrizes do nosso ambiente(14-3:19).

Mário de Andrade, na *Revista de Antropofagia*, adverte que ser escritor brasileiro não é cantar apenas o índio numa "paisagem de ipês floridos"; ele deverá ir além do "visível" e do "palpável", não se contentando só com aquilo que a terra oferece, mas "sofrer o sofrimento da terra", "gozar o gozo da terra", "rir o riso da terra", "viver a vida da terra"(17a-5:4). Era necessário lançar esse material humano e cultural e extrair disso a seiva da nova arte, combatendo tudo o que imobilizava o país: o saudosismo, o fanatismo, a indolência, a imitação(17b:10). Isso se deve ao fato de a herança mental estrangeira não se adaptar aos cenários americanos; para apurar a nossa individualidade, seria necessário afastar de nossa terra as influências estrangeiras, romper com as velhas tendências importadas e penetrar na nossa vida, único meio para restabelecer a nossa unidade cultural deformada pelo "ostracis-



mo de uma cultura extra-nacional", que conduziu a um misticismo utópico, prova segura da incapacidade de criar(17b:12).

Ao artista cabe comunicar os anseios, as propensões específicas do seu povo, porém de uma forma mais global, de modo que a sua concepção de mundo não se limite a uma parte de uma coletividade, provocando o seu isolamento, mas fazendo com que toda essa coletividade participe da harmonia e da ordem do universo, como afirma Henrique Abílio em *Festa*:

Toda a raça fala através da sua arte, não porque lhe constitua o único objeto nem seja o círculo estreito dentro do qual ele se há de mover. Mas porque o frêmito da vida que comunica, servindo-lhe de base dinâmica, descerra aos seus olhos as perspectivas transcendentais de uma totalidade humana voltada para um ideal comum. A arte, na sua expressão mais elevada, tem de explicar as nacionalidades não em face de si mesmas, mas em face do universo(71:50)

Inicialmente, como o *Futurismo*, o *Modernismo* foi um movimento de teorias e idéias; foi uma revolução de manifestos com o lançamento de programas que, por vezes, foram realizando-se paulatinamente. Como a base estética do *Modernismo*, segundo Renato de Almeida, estava em considerar cada artista como uma fórmula nova do universo(14-4:74,81), o movimento, não obstante a sua incontestável eficiência, não se constituiu, praticamente, numa escola. Os manifestos modernistas eram, via de regra, de um só autor, diferentemente dos futuristas, que tinham, predominantemente, vários autores professando os mesmos ideais e propósitos. Todavia, apesar disso, o fato da iniciativa de "saneamento intelectual" por obra de grupos reunidos em torno de



atuantes revistas literárias por eles fundadas, que compuseram um protesto coletivo contra os "fantoques do passado", poderia, no entender de Lúcia Miguel Pereira, ser considerado como indicador da consciência própria de uma escola, sobretudo porque esses grupos não se limitaram a uma mera revolta, mas estavam empenhados em operar uma verdadeira revolução, cuja origem podia ser divisada em tendências estéticas européias. O movimento modernista, contudo, logo se nacionalizou, superando a fase destrutiva pela procura de padrões culturais apropriados ao temperamento brasileiro(96:37).

✱✱ [Como os modernistas, os futuristas também se manifestavam através de periódicos da época, propondo-se, desde o início, a se apresentarem como um grupo fortemente organizado, com proposições inovadoras, liderados por F.T. Marinetti, tendo a evidente intenção de exercer influências além dos limites geográficos da Itália(198:11-14). A difusão do Futurismo se deve, todavia, primeiramente aos impulsos das propagandas de seus seguidores e, posteriormente, à capacidade desse movimento em solicitar e provocar adesões internacionais. Foi adotada uma terminologia que, inicialmente, acreditava-se ter sido extraída do livro do escritor catalão Gabriel Alomar (*El Futurisme*, de 1903), embora tivessem sido sugeridas outras (tais como "dinamismo" e "eletticismo"), denominações descartadas pelo seu fundador, que buscava prestar a si próprio uma homenagem, considerando que "FuTurisMo" contém as três letras iniciais do seu nome (Filippo Tommaso Marinetti). Além disso, a palavra Futurismo parecia ser mais eficaz como propaganda e capaz de confe-



rir com maior rapidez a idéia de guia de um movimento de radical revolta contra a tradição do passado(198:14)

1.2. O FUTURISMO, O MODERNISMO E A EVOLUÇÃO CRIADORA DE HENRI BERGSON

Mais do que movimentos fundamentados na razão, o *Futurismo*, primeiro, e o *Modernismo*, depois, caracterizaram-se como tendência no sentido de valorizar o imediato, a percepção sensorial, a apreensão da essência da vida, não mais como resultado de um processo dedutivo, mas através da intuição. Daí a singular importância, no âmbito filosófico, de *A Evolução Criadora* de H. Bergson para melhor explicar os dois movimentos de vanguarda aqui comparados na sua substância histórica.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, a base filosófica do *Futurismo* parece provir das idéias de Henri Bergson(1859-1941), tais como foram apresentadas na referida obra(19:82), escrita em francês e publicada em 1907.

Bergson, em *A Evolução Criadora*, distingue o instinto da inteligência, conferindo-lhes sentidos opostos: a inteligência é por ele entendida como matéria inerte e o instinto como vida. A inteligência, a seu ver, está estreitamente relacionada com a ciência, a qual da vida só pode dar uma tradução inerte; limitando-se às operações físicas, a ciência, através da inteligência, considerando o objeto sob vários ângulos, procura atraí-lo para si, ao invés de nele penetrar. O instinto, ao



contrário, é "comunhão" e, por isso,

ao próprio interior da vida é que nos conduziria a intuição,..., o instinto que se tornou desprendido, consciente de si mesmo, capaz de refletir seu objeto e de o ampliar infinitamente(52:159).

Bergson está convencido de que "a metafísica dependerá pois da teoria do conhecimento" e "que o problema do conhecimento identifica-se com o problema metafísico, e que um e outro dependem então da experiência". Justamente por isso

... na falta de conhecimento propriamente dito, reservado à pura inteligência, a intuição poderá fazer-nos captar o que os dados da inteligência têm no caso de insuficiente... Depois, pela comunicação comungante que ela estabelecerá entre nós e o restante dos seres vivos, pela dilatação que obterá de nossa consciência, ela nos introduzirá no domínio próprio da vida, que é interpenetração recíproca, criação infinitamente continuada (52:160).

Sem perder de vista o caráter fundamental da consciência, cindida em intuição e inteligência(52:160-161), Bergson ressalta a importância da relação "consciência - escolha" e a significação da ação: "... seria ainda mais correto dizer que a ação é o instrumento da consciência"(52:161). Assim é que a consciência, através da ação, apresenta-se como o princípio motor da evolução e nela reside a diferença de natureza entre o homem e os animais; é pela ação da consciência, em oposição à resistência da matéria, que o homem inventa, cria.

Especificando o domínio da ciência positiva e o da filosofia, Bergson relaciona a primeira com a inteligência, com



a matéria não organizada e com a inércia(52:175). Com o propósito de determinar o objeto da filosofia, ele declara:

O dever da filosofia seria, pois, intervir aqui ativamente, examinar o vivo sem preconceito de utilização prática. ...Seu objetivo próprio é o especular, isto é, ver; sua atitude para com o ser vivo não poderia ser a da ciência, que ...só podendo agir por intermédio da matéria inerte, encara o restante da realidade sob esse único aspecto(52:175).

A base da distinção entre inteligência e instinto, entre material e espiritual, entre ciência e filosofia concentra-se no caráter de inerte e vivo: o primeiro é próprio da inteligência e objeto das ciências positivas, enquanto o segundo é próprio do instinto, objeto da filosofia. No entender de Bergson, por isso mesmo, para poder explicar a experiência como vida, é preciso ir além da materialidade da ciência positiva, ingressando no absoluto, no metafísico, onde ciência e filosofia se completam na visão do ser (52:178).

À vista dessa distinção e íntima complementariedade entre ciência e filosofia, Bergson aconselha que nos concentremos no que há de mais destacado do exterior e de menos penetrado da intelectualidade, procurando assim, no mais fundo de nós mesmos, o ponto em que nos sentimos mais interiores à nossa própria vida, isto é, a "pura duração"(53:178-179). Se, pela inteligência, a ciência positiva atém-se a fatos que se repetem, é preciso procurar uma explicação da vida como uma corrente de consciência, que constitui o impulso ou "élan vital", is-



to é, como relação do conhecido com o sempre novo no processo da evolução, que é sempre criadora como realização da vontade na "pura duração":

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrar umas nas outras e nossa personalidade concentrar-se num ponto, ou melhor numa ponta que se insere no futuro encetando-se sem cessar. Nisso consistem a vida e a ação livres. (52:179-180)

A existência espiritual apresenta-se assim como uma mudança contínua e constante; a duração real é, então, o processo contínuo do passado, que cresce à medida que avança no futuro; a memória é o próprio devir espiritual que espontaneamente conserva tudo em si mesmo (52:14-15). A duração, por isso, "é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar". (52:16)

Justamente porque o passado sobrevive é que, para Bergson, é impossível que uma consciência passe duas vezes pelo mesmo estado, pois, em razão da constante modificação, ainda que as circunstâncias sejam as mesmas, a consciência da pessoa que viveu a experiência é outra, enriquecida pelas transformações posteriores (52:17). Ilustrando mais detalhadamente o caráter de "previsão", inerente às transformações próprias da experiência espiritual, Bergson compara o trabalho do artista, que só pode prever depois de realizar a sua obra (52:17-18), com a criação dos momentos da vida:

Cada um deles é uma espécie de criação... . Estamos pois certos ao dizer que aquilo que fazemos depende do que somos: mas impõe-se acrescentar que somos, até certo ponto, o que fazemos, e que criamo-nos a nós mesmos continuamente... . Verificamos que, para um ser consciente, *existir consiste em mudar, mudar amadurecendo, amadurecer criando-se infinitamente a si mesmo*(52:18).

Mais adiante, abordando o problema da ordem da realidade como experiência consciente, portanto instintiva, Bergson declara: "De um modo geral, a realidade é ordenada(o destaque é dele) na exata medida em que satisfaz nosso pensamento. A ordem, ^{no nosso desejo} é, pois, certo acordo entre o sujeito e o objeto. É o espírito encontrando-se nas coisas"(52:197).

Depois ele compara, do ponto de vista da finalidade, essa ordem da realidade com a ordem de uma obra de arte e ambas com a vida entendida como evolução criadora(52:198). Convencido de que a finalidade é própria da ordem da ciência, cujo método se baseia essencialmente na relação de determinação necessária entre causas e efeitos - evocando, para alcançar seu objetivo, idéias de inércia, de passividade, de automatismo -, Bergson caracteriza a evolução criadora própria da vida como ordem sem finalidade, incluindo-se essencialmente no ato da vontade, oposto ao inerte e automático(52:198).

O impulso da vida ou "élan vital" consiste propriamente na ação motivada pela vontade, movida pela necessidade de criar, ainda que de maneira relativa, porque encontra a resistência da matéria e procura vencê-la(52:220). Essa luta entre a liberdade, movida pela necessidade de criar, e a matéria, que resiste àquela ação consciente, determina a constante modifica-



ção do ser espiritual concretamente vivente. Por isso, a vida, em sua essência, é um fluxo constante(52:32).

Obstáculo e ação criadora ou "élan vital", inteligência e intuição são as duas alternativas sublinhadas por Bergson como diretrizes de dois diversos evolucionismos, baseados em dois opostos direcionamentos da atividade consciente: o material, em que o homem através da inteligência, ao ganhar pela evolução, em função dela perde muito, e o espiritual, defendido por ele, baseado na intuição, em que o homem, evoluindo, cria e transformando-se, sem perder, ganha cada vez mais(52:233-234).

Partindo do evolucionismo de Spencer, Bergson desenvolve-o e o sistematiza, porém distinguindo-o e colocando-o em um grau inferior do evolucionismo espiritual, porque, na unidade de consciência, da intuição pode-se passar à inteligência, mas o contrário não é possível; enquanto a intuição nos dá o espiritual, da inteligência só pode derivar uma abordagem da matéria. Por essa razão, enquanto as ciências positivas se preocupam com o estudo da matéria inerte, a filosofia, tendo presente a relação entre espírito e corpo, deve preocupar-se com a vida na sua espiritualidade, na sua ação criadora, isto é, com as intuições(52:234).

Essa relação do corpo com o espírito, sem perder de vista o caráter da ação que, criando, gera a pura duração, constitui a realidade como "perpétuo devir", algo que se faz e desfaz e jamais se apresenta como algo definitivamente feito(52:238); essa valorização das mudanças será sobremaneira ressaltada tanto pelas poéticas futuristas quanto pelas moder-



nistas. Bergson afirma isso baseado no fato de que tanto a inteligência quanto os sentidos se limitam a observar, a apreender as transformações da matéria em certos instantes e sob certos ângulos, que, assim, se tornam "imóveis". A consciência, norteando-se pela inteligência, "contempla da vida interior só o que já está feito", escapando-lhe o que está se fazendo, porque se limita a considerar a ação em função do interesse prático. Quando isso acontece, não percebemos a evolução verdadeira, que é o devir radical(52:239).

Justamente porque a vida é uma evolução espiritual e constante, tudo, até a matéria, ininterruptamente se transforma e, porque se transforma, muda de forma a todo instante. Isso significa que na realidade da vida não há, essencialmente, formas, que somente são possíveis quando, sob a regência da inteligência, a realidade se apresenta como inércia(52:262). O imóvel ou inerte, com que se preocupa a inteligência, é o resultado de um mecanismo cinematográfico, que congela, destruindo-o na sua essência, o movimento vital. Esse mecanismo imobilizador é adotado pela ciência moderna como o fora pela ciência antiga, visto que ambas operam não com objetos ou realidades, mas com signos, cuja característica "é de registrar sob uma forma estacionária um aspecto fixo da realidade"(52:284). Ora, se a ciência se baseia em signos e estes se limitam a registrar um aspecto fixo da realidade, a ciência não poderá proporcionar o conhecimento da "pura duração" da vida, que é movimento, mudança constante, ação permanentemente criadora pela ordem e desordem do real(52:285).



O verdadeiro conhecimento da realidade não poderá, então, ser fornecido pela ciência. O conhecimento da realidade como evolução espiritual criadora, segundo Bergson, só poderá ser alcançado pela filosofia. Enquanto o cientista suprime a energia e o movimento da matéria, o filósofo vê o mundo material como devir, como fluxo. Assim é que ele se encontra com a duração real no domínio da vida e da consciência:

Tal nos parece ser a função própria da filosofia. Assim compreendida... Ela é o aprofundamento do devir, o verdadeiro evolucionismo e, por conseguinte, o verdadeiro prolongamento da ciência...(52:317)

De acordo com Francesco Flora, o *Futurismo* afirma que "Tudo é novo debaixo do sol". Daí o conceito da "arte como novidade", que ele considera ter sido inspirado pela estética "bergsoniana". Aponta ainda os pontos de contato que podem ser estabelecidos entre Bergson e os futuristas, afirmando: "A *simultaneidade* do futurismo deriva da "vitesse et simultanéité" de Bergson". "A *compénétration* futurista faz lembrar a "pénétration mutuelle" bergsoniana". E os "stati d'animo" ... evocam os "états d'âme". É também "bergsoniano" o conceito de linguagem que levou os futuristas à visão das "palavras em liberdade" (220:221-222).

O mundo moderno, no entender de Cassiano Nunes, viu, com espanto, na concepção de Einstein uma nova concepção do universo, e com Freud um novo conceito do homem, que encontra sua máxima expressão através da revelação do subconsciente.



CAPÍTULO II

POÉTICAS FUTURISTAS E MODERNISTAS COMO RUPTURA COM A TRADIÇÃO

Pretendemos ater-nos, neste capítulo, mais especificamente à comparação das idéias-base do *Futurismo* e do *Modernismo* enquanto movimentos de contestação, movidos pelo propósito de contrapor-se aos valores, às convicções consagradas pela tradição, visando com isso, em conformidade com a perspectiva culturológica já exposta, salientar a aproximação ou não, no nível do macrocontexto, da ideologia desses dois movimentos de vanguarda.

Essa ideologia comporta dois componentes fundamentais: o primeiro é negativo, pois é de contestação; o segundo é positivo, construtivo, afirmador de uma radical inovação. Nem sempre, contudo, é fácil ou convém separá-los de maneira absoluta, pois se relacionam como as duas faces de uma mesma moeda.

O endereçamento *negativo*, se explica pelo momento histórico, no qual é incontestável a visão imanente da realidade e irrestrita a confiança no progresso. É uma época em que os homens passam a ter confiança, às vezes excessiva, em si mesmos e

na civilização mecânica, contrapondo-se ao mundo cultural do passado em favor de uma cultura entendida como renovação produzida pela força do instinto, obra da intuição e do "élan vital", oposta ao produto da inteligência, próprio da cultura tradicional.

Por defenderem uma arte em consonância com a sua época, os futuristas se voltam, de forma brutal, contra todo o passado artístico italiano; os modernistas, diferentemente, se voltam contra a cultura do passado enquanto imitação de modelos europeus, porém ampliam o que o seu passado tem como expressão de liberdade, como forma expressiva própria, conscientes de que libertar-se da tradição cultural estrangeira é construir esteticamente o Brasil. Ronald de Carvalho aconselha a fazer da obra de arte a tradução da união do criador com os múltiplos aspectos da totalidade da vida brasileira. A finalidade do artista - ele afirma - está no entusiasmo de viver e, como para os futuristas, viver perigosamente, tendo a arte como a principal forma de libertação(13-8/9:3).

Joaquim Inojosa, desenvolvendo a convicção de Mário de Andrade, também prega a renovação da arte nacional, a abolição da arte de importação, para chegar à formação de uma literatura, de uma pintura autenticamente brasileiras; em suma, uma arte que não reflita idéias e sentimentos alemães, portugueses ou norte-americanos, próprios do período da imitação, contrariando esse momento civilizado de criação(132:46). É necessário construir o Brasil, que está sendo paulatinamente corrompido, deformado por idéias e tendências incompatíveis com a sua natu-



reza(132:81).

O *Modernismo*, como se afirma em *Klaxon*, não pretende ser novo, mas atual, sem, contudo, renegar o passado cultural. A sua grande novidade está em visar ao presente, o que não impede a defesa da pátria e a sua integração com a humanidade(13-1:1-2). O *Futurismo*, tendo a guerra como elemento conformador da consciência de pátria e de um nacionalismo delirante, totalmente liberto das influências estrangeiras que fortemente pressionavam a cultura das províncias italianas antes da unificação, apregoa mudanças profundas baseadas na utilização do progresso das ciências e da tecnologia. Para isso requerem-se coragem e demonstração de força, eliminando os fracos e consagrando os fortes, que são os jovens, recorrendo ao militarismo e à guerra como única higiene do mundo(8:48). A ação do jovem modernista brasileiro será eminentemente social, porque dos velhos só se extraem experiências estrangeiras; por isso, os jovens, armados de força espiritual, conseguirão modernizar, nacionalizar e universalizar o espírito nacional(11-1:11).

A primeira etapa do projeto ideológico das vanguardas iniciadas com o *Futurismo* corresponde ao seu combate contra o anacronismo generalizado, o conservadorismo próprio da tradição, repleto de valores obsoletos, ultrapassados, dissonantes com a nova realidade criada pelo progresso científico e tecnológico.

II.1. RUPTURA COM A RELIGIÃO

Com relação à fé, o *Futurismo* se opõe a toda religião defensora da verdade fundamentada no transcendente; por isso é contra as instituições que a representam, revelando-se expressamente anticlerical; é, contudo, um anticlericalismo atuante, oposto ao passivo anticlericalismo do passado e do presente(12:36). Também o *Modernismo* não aceita o conceito abstrato de religião dogmática, nem os ensinamentos defendidos pela Igreja. Para o homem moderno brasileiro, a religião não pode prescindir ou ignorar o instinto, porque ele é tão vital e necessário quanto o ato de comer. O conteúdo do dogma, segundo os modernistas, nunca é religioso, é moral(17b-10:10). A partir do momento em que os homens encontram em si mesmos a coragem para duvidar de uma vida ultraterrena, passando a considerar como verdadeiro unicamente o real e não a verdade de fé(11-1:111), a consciência modernista brasileira começa a repudiar o cristianismo ortodoxo. Como consequência da desvalorização da religião dogmática, a arte modernista em geral se desenvolveu mais em contato com a realidade empírica, com a experiência vital(11-1:109).

Para a vanguarda futurista o anticlericalismo intransigente e radical é a expressão fiel da única religião pela qual eles se batem; é um anticlericalismo revolucionário, nacionalista, afirmação otimista em favor de uma Itália libertada das "fossilizadas" instituições religiosas tradicionais. Como

adeptos dessa religião, os futuristas defendem a soberania absoluta da Itália, livre do domínio ou da interferência estrangeira e do peso negativo do passado, o que só poderia ser conseguido com a vitória na guerra(12:36-37). Para se livrarem dessas práticas "fossilizadas" da religião, além da coragem e da convicção ideológica, era indispensável organizar e manter um exército bem preparado para promover a tão almejada guerra, alcançar a vitória e a soberania do país(12:37).

Repudiando os dogmas da Igreja católica, o povo brasileiro se afasta dos catecismos e das sumas particulares, criando, conforme a sua índole, um sincretismo religioso com largas concessões profanas, com muita liberdade de escolha e de decisão, distanciando-se do catolicismo "catequista", posicionando-se contra a batina, o sermão, o Santo Ofício e o Sinal da Cruz(62:46), à semelhança de Marinetti que, ao revoltar-se contra a religião da renúncia, da submissão e das lágrimas, se opõe à religião que tem por símbolo deprimente um homem crucificado(12:36).

Oswald de Andrade, empenhado na formulação da base teórica de uma sub-religião no Brasil, procura fundamentos para uma seita religiosa formada com o substrato das crenças dos três grupos raciais, alicerces étnicos nacionais, estruturada dentro de um sistema derivado de cultos fetichistas, de apelos às forças da natureza; daí a necessidade de partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus(62:46). Deveria ser uma religião sem superstição, sem punições e castigos; uma religião baseada na força instintiva, sem promessa de recompen-



sa, levando os homens a um melhor relacionamento entre si (17b-11:10).

Ao declarar que as reações brasileiras sempre foram feitas dentro do "bonde" da civilização importada, Oswald de Andrade defende a necessidade de sair dele e queimá-lo, para voltar ao estado natural, à simplicidade própria do estado primitivo concretizada no nativo selvagem, ainda não aculturado, anterior à ação catequista dos jesuítas europeus, sem a dúvida transmitida pelo progresso dos brancos:

Contra a beleza canonica, a beleza natural, feia, agreste, barbara, ilogica. Instinto contra verniz. O selvagem sem as missangas da catequese. O selvagem comendo a catequese. Sem a duvida, sem sequer a presunção da existência da duvida: nú, natural, antropofago. Essa abstração da duvida é que norteia a parte, por assim dizer, hostilizadora da filosofia antropofagica. (17b-4)

No mesmo *Manifesto Antropófago* Oswald de Andrade, manifestando-se contra a religião transmissora de temor provocado pela vida extraterrena, opressora, inibidora da capacidade instintiva e natural, personificada pelo nativo aculturado, contra os "importadores da consciência enlatada" propunha uma revolução que fosse maior que a Revolução Francesa - a Revolução Caraíba -, para absorver o inimigo "sacro" e transformá-lo em totem, unificando todas as revoltas em direção ao homem nativo, sem preconceitos, alegre e feliz como era antes da vinda dos portugueses. (17a-1:3)

Esse retorno ao homem natural, ao sentido puro da vida, à energia íntima, ao estado de inocência, livre da moral



imposta pela religião, constitui tema constante na *Revista de Antropofagia*, considerando perigosos todos os preconceitos e legislação oriunda de uma "deformação inquisitorial", superada somente com a criação da "idade do instinto".(17b-4)

A valorização do homem-instinto se deve ao fato de concebê-lo como uma "potência não histórica"; por isso Marinetti, revoltando-se contra o passado, contra a religião, responsável por uma tradição corrompida, opõe-se à moral cristã porque ela proibia ao homem os excessos da sensualidade, inibindo a potência do seu instinto. Somente a moral futurista seria capaz de resgatar o homem da decomposição provocada pela lentidão, pela opressão, pela resignação e lembrança: vivendo na "era da máquina", da velocidade o homem moderno terá de seguir sempre adiante(12:52). Analogamente, para Oswald de Andrade, tornou-se imperativo categórico a defesa da liberdade, do instinto, a volta ao homem natural desprovido da inveja, da usura, da calúnia, do assassinato, características dos povos cultos e cristianizados(17a-1:7). A esse propósito, a tese defendida por Nietzsche era que "o instinto é uma força afirmativa e criadora, pervertida pela ação do cristianismo que conduz o homem a uma moral de obediência - a moral do animal de rebanho -, degradando a sua personalidade, ressaltando a sua mediocridade e rebaixando o seu valor(170:288-289). No entender de Nietzsche, se deve ao Cristianismo, à crença nos dogmas a resignação e a renúncia às virtudes vitais: foram os fracos, os vencidos que, para compensarem a miséria, criaram falsos valores na tentativa de se con-



solarem da impossibilidade de participarem do mundo dos fortes, animado pela impulsão do instinto vital. Por isso, esse filósofo propõe a recuperação da vida, modificando os valores do Cristianismo: a moral deveria ser oposta à compaixão, à piedade, à bondade, à humildade, ao amor ao próximo, valores próprios dos fracos e das classes inferiores, fruto, portanto, das ações da Igreja. A vida só tem valor como instinto de crescimento, de acúmulo de forças. (170:355)

Nietzsche, o "profeta da alma e da saúde espiritual", teve como dedicados discípulos os futuristas, que foram os que, com maior intensidade, conseguiram fazer a inversão de valores dominantes no campo artístico e moral, exigindo do homem uma constante "erupção" de heroísmo, uma juventude ansiosa por uma vida instintiva e destemida. (51:107,119)

O homem "nietzschiano", oposto ao homem "bom" da cristandade, é o aniquilador da moral, criador de um ser superior que redimirá o homem do niilismo, da moral conduzida, devolvendo-lhe a esperança pela visão do mundo como vontade de potência (170:268). O homem deve deixar de ser escravo da moral de "rebanho", afastar-se da aparência racional e artificial, tornando-se senhor de si mesmo, da sua vontade. E, para isso, deve ir à luta, porque "no choque" ele se reencontra, descobre-se a si mesmo. A vida não pode ser senão luta, onde o vencedor será o mais forte, cujo resultado é a substituição da moral escrava pela livre expressão natural. (213:189)

Marinetti, opondo-se à fé cristã como elemento norteador da conduta humana, propõe a criação do ideal heróico do



homem moderno que, livre da moral religiosa, se torne, ao lado da máquina, o senhor do tempo e do espaço, do sucesso, da velocidade visando à unificação do universo. Com as conquistas no campo da aviação, o homem passa a ter o domínio do universo: o Deus dos místicos cede seu lugar ao homem-máquina, ao homem-pássaro, capaz de multiplicar-se pelo veloz deslocamento(51:288). A aviação marcou, de maneira indelével, toda uma época, separando nitidamente a sensibilidade do passado e a deste século. Por isso Marinetti propõe a apologia do homem ao volante, que idealmente atravessa a terra(8:47). A máquina, atuando sobre a psique, multiplica as energias do homem(51:233), tornando-o partícipe do mundo dos fortes, como algo "transcendente", "eterno", um "super-homem" ou "semi-deus".

O homem que se põe além da humanidade, tornando-se senhor do mundo, corresponde ao super-homem de Nietzsche. Com ele também se relaciona o homem-máquina futurista, insensível ao sofrimento humano, liberto das algemas da religião, que se compraz com a destruição(8:123). Nessas duas semelhantes visões é negado o homem integral; ambas constituem uma fixação unilateral do ser, proveniente da "vontade de domínio" transformada em "vontade de potência", que, para elas, é superior à religião, à moral, à ciência e à filosofia(213:191). Oswald de Andrade preconiza um tipo de homem diferente do defendido por Marinetti: enquanto o teórico italiano o vê como um super-homem, cujas forças foram centuplicadas pela máquina tornando-o insensível à dor e à compaixão humanas, o brasileiro o vê como antropófago, voltado para as suas origens,



valorizando as qualidades nativas do guerreiro, libertado da moral repressora e da religião da raça civilizada, elementos destruidores da cultura originária do aborígine(120:55-57).

Para Augusto de Campos, a antropofagia é a "filosofia original brasileira", a filosofia que tentava transformar o tabu em totem para recuperar o homem e incorporá-lo à natureza, livre das repreensões religiosas e da sociedade civilizada(74).

Também Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo consideram o homem nativo como símbolo da pátria, a única raça que poderá destruir os traços das outras raças, que poderá estimular a nação a eliminar os preconceitos sociais e religiosos, as imposições temáticas, em que o arbítrio mental não poderá sobrepor-se às fatalidades cósmicas, étnicas, sociais e religiosas(19:305). Com isso se prevê que, entre as bacias do Rio Amazonas e do Rio da Prata, ressurgirá a quinta raça, a "raça cósmica", realizadora da concórdia universal por ser fruto das dores e das esperanças do ser humano(19:304). Essa "raça cósmica" terá como lema a liberdade e como principal interesse a vida sem a "tirania das sistematizações ideológicas"(19:306). Assim ao homem redimido do espírito preconcebido será restituída a liberdade de ação: sua única esperança e único meio para transpor os "limites do homem", elevando-se ao nível de super-homem(170:251).

Assim, tanto o *Futurismo* quando o *Modernismo* são categoricamente contra a religião, mas com proposições diferentes. Para os futuristas a religião é expressão de uma cultura "fossilizada" e, ao declarar-lhe guerra total, eles propõem a



pátria como única religião e preconizam a criação de um ser superior que, através da tecnologia, se transformará num super-homem(8:44). Já os modernistas, voltando-se também contra a religião européia, porque ela desviara o nativo de seus costumes e de seu ambiente natural, vestira-o, despertando nele malícia, temores e incutindo-lhe preconceitos morais incompatíveis com a sua vida instintiva, propõem um retorno à inocência do homem primitivo, assimilador das qualidades dos mais fortes, além da criação de uma nova religião sincrética, constituída pelo legado das diversas etnias presentes na cultura brasileira.

Para Sérgio Milliet, essa época moderna é de profunda crise, justamente por ser resultante do contraste entre a civilização cristã moribunda e os valores culturais ainda indefinidos: os comportamentos sociais, a moral, a confiança no transcendente estão sendo substituídos pela contestação, pelo ceticismo; um período, portanto, de desintegração de uma cultura importada e recuperação da cultura nativa, constitutiva do aborígene brasileiro.(19:313)

Esse enfraquecimento da religião, na opinião de Bertrand Russell, exposta na *Revista de Antropofagia*, se deve ao progresso das ciências, aos novos conhecimentos da física, da astronomia de Copérnico, da biologia de Darwin, da antropologia comparada: cada um, por sua vez, foi demolindo parte do dogma católico, de forma que o único ponto defensável passou a ser uma esperança vaga, um sentimento mal definido de uma obrigação moral(17b-11:10).

Outro fator, que conturbou os preceitos religiosos, foi a doutrina de Freud, que atribui ao instinto sexual o domínio de toda a atividade da alma humana. Segundo *A Revista*, para esse filósofo, tanto a arte como a religião, desde as origens mais simples até às mais transcendentais expressões, não passam de um manto em cujas dobras se esconde a atividade instintiva do homem. Os instintos, as forças cegas da natureza humana têm por finalidade a satisfação, a procura do prazer: como os animais, o homem nasce dotado de instinto e sua tendência natural seria satisfazê-lo plenamente; porém, constrangido pela moral social, pela moral religiosa, pelas exigências da cultura, ele tem de reprimi-lo, passando da vida normal para o domínio da neurose, do sonho, do delírio místico, em cujo simbolismo anseia encontrar a satisfação dos desejos reprimidos. Basta levantar o manto da arte e da religião para revelar o instinto humano, transfigurado no êxtase dos místicos através de tentações alucinantes, tendo a arte e a religião como via de escape (1-2:14-15).

II.2. RUPTURA COM O SISTEMA SÓCIO-POLÍTICO

Em sua revolta contra o passado, os futuristas defendiam a substituição do Parlamento racional e prático por um Governo técnico, sem parlamento, composto por vinte jovens em lugar dos velhos incompetentes, chegando a propor a idade de doze anos como limite para deputação. (12:35)

Com relação ao Brasil, Graça Aranha faz uma análise da nação antes e depois da guerra, marco inicial da mudança de mentalidade da juventude: antes de 1914 os jovens, ávidos de um emprego público, seguiam a trilha dos políticos velhos, desencadeando as aspirações mais grosseiras, ostentando o mesmo caráter de malvadez, ganância e audácia, fazendo da nação campo de "rapina". Com a guerra o espírito da mocidade começa a se transformar, iniciando uma nova ordem, cujo objetivo primordial é modernizar, nacionalizar e universalizar o país sem imitar os velhos; praticar uma ação eminentemente social a partir da análise dos elementos da terra, respeitando o direito público como a forma de equilíbrio das classes, o direito privado como o equilíbrio das famílias e o internacional como o equilíbrio das nações(11-1:8,11).

Como é o século do progresso tecnológico, não mais "dos carros de bois", mas dos velozes meios de comunicação e de locomoção agindo sobre a mentalidade humana, Joaquim Inojosa reconhece que há uma necessidade premente de renovação social contra a prepotência do passado: a atuação do vigor juvenil contra a sonolenta, acomodada experiência dos velhos e, através disso, a vitória da "Arte Moderna", produto da jovem vanguarda, inovadora sobre a repudiada tradição, considerada "irmã gêmea" de S.S. o "Rotineirismo", produto dos artistas passadistas(19:273-274).

A vibrante exaltação da atuação dos jovens na fase combativa do *Modernismo* contra a "macaqueação e burrice" dos velhos "intoxicados de estrangeice", causa responsável pelo



atraso da nação, é reafirmada por João Dornas Filho na *Revista de Antropofagia* (17b-11:10).

Em seu abrangente programa de radicais mudanças, tanto os futuristas quanto os modernistas se posicionam sempre a favor da força jovem, porque somente ela tem as condições de vibratibilidade, de expansão, de construção e de repúdio das formas imitativas do passado. Por isso o *Futurismo* incluía em seu projeto ideológico inúmeros aspectos da vida política e social, tais como a desvalorização da instituição do casamento em favor do divórcio e do amor livre; combate ao analfabetismo e educação patriótica do proletariado; substanciais modificações do sistema tributário, como o aumento de impostos sobre bens hereditários; reforma agrária; ampliação das autonomias regionais; descentralização dos encargos administrativos, com a exclusão dos idosos; estímulo à industrialização e modernização das cidades; em relação ao trabalhador, defendia a liberdade de greve, de reunião e de organização em sindicatos, a fixação da jornada de trabalho e de salário mínimo reajustável (12:35-37).

O *Modernismo*, à semelhança do *Futurismo*, expandiu-se, propondo também a renovação de valores sociais, políticos e das próprias instituições, empenhando-se para divulgar o meio cultural, social e geográfico brasileiro. Chegou a hora de não se "espreitar passivamente a multidão", mas acompanhá-la de acordo com as transformações sociais, porque cada um traz em si uma série de reivindicações: o operário e o burguês em luta por seus direitos; os funcionários "entabulados" em seus regulamentos; o industrial lutando pela concorrência; o aristocrata se



exibindo; o político em busca de ascensão e a mulher libertando-se das algemas, tal qual preconiza a ideologia futurista, procurando sair do isolamento tradicional para enfrentar ao lado do homem os afazeres de uma mulher moderna(27:279-281).

É necessário sublinhar que as mudanças, propostas na parte positiva do projeto ideológico dos dois movimentos, se devem aos novos conceitos e costumes, consequência do progresso em todos os setores da vida. O *Futurismo*, devido ao seu caráter a-histórico, antitradicionalista, desconsiderando o homem em sua relação com a totalidade da vida como agente da história, opondo-se a tudo o que fosse fruto do passado ou que pretendesse estabelecer-se definitivamente, converteu-se num exaltador daquele momento histórico; não tendo conseguido impor-se como movimento nacionalista, porque negava o passado e o espírito do povo italiano, contrariando a expressão mais íntima de uma nação - a sua alma -, acabou por dificultar a criação de uma nova tradição, tornando-se intérprete político-social de um momento marcado pela evolução da tecnologia. Como expressão de ruptura contra o passado, essas vanguardas se opõem às instituições consagradas pela tradição. Defendem, por isso, o direito do jovem à vida pública, a modificação da Constituição, incluindo as leis que regulamentam a vida pública e a vida privada através da instituição de uma maior liberdade no meio social e uma consciência política centralizadora, enérgica.

No tocante à tradição como fonte de cultura e à concepção do homem como agente dela, essas vanguardas tomam rumos diferentes: a vanguarda brasileira propõe-se a considerar a



tradição como fonte para meditação e reflexão, embora repudiasse a tradição como imitação estrangeira, defendendo um retorno ao nativo na tentativa de criar uma nova tradição e de encaminhar o endereçamento estético para o plano social; a vanguarda italiana luta por uma nação política, tendo como única religião o país na era tecnológica, desprezando toda cultura passadista, criando, com isso, uma nova concepção do homem, provocando uma descontinuidade na tradição, afirmando-se substancialmente como expressão de um determinado momento histórico.

II.3. RUPTURA COM AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS

Não menos ferrenha é a oposição do *Futurismo* às instituições eminentemente culturais do passado. Entre elas se destacam as universidades e, conseqüentemente, o ensino clássico, em favor de um ensino técnico, prático e militar, sem descuido da preparação física. No *Manifesto al Governo Fascista*, Marinetti defende a abolição pura e simples das Academias de Belas Artes e Profissionais, a substituição de outras academias por institutos livres de técnica artística e por institutos de experiência estética(15:493).

Como os futuristas, os modernistas contestam a função social e cultural da Academia, condenando-a porque, além de constituir um grande mal para a revolução estética, ao cercear a liberdade no processo da criação artística determinava a morte da arte e da literatura. Esse "academismo" se generalizara:



Por elle tudo o que a nossa vida offerece de enorme, de esplendido, de immortal, se torna mediocre e triste.(9:20-21)

Também Menotti del Ficchia considera que o artista moderno brasileiro deseja expressar a sua mais livre espontaneidade dentro da mais autêntica liberdade(18:26).

A revista *Verde* se posiciona contra a tradição acadêmica que, por ter esgotado a sua contribuição, deveria ser esquecida em favor da renovação(21a-2:7). Assim os modernistas se voltam contra as academias, cuja função era zelar pela conservação da tradição dos povos cultos que, na opinião de Graça Aranha, não era o caso do Brasil, desprovido de uma verdadeira tradição cultural, sem tradições literárias, artísticas ou, por vezes, com tradição tão insignificante que seria melhor ignorá-la.

O fato de haver raros escriptores ou artistas de primeira ordem não fórma uma tradição ...A tradição não é um artificio. Vem do inconsciente colectivo e, se tem força para impor-se no curso do tempo, viverá a despeito das academias. ...No Brasil não existe tal producção. ...O que vivemos do passado não é nosso, não somos nós. A nossa vida começa exactamente no ponto, em que se inicia a nossa libertação, ou já no esforço que fazemos para nos libertar das nossas heranças espirituaes. Só dahi em diante começamos a viver a nossa personalidade. (9:38-39)

As academias, por falta absoluta de uma verdadeira finalidade, tornaram-se instituições totalmente inúteis e até nocivas: por isso, os modernistas as combatem com vigor(9:52).

Toda a cultura proveniente dos europeus deve servir não para prolongar a Europa, nem para gerar obras de imitação acadêmica, mas como instrumento para uma criação com elementos locais, pois, se continuar copiando os acadêmicos franceses ou portugueses, se consolidará uma inadmissível submissão e toda obra produzida não passará de mero reflexo da invenção estrangeira(9:43).

Emílio Moura assinala que ao passado, fruto do "academismo" desvirtuado e do classicismo estéril, se opõe o presente, ágil e firme, cheio de "malabarismos", executando ritmos que, ao invés da "velha toada monocórdia, do estribilho desalentado que era um echo tradicionalista", produz uma "polifonia" formada por todos os elementos da vida nacional, numa "apoteose de cor e de vida", porque o que se quer é construir o Brasil longe das "tangas dos nossos caciques artificializados"(1-1:37).

Inojosa declara guerra aos preconceitos artísticos, aos códigos literários, às fórmulas estabelecidas: por isso se opõe ao parnasianismo, ao "gagaísmo", ao "academismo", ao "dicionarismo" e a outros "ismos" que limitam a criação artística(19:274).

No entender de Graça Aranha, os participantes da Academia sabem somente impor cultura falsa à tradição nacional, porque cada um procura deformar a nacionalidade de acordo com seu temperamento. Machado de Assis se fez artificialmente "saxônio ou classico hellenico"; Rui Barbosa deformou a sua naturalidade brasileira em armadura "quinhentista"(9:53). João Dor-

nas confirma essa crítica negativa, considerando-o a maior falência da história brasileira, formado ao calor clássico, idealista, sem noção da terra, do homem: sem a visão dos grandes problemas nacionais, Rui copiou uma constituição sem adaptá-la à realidade brasileira(17b-11:10). Outro acadêmico censurado pelos modernistas é Olavo Bilac que, para Mário de Andrade, representa a fase destrutiva da poesia, oposta à fase construtiva dos modernos. Mário de Andrade propõe uma maior liberdade de expressão na arte e considera a perfeição em arte como a sua própria destruição(7:26).

Drummond, ao se lembrar de Machado de Assis, convida os brasileiros a reverem seus ídolos culturais, a observarem as predileções que constituem obstáculos para a renovação da cultura em geral. Deve-se respeitar a probidade intelectual de Machado de Assis, mas desdenhar a sua falsa lição. Cabe ao jovem moderno o dever de desrespeitar essa tradição, repudiá-la, sobretudo, porque constituída de escritores que falam muito em tradição, mas são justamente eles que fazem tudo para destruí-la e corrompê-la(11:33).

Emílio Moura comenta que muitos brasileiros foram à Europa e, ao retornarem de lá com os olhos puros, "viram e sentiram a verdade brasileira e se opuseram às estilizações acadêmicas e à paixão civilizada dominada por uma arte decadente"; substituíram, então, a transplantada e artificial visão harmoniosa decadente por uma realidade primitiva, de onde extraem as novas verdades humanas:



Criar, e principalmente agora, é mais necessário do
 que prolongar e continuar ...É à luz dessa
 renascença do nacionalismo que essa geração
 trabalha e medita, a pôr um pouco de beleza nessa
 campanha renovadora.(1-1:38-39)

A Academia Brasileira de Letras ignora a ressurreição que se inicia: deturpada pelas influências e deformação da tradição européia, ela não assimila esse movimento de transformação. Por isso Graça Aranha se manifesta pela sua eliminação(9:42-44) e se afasta dela definitivamente. Foi o espírito jovem que se libertou de tudo o que a tradição lhe oferecera na filosofia, na ciência e na arte: jovens dotados de grande agilidade e energia, decididos a participarem de uma geração esportista, fazendo do país a sua arena de luta, procurando conhecê-la e interpretá-la tão sabiamente como o atleta(9:69-70).

Tanto os futuristas quanto os modernistas se opõem às academias como redutos de escritores que defendem uma tradição baseada em canônes e fórmulas ultrapassadas, cerceadoras da liberdade do artista, responsáveis por uma cultura corrompida e destoante da nova era; ambos defendem uma renovação livre, proveniente das forças jovens que, sem imposições, promovam a criação de uma arte em que a faculdade de determinação da vontade humana seja preservada.

Revoltando-se contra a rigidez acadêmica, contra a academia como logradouro dos literatos passadistas, essas vanguardas se posicionam energicamente também contra os museus. Para os futuristas os museus são semelhantes aos cemitérios: a sua característica está na promiscuidade de coisas putrefatas.

notabilizando-se como dormitórios públicos onde seres conhecidos e desconhecidos, amados e odiados repousam uns ao lado de outros; por isso, para eles só é admissível ir ao museu uma vez por ano, como acontece com relação aos cemitérios no dia de finados, tendo em vista que a visita frequente a esses lugares aumenta a fragilidade humana(8:48-49). Relativamente à vanguarda brasileira, Sérgio Milliet, através de uma crítica a um amigo filósofo, frequentador de museus e portador de uma inseparável companheira - a bengala -, comenta que essa amiga, cansada de ficar dependurada no vestiário e insatisfeita com essa situação, assim reage: "-Si é para ir ao museu, por favor deixe-me em paz. Isso também é demais."(11-3:265).

A Revista de Antropofagia, em sua ânsia de libertar o Brasil da falsa cultura, da arte passadista, da mentalidade colonial, da servidão mental à Europa, também se manifesta contra os museus(17b-9:10).

Há, contudo, os menos radicais que, sabedores de que a tradição cultural da nação é constituída por um número pequeno, mas de grandes individualidades que, de uma forma ou de outra, representam a cultura do país, agem de forma diferente. Entre esses está Mário de Andrade: ao criticar a proposta futurista de destruição de museus e bibliotecas, ele considera "ironia sentimental" a reconstrução de obras destruídas pelo tempo; mas, para ser "Klaxon", deve-se respeitar o passado: exemplifica com o caso de Veneza, onde se deve admirar aquilo que restou do passado como manifestação de seus gênios imortais(13-3:10).



negadores. Por opor-se ao passado e a todas as formas de sua manifestação, os futuristas são radicalmente contra o livro, por considerá-lo um meio passadista de preservar a tradição e de comunicar o pensamento: para eles o livro não passa de um companheiro estático dos sedentários, dos inválidos e nostálgicos, totalmente oposto ao ativismo da geração futurista(8:271). Para os modernistas os livros não passam de "cemitérios de palavras", por isso cheiram a defuntos, repletos de vermes: urge, portanto, abandoná-los e criar uma arte viva, contemporânea, atual(13-3:1).

Futuristas e modernistas, em suma, revoltam-se contra todas as instituições sócio-culturais que limitam a capacidade criadora do homem, destacando-se entre elas as universidades, as faculdades e as academias, logradouros de onde emanam os cânones e regras norteadoras da arte tradicional, que contribuíram eficazmente para a formação do homem como produto do intelecto, produto de uma espontaneidade e liberdade limitadas. Correlativamente ao ensino acadêmico, essas vanguardas voltam-se contra os museus e contra o livro, fontes passadistas para conservação da tradição.

II.4. RUPTURA COM A FILOSOFIA E COM A ESTÉTICA

Opondo-se à filosofia, assim como a todas as formulações lógicas e sistemáticas, por valorizarem as sensações imediatas e a permanente novidade os futuristas se apresentam como



negadores da estética filosófica em favor de uma visão empírica da arte. Na sua contestação global do passado, do saber sistemático, a atenção dos futuristas não se limita à oposição à filosofia, mas se estende a toda verdade que pretenda ser absoluta e transcendente, consubstanciada na religião e criada pelo medo do além(15:315).

Essas concepções se revelavam inadequadas, obsoletas pela sua rigidez numa época em que os acontecimentos se apresentavam numa configuração desconcertante, caracterizando-se por um presente que, ao se tentar fixá-lo numa forma, já se convertera em passado. O tempo parece acelerar as mudanças: toda situação passa a ser provisória e a atitude do espírito tem de ser de permanente adaptação à situação, às contínuas transformações: o domínio da irracionalidade e da ininteligibilidade passam a ser as notas dominantes da alma humana(14-3:147).

Há uma tendência para o crescimento do número de problemas e um conseqüente ceticismo em relação às soluções: nunca falhou tanto a confiança humana na coerência do universo do pensamento e do universo da ação. É a época em que os artistas renunciam às já cristalizadas expressões passadistas para procurarem, nas incertezas do desconhecido, novas formas de beleza correspondentes à multiforme vida contemporânea(14-4:105). É a época em que as verdades parciais são tomadas como verdades totais e absolutas, isto é, a parte pelo todo: mesmo opondo-se aos sistemas fechados da filosofia tradicional, as duas vanguardas tentam universalizar o particular e o empírico: geração



O relativismo do homem-mosaico, do homem-momento, do homem-estado de alma, querendo generalizar-se, querendo converter-se em absoluto, negar-se a si mesmo. ...O homem é a um tempo unidade e multiplicidade. ...Suprimir qualquer desses dois polos humanos seria mutilar o homem. ...Querer fazer do nosso canto todo um universo. De nossa verdade, toda a verdade. (21b-1:20)

Isso, indiscutivelmente, é reflexo da vida moderna, em contínuo progresso tecnológico com a consequente e incessante transformação da realidade, como a propósito assevera Rubens de Moraes: os homens de hoje não podem aceitar as regras, as teorias, os sistemas definitivos e inabaláveis do passado, porque é um século de "incógnitas" com sede de aventuras. A diferença entre modernos e passadistas está em que estes acreditam no "magister dixit", nos princípios e em tudo o que está estabelecido, fazendo da arte uma religião repleta de dogmas e profissões de fé, reconhecida como a única salvação; os modernos ignoram os princípios dos sistemas definitivos e buscam refletir a vida de seu momento (16:69-70,87).

As duas vanguardas reivindicam para si uma completa liberdade de procedimentos, justamente porque a arte moderna passou a ser regida pelas descobertas, pela fluidez e mutação incessante do modo de ser do artista, implicando necessariamente uma nova concepção do universo (11-3:295-296). Tudo isso se deve à sensibilidade de toda uma geração que, embora em países diferentes, assistiu ao desmoronamento dos valores vitais de seus antepassados, perdendo a confiança na escala de valores éticos, estéticos e sócio-políticos, que tornavam a geração passada sensível a certas verdades tidas como indiscutíveis.

Foi uma exultante expressão de ruptura de uma geração que não desejava continuar pactuando com a falsa estabilidade de um sistema: revoltando-se contra o processo tradicionalista, inaugura um sistema aberto a todas as contribuições que a vida lhe oferece. No tocante à literatura, por exemplo, Giovanni Papini afirma que o propósito futurista é contrapor-se a tudo o que nega a individualidade do artista, em favor da poesia e da arte como "busca da novidade", expressão do homem livre; por isso considera que a produção artística italiana naquele momento era "idiota", não passando de expressões à maneira de D'Annunzio e algumas expressõezinhas líricas dos "crepuscolari", fruto de um grande mas insignificante esforço(12:141). Os modernistas, por seu lado, declaram que a sua reação não é simples nem superficial, visando à eliminação do preconceito de inferioridade do brasileiro, herança transmitida pela literatura passadista:

O artista moderno no Brasil não despreza o passado, mas tem horror áquelles que tentam prolargá-lo inutilmente. ...Será possível, diante de tudo isso, que fiquemos atrelados a artinhas poeticas, feitas por menestreis e fradalhões, para uma sociedade política pelo prazer desinteressado e pelo gozo das horas desocupadas? ...Renovemos, portanto, o material de nossas casas, porque é nellas que se fórma o nosso espírito, a nossa alma e nosso corpo. ...O homem moderno do Brasil quer viver a realidade do seu momento.(14-3:19-21)

Graça Aranha se posiciona contra a literatura brasileira que, naquela época, estava "morrendo de academismo", condenada à postura de sempre, propondo, através das forças jo-



vens, a reforma daquele "cemitério", dando-lhe vida, espanando "aquelas teias de aranha"(97:41).

O *Futurismo*, desde o início, se propôs como movimento de contestação global do passado, da cultura italiana em sua totalidade, proclamando a necessidade de sair daquele "mar morto do passado", da atitude de contemplação, de veneração e de imitação do passado, que fizeram do povo italiano o mais "imbecil" do mundo(12:141). Em vista disso, Marinetti, já no primeiro manifesto futurista em 1909, definia enfaticamente a linha mestra do movimento: antifilosófico e anticultural(15:508). Como movimento de contestação global do passado, o *Futurismo* é sinteticamente caracterizado pelo próprio Marinetti:

Questa è una guerra di poeti contro critici
istintivi contro culturali allievi geniali
contro professori pedanti improvvisatori contro
preparatori elastici contro pesanti futuristi
contro passatisti.(15:316)

Também o *Modernismo* se apresenta como movimento contestador dos valores básicos da expressão cultural até então vigentes; porém, pelo fato de não contar com uma consolidada e significativa tradição cultural, atuou num ambiente bastante limitado, absorvendo alguns elementos do conjunto questionado, mesmo sem deixar de ser revolucionário(88:102). Mas, em seu início, esse movimento se define como contestador do que era considerado produto da inteligência nacional que, realmente, era de importação estrangeira. É uma revolta contra a cultura entendida como projeção anacrônica, como imitação de valores

européus já em decadência(34:249).

O movimento brasileiro, mesmo sendo, sobretudo em sua primeira fase, mais de contestação do que de construção, foi um momento necessário para eliminar fórmulas e temas gastos, criando as condições para a geração seguinte produzir uma arte voltada para a realidade da nação. A origem dessa arte está na contraposição à cultura passadista como, relativamente ao *Futurismo*, declara Enrico Pampolini:

Distruggere, distruggere per ricostruire la
Coscienza e l'opinione, la cultura e la genesi
dell'arte"(8:171)

e, a propósito do Modernismo, em 1929, Marcel Schwob, na Revista de Antropofagia, anunciava:

Destróe, pois toda criação vem da destruição.
(17b-3:6)

Esse sentido de destruição é muito bem sintetizado por Graça Aranha em *O Espírito Moderno*, ressaltando logo em seguida o seu propósito construtivista:

Destruo toda esta architectura de importação literária, grega, rococó, colonial, servil. Destruo toda esta escultura convencional e imbecil, esta pintura mofina. Destruo toda esta literatura academica, romantica, literatura que só é literatura e não vida e energia. Construo com granito, com o ferro, com a madeira, que a terra prodiga me offerece, a morada simples, clara, forte, graciosa do brasileiro. Ergo os palacios, as fabricas, as estações, os galpões, não copiando as florestas, os nossos montes, mas a força dinamica libertadora do espirito moderno, que cria cousa propria. Recolho a lingua do meu povo e transformo

a sua poesia em poesia universal. Faço da minha actualidade a força do Futuro.(9:47)

II.5. RUPTURA COM AS ARTES

Analogamente aos museus e aos livros, os futuristas condenam a pintura até então produzida, considerando-a penumbra que, ao invés de claramente mostrar, esconde a visão da realidade. Por essa razão Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, ratificando a sua revolta contra a mediocridade do culto ao passado, afirmam expressamente em *La Pittura Futurista-Manifesto Tecnico* (1910) que, para criar e fruir as belezas novas de um quadro, é necessário que a alma se torne pura, o olho contemplador se liberte do véu da cultura e a "natureza", não mais o "museu", isto é, o passado, seja a base dessa nova concepção de arte(8:55,57).

Também os modernistas se manifestam contra a pintura passadista, afirmando que pintura não é fotografia; pintar é criar e não copiar ou reproduzir com fidelidade, pois, se assim fosse, a "Kodak" seria o mais perfeito pintor do mundo. Cientes de que a arte deve buscar inspiração na natureza, reconhecem que podem ocorrer semelhanças entre o artístico e o natural, o que, para a arte, é uma questão secundária(16:66), mas fica assim eliminado o risco da cópia ou fiel reprodução do objeto. Em *Klaxon* propõe-se que as "telas dos pintores" sejam "pântanos de tinta" e que "os dedos dos pintores sejam sexos na tela!", portanto revolucionários e rebeldes(13-3:1).

No âmbito da pintura, as forças jovens brasileiras, movidas pelo desejo de libertação, foram as primeiras a reagir contra a mentalidade colonial, contra a cultura e a arte importada, arrasando velhos preconceitos, destruindo "igrejinhas" de convencionalismo social, emancipando-se das velhas fórmulas pictóricas em favor da pintura viva e clara, refletindo a realidade brasileira. Até então nenhum pintor havia expressado tão bem quanto Tarsila do Amaral o homem bárbaro, que cada um traz dentro de si, e o instinto selvagem constitutivo do brasileiro:

Realmente a pintura de Tarsila "é uma revelação e uma revolução". Revelação do Brasil, quatro séculos mofando ao jugo da metrópole, mas agora brandindo o tacape para expulsar os conquistadores. O Brasil do Cunhanbebe, de Christo baiano, de Sinhô. O Brasil de Marajó. ...É uma revolução, a primeira revolução séria que se fez no pensamento brasileiro, porque ... a antropofagia tem as suas raízes profundas nessa pintura nova, audaz, liberta em que a invenção se equilibra num maravilhoso e admirável sentido plástico e naquelle "senso agudo da cor". (17b-14:18)

Como em relação à instituição histórica dos museus, não menos incisiva e radical é a posição dos futuristas relativamente à escultura européia, que oferece um deprimente espetáculo de vazio monótono e cômoda imitação das formas herdadas do passado, especialmente a italiana, como a propósito declara Boccioni no manifesto *La Scultura Futurista* (8:96-97). A escultura brasileira estava a cargo de artistas estrangeiros, sobretudo italianos, responsáveis pelos principais mausoléus das necrópoles e de grandes monumentos, contra os quais, pelo seu caráter acentuadamente convencional, se insur-



girá Mário de Andrade, contrário à velharia, ao arcaísmo, ao mau gosto. França, Edward Elgar, na Inglaterra, Mussorgski, na Rússia. Não menos contundente é a oposição futurista à arquitetura do passado, especialmente depois do século XVIII, assim como a contemporânea, também imitadora de modelos clássicos, como se constata no manifesto *L'Architettura Futurista*, que é de 1914(8:220).

O movimento modernista assumiu, no Brasil, as formas do patriotismo agressivo, rebelando-se contra a presença maciça de artistas estrangeiros, que dominavam não só a statuária, mas, e sobretudo, a arquitetura da capital paulista até fins da década de 20, a qual, desprovida de um estilo próprio, perdera por completo a sua razão de ser. Por isso os jovens artistas modernistas, cansados da repetição do estilo arquitetônico europeu, não condizente com a sensibilidade e raízes étnicas brasileiras, vão se afastando do "art-nouveau", procurando nas formas tradicionais os elementos para suas criações, levando sempre em consideração o clima, os costumes e as necessidades brasileiras(27:63).

Na sua contestação ao passado, no tocante à arte musical, os futuristas se manifestam contra os conservatórios, os liceus e as academias musicais, em favor do estudo livre como meio de regeneração(8:66). À demolição das instituições conservadoras da tradição musical corresponde a oposição a toda a arte musical do passado. No *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, Balilla Pratella passa em revista, naturalmente com a intenção de exaltar o seu caráter futurista, os maiores representantes



dos países musicalmente mais proeminentes: Strauss na Alemanha, Debussy na França, Edward Elgar na Inglaterra, Mussorgski na Rússia. Ele o faz pedagogicamente, para mostrar que o *Futurismo* que, com relação à literatura, se iniciara com um italiano, não apresentava, no ano de 1911, o mesmo vigor na arte musical(8:61).

Por ocasião da Semana de 22, no Brasil havia compositores já reconhecidos, formados na Europa no tempo do Segundo Reinado e que, dada a sua formação, não prometiam sair do Romantismo, compondo um universo musical bastante desatualizado(13-2:13). Ao lado desses, todavia, havia compositores que, ainda que embrionariamente, traziam idéias novas, mudando não só os procedimentos técnicos, como também insinuando a criação de um novo universo sonoro: Villa-Lobos, desde 1915, apresentava-se em concertos, denunciando "ousadias" de harmonia e de timbre, não obstante o seu aprendizado ter sido à maneira tradicional(225:52-53). Segundo Graça Aranha, a libertação da arte musical dos perigos do "inoportuno arcadismo", "academismo" e "provincianismo" faz parte da remodelação proposta pela vanguarda modernista(9:19-20).

Os modernistas, convencidos de que a música tem força mais sugestiva do que a palavra, em razão do acentuado sentido nacionalista de sua ideologia, procuram encaminhá-la para um extremo ponto de universalidade, criando principalmente a partir da riqueza cultural do folclore, voltando assim às raízes étnicas(13-4:14).



Mário de Andrade afirma que a verdadeira universalidade da música, a sua mais fecunda e enobrecedora expressão está nos músicos nacionais que se empenham pelas causas raciais e pela unilateralidade da cultura(3:239). A concepção nacionalista da música não é desvirtuada pela preocupação com a sua universalidade, uma vez que a tradição nacional está permeada de "internacionalismos" e de influências estrangeiras(3:282). Necessita-se recuperar o que há de melhor, de mais artístico e nobre na tradição, porque a arte, além da função social, tem por meta despertar prazer(3:267,276), visando libertá-la de certos processos da imitação, que não passam de um "academismo" exclusivamente europeu, que não encontra eco nem possibilidades de realização na música popular brasileira. A função de controlar os sentimentos, deve vir, segundo Mário de Andrade, das "causas tradicionais"(3:310). Em 1938, ele dizia que a música nacional, a partir da segunda metade do século XIX, começou a fixar os seus caracteres distintivos, mas ainda não estava formada definitivamente(3:273).

Os futuristas, por seu lado, incentivam os jovens a abandonarem os liceus, os conservatórios, as academias, enfim todas as instituições musicais, dando ênfase especial ao ensino livre como o único meio plausível para a criação de uma música de cunho nacional. Esse fato foi constatado somente depois dos futuristas entrarem em contato com o público, com os editores, acabando por comprovar a mediocridade intelectual de seus compositores, que transformaram a música italiana em "melodrama vulgar", evidenciando a inferioridade daquela música em relação



à transformação futurista da música em outros países(8:61). Não escaparam à arremetida futurista e modernista nem a arte dramática, nem a arte cinematográfica. Com relação a primeira, Marinetti, no *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi*, prega uma reforma substancial para que ela deixe de ser um desprezível produto industrial, subordinado ao comércio das diversões e dos prazeres urbanos(8:69). Entre o que é desprezado pelos futuristas no teatro do passado, destacam-se todas as espécies de reconstruções de caráter histórico. O próprio Marinetti, em *Il teatro di varietà*, manifesta a aversão dos futuristas pelo teatro contemporâneo, porque oscilava entre a reconstrução histórica e a reprodução fotográfica da vida cotidiana, tornando-se analítico, minucioso, lento, digno da "idade da lâmpada a petróleo"(8:178). Os modernistas brasileiros, em rebeldia contra o teatro do passado, estavam convencidos de que era necessário procurar novas formas, porque as então existentes já não traduziam a vida brasileira contemporânea. Álvaro Moreyra declarava a premência de pôr termo ao que havia, porque o que fosse salvo teria de ser remendado, para começar uma arte dramática instintiva com expressão brasileira autêntica(17b-5:6). Assim, tanto a pintura, quanto a música e o teatro, ao invés de refletirem estados da alma estrangeira, tendências e inclinações que torturavam a alma de outros povos, a sensibilidade estética, que só percebia "beleza" em assuntos estrangeiros, passa a ser substituída por uma sensibilidade brasileira, que a cada dia se diferencia e se aperfeiçoa, comprazendo-



se cada vez mais da contemplação e da percepção da beleza própria do nosso ambiente(1-2:45).
Martins de Almeida anuncia que há uma diferença grande entre o teatro anterior e posterior à Semana de 22: o primeiro era fruto de uma pura concepção intelectual, em que o artista vivia no mundo claro e frio da geometria; o segundo está longe da noção de teatro estático, produto da inteligência, porque o drama vive da ação que se impõe naturalmente, e não da exteriorização de operações intelectuais(1-3:18).

Relativamente à arte cinematográfica, ainda que mais recente do que as outras artes, os futuristas adotam a mesma posição de repúdio por considerá-la passadista, especialmente porque se limita ao cinema mudo e toma o teatro como modelo: por isso resulta uma imitação imperfeita, visto que a palavra não acompanha a expressão gestual ou mímica(8:272).

Essa mesma posição de repúdio é adotada pela vanguarda brasileira, tendo presente que passara o tempo em que o cinema servia apenas para "demonstração da chronophotographia" (13-8/9:30), pois num filme o que se exige é a vida(13-2:16), convencidos de que o teatro e a vida mutuamente se imitam; há uma permuta recíproca entre esses dois "universos" e o cinema se nutre deles(17a-6:6). A arte cinematográfica de então é considerada passadista, porque o cinema é mudo e, quanto mais prescindir da palavra, será menos completo que o teatro. Ao se referir ao filme *Thesouro perdido* de Umberto Mauro, a revista *Verde* cumprimenta seu diretor por ter feito a primeira "fita" genuinamente brasileira, retratando quase fielmente as coisas



nacionais, primando já por uma forte expressão de nacionalismo, coisa rara entre os brasileiros, e convida o povo a assistir a esse filme, porque, além de ser um diretor de renome, ele soube mostrar que o Brasil é dos brasileiros(21a-1:31).

Para Em suma, o *Futurismo* e o *Modernismo*, tendo vivenciado um momento historicamente demarcado pelas consequências de uma guerra, criaram uma atmosfera de revolta contra tudo aquilo que impedisse à nação seguir o ritmo de evolução internacional, instalando um sistema de rebelião permanente contra tudo o que pertencesse às outras nacionalidades, estabelecendo um estado permanente de vigilância contra as instituições, os costumes e a criação artística de origem estrangeira, buscando assim uma expressão que consolidasse o espírito nacional. Tanto a vanguarda futurista quanto a modernista, em defesa de uma arte consoante com a vida, voltam-se contra o passado, propondo a natureza como ponto de referência e não os livros e museus, tidos como fontes de manutenção da tradição: na pintura e na escultura o artista passa a criar inspirando-se na natureza que o cerca, desprezando totalmente a cópia, predicado dos artistas passadistas. No tocante à arquitetura, assim como os futuristas, os modernistas abandonam as formas clássicas em favor de uma arquitetura nova e genuinamente nacional; os brasileiros se afastam do estilo "art-nouveau", encaminhando-se para as construções adequadas à natureza tropical. Quanto à música, futuristas e modernistas, depois de uma análise da situação musical de seus países, revoltam-se contra os conservatórios, as academias musicais e contra a música em geral, porque não eram con-



dizentes com as outras artes, em que a modernidade já se fazia sentir. A arte dramática e a cinematográfica não deixaram de sofrer a influência dessa nova ideologia. Para os futuristas, a arte dramática não passava de representação de caráter histórico. Para os modernistas a arte dramática nacional ressentia-se fortemente da cultura importada; por isso passam a defender o circo como a expressão mais autêntica do povo e da realidade brasileira. Assim também era vista a arte cinematográfica, tomada como o prolongamento do teatro, contra o que se insurgem porque é a vida que lhes interessa.

II.6. RUPTURA COM A CRÍTICA

Combatendo tão obstinadamente toda a arte do passado, os futuristas, por consequência, não poderiam deixar de opor-se também à crítica, prolongamento natural da arte; por isso consideram os críticos de arte não só inúteis, mas até prejudiciais. A oposição à crítica tradicional foi tão acentuada entre os futuristas, que Carlo Carrà pronunciou um discurso *Contro la critica*, no qual ele declara que a crítica italiana sempre traía a sua principal função de servir como meio da relação entre o artista e o público, ainda despreparado para fruir devidamente aquela arte nova(12:177). A crítica artística do passado, e não só a italiana, era combatida pelo seu caráter historicista e também porque se baseava na filosofia(12:179). Fundamentada na filosofia, a crí-



tica é considerada por Carrà como a mais nociva entre todas as tradicionais, porque, no seu entender, ela leva o observador a procurar na obra de arte conceitos ideológicos que são estranhos à sua substância, às suas verdadeiras e profundas razões de ser. Esse tipo de crítica, a seu ver, não consegue estimular o observador a procurar as emoções líricas, que se subtraem e vão além dos limites da lógica.

A constante preocupação, entre os modernistas, com os problemas estéticos e técnicos da literatura, o espírito de pesquisa, a busca de valores artísticos e da renovação de formas literárias preparavam terreno para a renovação da crítica literária que, tradicionalmente, se apresentava com pretensões históricas, científicas e filosóficas, passando a dar ênfase às investigações da crítica comparada, em favor de uma compreensão da autonomia do fenômeno literário e de uma crítica eminentemente estética, fundada na análise dos elementos intrínsecos da própria obra. Os modernistas se voltam contra a crítica nacional, encerrada entre paredes intransponíveis, que não admitia o estudo de um escritor sem recorrer ao paralelo que, até então, era, em termos de crítica, a melhor possibilidade: esse critério era considerado deplorável, porque perdia de vista o mais importante: descobrir o que o artista tem de próprio, de diferente, de peculiar(13-7:12-13).

Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, se posiciona contra a memória, de caráter histórico, como musa inspiradora; contra a história, berço da cultura européia; contra "os importadores de consciência enlatada", em favor da



"existência palpável" (17a-1:3,7).

Em 1930 Mário de Andrade dizia que aos brasileiros competia fazer a seleção das obras de arte, que deveriam constituir o patrimônio nacional; ele se deixava guiar por uma "profunda sinceridade dentro da pragmática nacionalista" (3:230). Em 1931, ele afirmava que cabe ao crítico orientar o público, demonstrando-lhe o que há de mais elevado, nobre e melhor na obra, mas sempre com a máxima independência, contrariando assim a posição mais frequente do artista que deseja uma crítica favorável e sem a denúncia de suas debilidades artísticas (3:237).

Emílio Moura, ao criticar *Vida Ociosa* de Godofredo Rangel, afirma que se trata de um escritor que possuía a sua concepção de beleza, uma concepção estética pessoal, sincera e que, para avaliá-lo, a crítica devia focalizar a obra sem pretender enquadrá-la numa época ou escola (1-3:21). Estará servindo de elo de Martins de Almeida, depois de anunciar que a época é de revisão dos valores estéticos, afirma que a crítica nacional não deve ater-se aos conhecimentos gerais da arte estrangeira, limitando-se às informações livrescas, nem à história nacional, porque ela ainda não se projetou na arte brasileira, nem à sociologia, porque, sendo o povo brasileiro uma massa heterogênea, qualquer posição previamente assumida pode falsear o valor artístico de uma obra. Vivendo numa era marcada pelo avanço tecnológico e pelas grandes descobertas no campo da psicologia experimental, o mais razoável seria que a crítica se beneficiasse dessas contribuições. Se assim não for, a crítica trará



uma gama de impressões desprovidas de validade para esse momento histórico, época em que não mais se admitem valores abstratos. Isso não quer dizer que a crítica deva ser um apêndice intitulado "Lições de Psicologia Experimental", porque qualquer sistematização seria uma forma vã do "cientismo literário". O autor desse artigo aconselha ainda que os fatos fisiológicos sejam tomados como referência para orientação de um "juízo estético", porque ao crítico não deve ser indiferente a maneira pela qual o artista respira(1-2:19-20). Devido à necessidade de dar expressão às suas emoções, o escritor expõe, em doses pequenas e equilibradas, a sua filosofia. É a esse transbordamento ou essa vazão de emoções que aspiram à forma, à concretização que o crítico deve estar atento; sendo ele um leitor especial, é a ele que o artista se entrega, dando a configuração emocional de cada momento em que ele está revelando a verdadeira essência de seu ser. Assim agindo, o crítico estará servindo de elo de ligação entre o leitor e o artista como criador e autor de uma concepção estética particular, levando o fruidor a destacar aspectos que lhe passariam despercebidos. Essas vanguardas se voltam contra o crítico que avalia o escritor e sua obra como observador filosófico e histórico, ao qual escapam as emoções líricas, que rompem a barreira da lógica e que constituem a verdadeira essência da arte.

Como exemplo de má crítica passadista, Carlo Carrà, no manifesto anteriormente citado, alude a uma ridícula descoberta de um crítico-filósofo alemão, cujo nome ele omite: ao analisar as formas triangulares da arquitetura, pintura e es-



cultura brasileiras, afirma que tal fato encontra explicação nos "tecidos triangulares" que as mulheres indígenas usavam para cobrir as partes genitais. Esses, obviamente, são críticos desprovidos da essencial e autêntica sensibilidade, comparáveis aos mais rústicos compositores (12:179).

É forçoso, finalmente, reconhecer que, se esses movimentos de vanguarda se tivessem limitado exclusivamente a contestar e a contrapor-se à cultura do passado, certamente com quase nada teriam contribuído para o desenvolvimento cultural dos dois povos e da humanidade. Convém, por isso, esclarecer que essas vanguardas, especialmente na fase combativa, procuram contestar a cultura entendida como acúmulo e transmissão dos valores do passado, portanto dissociada da realidade presente e vital, mas são favoráveis à cultura entendida como renovação, em que o presente impele para o porvir, de modo que o homem passe a ser o que é mais o que quer ser, sempre em íntima relação com a realidade em que vive. É a essa parte positiva do projeto ideológico dos dois movimentos comparados que daremos maior ênfase.

... un grande movimento solidale di uomini
intelletuali, nel quale l'orgoglio individuale è
nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto...
Siamo intraprenditori di demolizioni: ma per
ricostruire. Sgomberemo le massime per andar
più avanti. (1909)

CAPÍTULO III

POÉTICAS FUTURISTAS E MODERNISTAS COMO INOVAÇÃO

A concepção de arte é um valor que está em estreita relação com os outros valores da atividade humana. Por essa razão, à vista da perspectiva culturológica adotada, convém relacionar a concepção do novo gosto artístico com a visão global da realidade, do homem, da vida, que constitui o fundamento de todo movimento cultural, especialmente quando este se caracteriza como absoluta renovação, como é o caso do *Futurismo* e do *Modernismo*. Para Marinetti, a palavra *Futurismo* já contém em si uma variedade de significados importantes que proclama a necessidade de seguir sempre em frente, opondo-se a tudo que é velho, a todo pessimismo crônico, ao prolongamento da tradição, em favor do otimismo, de uma vontade irresistível de luta, de um vir-a-ser contínuo. Por isso todas as inovações são impulsionadas pelo ideal desse movimento que, segundo os futuristas, não constitui um "grupinho" ou uma escola, nem se submete às conveniências da moda e às oscilações de um momento. Na auto-definição de Marinetti é

... un grande movimento solidale di eroismi intellettuali, nel quale l'orgoglio individuale è nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto... Siamo intraprenditori di demolizioni ma per ricostruire. Sgombriamo le macerie per poter andar più avanti. (15:283)

O movimento modernista, à semelhança do *Futurismo*, inicia-se como oposição ao que é ultrapassado nas artes em geral e, mais especialmente, na literatura, manifestando-se como recusa formal dos valores aceitos, exprimindo um desejo de romper barreiras, de conquistar uma liberdade na arte que se achava imobilizada pelas normas anteriores, almejando uma renovação total, análoga à defendida pelos futuristas. Por isso rompe o elo de ligação com a antiga tradição, com seus métodos e preocupações, preconizando novo material como base para a criação artística, procurando sistematicamente uma nova ordem, oposta não só à que era anteriormente aceita, mas à própria ordem da natureza e de uma realidade inexistente, delineando um novo universo artístico(14-4:54). Toda proposta de transformação, desde o ângulo social até à tessitura política, estará intimamente ligada à arte, numa demonstração de que a arte e a vida estão estreitamente relacionadas(27:282-283). Graça Aranha entende que cabe ao homem moderno analisar a "Terra", examinar as possibilidades de seu país, sondar os seus abismos físicos e morais, criar o verdadeiro tipo nacional, libertando-o da deformação sentimental, da inversão de valores e, pela arte, recuperar os valores que a cultura passadista sufocara:



Essa esthetica é a expressão de toda a energia moderna. Se o universo só pode ser entendido estheticamente, na impossibilidade de uma explicação rigorosamente scientifica, afastadas as hypotheses religiosas, o conceito esthetico alarga-se e vale pela philosophia que elle absorve integralmente, porque para o espirito humano tudo é forma, tudo é arte... Nada há, porém, extranho à intelligencia e esta é soberanamente esthetica. ... O espirito tudo transmuda em função esthetica, seja a religião pela criação das formas, pelo movimento ascensional do homem à divindade, seja a sciencia na analyse, na synthese, na transformação da materia, seja a arte pela naturalidade realizadora dos valores essenciaes e pela fusão do ser humano no Universo, seja a politica no equilibrio das classes, na geometria da construção nacional, na trajectoria do destino do paiz, seja a simples vida que é busca da harmonia entre os seres e destes com o Universo, de que são fragmentos, em tudo a esthetica como a sublime luz, que é dada aos ephemerous para perceber nas miragens da consciencia o inexoravel e infinito mysterio do Inconsciente. (9:73-74)

é inegável que essa concepção absoluta da arte, capaz de resolver todos os problemas numa ideal harmonização estética do Universo, é uma evidente demonstração de esteticismo, tendência que caracteriza uma importante corrente do *Decadentismo*, que tem como seus maiores representantes D'Annunzio na Itália e Oscar Wilde na Inglaterra, o que em nada a desmerece, sobretudo quando se levar em conta que essa é também a posição defendida por Ardengo Soffici em *Primi principi di una estetica futurista*.

Considerando a repercussão dos novos meios de comunicação e de locomoção, Mário de Andrade afirma em *Klaxon* que há necessidade de estabelecer uma distinção fundamental entre os artistas do passado (que, "bergsonianamente", tendem para a intelligência da arte pura) e os modernos, que se preocupam mais



com a vida, elemento originário da arte, propensos para a intuição e revelando-se autênticos criadores(13-8/9:29).

Em sua ânsia de relacionar a arte com a vida, a vanguarda futurista, exaltando a força e a coragem em favor do nacionalismo revolucionário, bem como a liberdade, associa-se ao Fascismo de Benito Mussolini, considerando-se parte de sua origem, como Marinetti declara em artigo dedicado ao "caro duce" (15:432). Marinetti, a propósito da relação entre *Futurismo* e Fascismo, tornando suas as palavras do futurista Mario Carli, declara que o seu programa de renovação, de justiça social e de valorização da italianidade foi aceito fundamentalmente pelo Fascismo(15:442). Mussolini, por seu lado, caracterizou o seu governo como realizador dos princípios básicos do *Futurismo* no âmbito político(15:490-491). Isso se deve ao fato da teoria fascista estar bastante próxima das intenções de Marinetti em sua constante rebeldia contra o passado, contra a vida monótona, em seu frenético e incessante espírito de luta, pois o Fascismo não admitia a utilidade de uma paz permanente; por isso, Mussolini qualificava a paz de covarde e ignóbil: como o fundador do *Futurismo*, o "duce" glorificava a guerra.

O Fascismo, como um todo, era ativista e irracional. Esse sistema associou-se às filosofias e às teorias políticas irracionalistas; a sua essência consistia em reconhecer e se apegar às exigências do momento, considerando impossível fazer "história" com as massas e mesmo com as forças atuando em silêncio; a história só lhe parecia possível pela ação de forças de elite que, paulatinamente, iam firmando-se: a sua tendência



irracionalista está no interpretar a história como mera construção fictícia, sem qualquer coerência discernível e destinada a desaparecer. Para Mussolini, como para Marinetti, a história não tem continuidade, não se repete, não há um itinerário pré-fixado; por isso, voltam-se contra a Igreja como reservatório cultural e berço da história; a única realidade concreta existente é a grande nação: criou-se e alimentou-se o mito da nação(154:160,163-164).

Essa visão mítica da nação é frequentemente reafirmada por Marinetti. A expressão "guerra: única higiene do mundo", de origem "nietzschiana", semanticamente polissêmica, tornou-se "slogan" tanto dos futuristas quanto dos fascistas: além da aceção de purificação da raça, seleção dos mais fortes, era ainda empregada como uma forma de defesa política para propagar as ideologias ligadas ao capitalismo, tais como a luta na concorrência pelos mercados internos e externos, a consequente produção levando ao extremo da capacidade de suportar, por parte do homem, o descuido de normas de proteção do trabalhador, que conduziam à negação do próprio homem(127:1695). Por isso, no *Futurismo*, a preocupação política nasce, praticamente, com ele, pois o seu primeiro manifesto literário (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*), assim como o seu *Primeiro Manifesto Político*, ambos de autoria de Marinetti, são do mesmo ano(1909): neles está definido o programa futurista em prol de uma Itália revolucionária, seletiva, enaltecendo um nacionalismo extremado com base no presente contra a tradição cultural e política(12:48,31).



Todavia foi em 1919 e 1920 que se verificou uma aproximação maior entre os políticos fascistas e os adeptos do *Futurismo*; época em que os futuristas viram naqueles o meio para a realização de alguns de seus preceitos de contestação e de inovação. Contudo, apesar de Marinetti aliar-se ao partido fascista e defender a criação de uma representação nacional(12:31), ele, juntamente com Mario Carli e outros, desligaram-se do movimento político, reconhecendo que não tinham conseguido persuadir a maioria fascista da sua convicção(15:442).

Como o *Futurismo*, que contribuiu para a implantação do Fascismo, o *Modernismo* foi também preparador do estado de espírito que culminou com a revolução de 1930(34:241-242). A geração brasileira, por conseguinte, também vivenciou essa época marcada pelo signo da revolução, trazendo dentro de si uma vocação política totalitária, de direita ou de esquerda, principalmente a partir de 1926, quando parte dessa geração (Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Cassiano Ricardo) tende para a direita, ao passo que Oswald de Andrade assume a defesa da bandeira esquerdista. Mas desde 1922 já se vinha vislumbrando um interesse político entre os intelectuais brasileiros: nesse ano, como reflexo da consciência política do proletariado e da recente revolução russa, funda-se o Partido Comunista, contra o qual, em 1932, se insurgia o partido Ação Integralista Brasileira, fundado por Plínio Salgado, que tinha por objetivo combater o comunismo e por lema "Deus, Pátria e Família". Embora certas posturas desse partido lembrassem o Fascismo e o *Futurismo* italianos (basta citar a defesa da Pá-





tria, a consciência de uma pátria vista como elemento mítico), deles se distingue porque, para Plínio Salgado por exemplo, há interligação entre Pátria e Família, enquanto Marinetti atribui à pátria as qualidades de generosa, heróica, futurista, oposta ao conceito de família, que é estática, conservadora e passadista(15:412-413).

Também certos preceitos de Oswald de Andrade estão ligados a Marinetti: ele não esconde o seu fascínio pela Europa; propõe a regeneração da humanidade por intermédio da guerra e, como o líder italiano, se declara poeta-soldado, o gênio da guerra(38:134,137).

A inter-relação entre vanguarda brasileira e política se observa mais acentuadamente no governo de Getúlio Vargas, quando o movimento integralista teve o beneplácito do governo federal, que se dispunha a realizar alguns itens do seu programa. Nessa fase os intelectuais brasileiros começam a ocupar posições políticas, procurando levar para suas criações as aspirações e o resultado de sua militância.(217:56,69).

A revolução pretendida pela vanguarda brasileira não visa exclusivamente ao plano estético, mas pretendia alargar-se e estender-se ao plano sócio-político. Tendo-se defrontado com uma cultura estática, divorciada da realidade nacional em constante progresso e aberta a influências,urgia neutralizar o processo tradicionalista para iniciar um sistema aberto às contribuições da vida nacional e, a partir dessa tomada de consciência, criar as condições que permitiriam a realização do projeto ideológico: assim o *Modernismo*, não obstante manifes-



tar-se mais completamente pela arte, atingiu também os costumes sociais e políticos da época, transformando-se num "prenunciador" e "preparador" de um "estado de espírito nacional"(34:231).

O mesmo aconteceu com o movimento vanguardista italiano que, com suas extremadas proposições nacionalistas, com o seu espírito bélico e de revolta contra tudo o que constituísse patrimônio histórico, tornou-se o iniciador e o anunciador de um estado de espírito político, que acabou por levar à dissolução esse movimento literário, que com tanta dificuldade se firmara.

Tanto o *Futurismo* quanto o *Modernismo*, criando um estado de espírito revolucionário, motivaram as mudanças sócio-políticas posteriores. Foi, contudo, a eclosão da Primeira Guerra Mundial que levou a uma revisão de valores, a uma luta por uma especificação de nacionalidade, obrigando os intelectuais a verem a sua terra com maior interesse e apreço, a estabelecer um relacionamento mais coerente com a realidade. Por isso, analisando esses movimentos artísticos, pode-se encontrar neles um sentido político, uma consistente reivindicação, pois, como declara Mário de Andrade, os movimentos espirituais precedem as transformações de ordem político-social(34:241-242).

Assim o *Modernismo* rompe a lentidão do espírito nacional, que nos colocava em posição sempre atrasada em relação aos acontecimentos internacionais, fato que justifica a proposta de *K'laxon*:



A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção.(13-1:3)

A inteligência brasileira voltou-se para os seus problemas, para a sua realidade e para a origem do verdadeiro homem nacional. Ronald de Carvalho conclama o artista a mergulhar nas profundezas do solo-pátrio para traduzir a sua beleza, o seu poder e alegria, procurando fazer da nação uma "imperecível obra de arte"(13-8/9:3). Criou-se uma atmosfera propícia para a nacionalização das instituições, para a formação de um espírito nacional, para a consolidação de iniciativas livres das influências estrangeiras, para a formação do povo dentro da unidade da raça, possibilitando a coesão dos elementos dispersos na vastidão dessa nação; segundo Ascânio Lopes, uma nação só será tal, se não houver separações e quando há uma afinidade profunda entre os elementos raciais que integram o povo, quando a língua, os hábitos e costumes, a literatura, a tradição e o ideal futuro convergem para um destino comum(21a-2:17).

Também *A Revista* preconiza a humanização da consciência nacional, despida de seu "caráter olímpico", tendo como meta privilegiar os aspectos tradicionais, para multiplicar e valorizar a pequena tradição legada pelas gerações passadas. Essa revista orienta o governo no sentido de centralizar o seu poder para tornar-se forte, evitando a sociabilização das massas, nas



quais está presente o elemento estrangeiro, o imigrante, fator perigosíssimo para a formação do caráter nacional. Os integrantes dessa revista propõem também a organização de núcleos de colonização, a urbanização do interior, a criação de uma nova Constituinte coerente com o programa nacionalista, liberta tanto do federalismo americano quanto do liberalismo inglês, consoante com os princípios e a mentalidade do elemento nacional, de forma que as leis passem a ser extraídas diretamente da vida brasileira, deixando de ser cópia de modelos estrangeiros(1-2:13).

Ainda em *A Revista*, Drummond e seus colaboradores propõem a renovação intelectual do Brasil como uma necessidade premente, com uma ação intensiva na literatura, na arte e na política, declarando que esse periódico é um "órgão político" de alto teor, oposto ao exercício extremado da "politicagem", que buscava uma interpretação comprometida, viciada da nação. Seria uma conduta política apoiada no mais franco e decidido nacionalismo que, ao invés de repudiar as influências européias, procurasse extrair delas os elementos que não afetassem a originalidade brasileira(1-1:12). Menotti del Picchia, já desde 1922, declarava-se a favor de uma arte atualizada, sem os "fantasmas" europeus, uma arte genuinamente brasileira, "filha do céu, da terra, do "mistério" e do homem nacional" (19:228, 232). Em *O Curupira e o Carão*, Menotti, sem negar que os primeiros impulsos vieram do *Futurismo*, defende a retomada da tradição nacional, adaptando-a ao espírito do momento, enriquecendo-a com todo o trabalho histórico da raça formadora: esse fato



irá revelar o Brasil aos brasileiros e consolidar a consciência de pátria, dando sentido à alma da nação. Nessa mesma obra, Cassiano Ricardo critica aqueles que procuram mostrar o Brasil através de receitas pré-fabricadas no continente europeu, porque querem contemplar o país visto de longe, na perspectiva da distância e na "descaracterização" do que é a "amplitude internacional": propõe-se a criação de uma cultura viva e atual, americana e exclusivamente brasileira(18:45,49).

A partir dessa época o conceito de brasilidade passa a ser uma constante, fazendo viver pela arte a realidade nacional, incutindo-a no sentimento, na inteligência e na conduta moral do brasileiro. A guerra que, nesse momento, fizera estremecer o mundo, de certo modo veio consumir a formação racial do Brasil; o propósito dos modernistas será:

aparecermos ao mundo como somos, afim de que o mundo possa contar conosco.(215:71)

Com a transformação do tabu em totem, Oswald de Andrade propõe "deglutir o europeu" para chegar à síntese do nacional, visando a uma transformação social do homem brasileiro: por isso, a antropofagia, para os colaboradores de *A Revista de Antropofagia*, passa a ser vista como a única lei do homem nacional(17a-1:3,7).

Esse nacionalismo absorvente e purificador da tradição, visando a uma transformação social, é também proposto no manifesto *NHENGACU Verde-Amarelo*, que propugna pela criação de uma grande nação com a máxima liberdade de expressão, integran-



do na pátria todas as expressões históricas, étnicas, religiosas, sociais e políticas: a única condição é que cada um interprete o país e o seu povo de maneira substancialmente natural, instintiva(19:304-306).

Conforme Tasso da Silveira, o poeta torna-se tal quanto maior e mais íntima for a comunhão de seu espírito com a realidade que o cerca. Ele quer celebrar o presente, porque começou a sentir ardentemente a realidade que lhe pertence(215:73). Idêntica manifestação se observa em Umberto Boccioni, um dos grandes representantes do *Futurismo*, para o qual o poeta deve inspirar-se nos elementos circundantes, porque a arte moderna deve estar em íntima relação com a vida.

Mário de Andrade, sem dúvida o maior teórico do movimento modernista, no afã de conhecer e realizar o Brasil, fez de sua obra não só meio para evidenciar seu interesse pelo destino da cultura brasileira, como também meio capaz de servir à luta pela melhoria político-social das coletividades e dos indivíduos. Em artigo publicado nos anos 30, intitulado *Vila Lobos versus Vila Lobos*, ele afirma que a missão mais nobre da arte é revelar a uma nacionalidade os seus valores e a sua história(3:153). Em *Distanciamentos e Aproximações*(1942), Mário de Andrade declara que não se trata de fixar na obra aspectos da pátria, mas, sendo a obra inspirada nas forças nativas, o brasileiro se reconhecerá nela, naquilo que para ele seja uma promessa de grandeza humana, naquilo que o faz crescer. Assim a arte deveria ser um meio de contato, uma forma de crítica construtiva que conduz ao aprimoramento, uma maneira de aproximação



social, expressão do desejo de uma vida melhor, alcançada através da beleza artística:

O problema é muito mais humano que isso, e interessa a própria funcionalidade primeira da arte, no sentido em que arte é sempre uma crítica da vida, no sentido também em que crítica é consertar: o "ridendo castigat mores" da lição revelha. ...A única finalidade legítima da arte é a obra de arte, enquanto esta representa um assunto humano, transposto pela beleza numa aspiração a uma vida melhor. (3:365-366)

Mário de Andrade, em *O Banquete*, mostra-se desejoso de participar socialmente da vida dos homens, visando, "pela síntese das obras de arte", torná-la melhor (26:80-81).

A arte assim considerada, com evidente ênfase na sua função utilitária e construtivista, é sempre uma proposição de algo melhor, porque se reconhece nela a função social: o artista concebe a beleza como um meio de que a arte se serve, para mostrar aos homens a sua solidariedade, para lutar com eles e por eles. Mário de Andrade faz distinção entre a "arte proletária" dos eruditos e a arte de seu tempo, que traz implícito o princípio de revolução, de destruir para reconstruir, de criticar para "consertar", ao passo que a primeira confunde o princípio de revolução com sentimentalismo, incutindo no povo a superstição. Para o citado teórico modernista o que interessa não é o "humano" convertido em valores gerais, mas o "combativo" que deriva da certeza e da verdade, pois a arte será uma "proposição de verdades", cabendo ao artista dar um conteúdo moral à sua obra e de participar, através dela, das lutas de seu tem-



po(26:94). A arte é um "fenômeno social" e o artista deve dar um direcionamento social ao seu trabalho, propiciando ao fruidor uma consciência crítica, de modo que ele consiga superar as suas angústias e contradições. O elemento humano é de suma importância, porque a arte é um fenômeno de relação que, no mínimo, implica a presença do artista-produtor e do fruidor; cabe, portanto, ao artista restituir à pesquisa estética o direcionamento social(149:245-246,249). Por isso, defende-se a criação de uma arte que seja a projeção da alma humana, uma arte que, ao interpretar a realidade nacional, penetre no mecanismo psicológico do brasileiro, crie tipos nacionais a partir de possíveis sínteses gerais da psicologia brasileira para atingir a universalidade(149:169-170). Segundo Gadamer, retomando o conhecido axioma aristotélico, a arte é mais filosófica do que a história, pois enquanto a primeira tem como meta o universal (encontrar o comum mesmo entre coisas diferentes), a segunda tem como objeto o fato particular restrito no tempo e no espaço; a arte chega à cosmicidade partindo do particular, mostrando o que pode acontecer, sendo, portanto, mais universal do que a história(125:23,25).

O artista modernista passa a interessar-se pelos valores conservados nos mitos, nas lendas, na linguagem, que refletem as alegrias e os sofrimentos do homem contemporâneo. É uma literatura crítica, de denúncia e, como declara Sílvio Castro, nacionalista, regionalista, populista(88:110). Assim concebida, a literatura cumpre a sua função política enquanto for elemento de atuação sobre o ser humano; a obra é artística



quando o seu fundamento reside na natureza criadora e transformadora do homem, na medida em que, para se apropriar do real, o homem tem de transformá-lo, recriando-o e recriando-se(205:98). Para cumprir a função social, a arte moderna brasileira volta à tradição, tomando o homem como símbolo e intérprete dos valores, dos ideais nacionais: recordemos que a inovação dessa vanguarda, mesmo contrapondo-se à cultura livresca, de importação, não exclui o retorno à tradição. pretendendo apresentar o mundo industrial Marinetti, empenhado na construção de uma pátria totalmente voltada para a indústria nacional, pretende veicular pelas suas propostas políticas a ideologia bélica, conclamando o povo a formar uma "Italia sovrana assoluta", um povo orgulhoso de ser italiano, desejoso de conquistar mercados no exterior, dando origem ao "Panitalianismo".(101:162). O sentimento nacionalista dessa vanguarda se configura como exacerbação da idéia de pátria política; por isso, ciente do fervor bélico que predominava no país, Marinetti convida o governo a se tornar futurista, a seguir as proposições revolucionárias para engrandecer o país e, com ele, todos os interesses nacionais, desprezando as atividades dos piratas e vândalos que assolavam a Itália, dificultando a sua plena unificação política(15:412-413).

A proposta de renovação futurista se processa no sentido de libertar-se da tradição, visto que ela era tida como fator de impedimento para a expansão das propostas vanguardistas. O passado italiano fazia jus às reivindicações conservadoras dos elementos tradicionalistas e, por isso, neutralizava a eficiência das propostas futuristas, decorrendo daí a explica-



ção de que ser futurista era tornar-se um patriota revolucionário; os futuristas têm, em relação à pátria, o objetivo de rejuvenescê-la, desobstruí-la, depurá-la do passado, tornando-a forte, inteligente, jovem, veloz(15:404).

A quebra da continuidade histórica, através de uma profunda desconsideração pela tradição do país e a consequente desvalorização do homem como objeto da história, se deve ao fato de aliar a arte à tecnologia, pretendendo apresentar o mundo industrial como modelo de beleza artística, transformando o homem e seus valores em instrumentos. Bastaria, para confirmá-lo, lembrar a visão mítica do "homem-máquina", do "homem das partes cambiáveis", do homem que pela máquina domina a natureza, que pela "metalização" da carne se torna eterno, libertando-se assim do medo provocado pela idéia de morte, visto que a "carne", metalizada, se torna incorruptível. Essa, obviamente, se contrapõe a toda visão de natureza metafísica presente nos sistemas fechados tradicionais. O movimento futurista, associado a um sistema político totalitário, se mostra artisticamente pouco produtivo; apresenta-se como uma defesa extremada da máquina, mas prescinde das tendências normais do homem, tentando uma identificação imediata entre a arte e a vida através da formulação de um "estilo artístico-moral do mundo industrial"(127:1694). A esse propósito, Francesco Flora declara que os futuristas são incapazes de sentir a potência criadora do espírito humano, síntese concreta da relação do artista com o mundo, sem a qual se tornam insubsistentes as abstrações "individual" e "universal", "interno" e "externo"(115:64).



Relativamente ao *Modernismo*, a redação da revista *Klaxon* defende uma nova concepção de arte, baseada na nova concepção de vida e em conformidade com o progresso contemporâneo; "ser atual", principalmente, em consonância com o progresso experimentado pela nova psicologia, cujo traço distintivo é a liberdade(13-1:2-3).

Com relação ao *Futurismo*, Balilla Pratella inicia *La Musica Futurista - Manifesto Tecnico*(1911) com a seguinte afirmação: "Tutti gli innovatori sono stati futuristi in relazione ai loro tempi"(8:72). Ninguém pode considerar-se "dono" do tempo, pois tudo é uma questão de época: assim como passara o período dos românticos, o dos modernos também irá passar. O importante ao representar uma época, como afirma Rubens de Moraes, é traduzir também a identidade do país. Por isso, os modernistas, mesmo movidos pela ânsia de traduzir a sua época, não condenam os escritores do passado, justamente porque, conforme a sua convicção, reconhecem que os artistas do passado, em suas respectivas épocas, também foram modernos: só não admitem que se cultive a arte em sua época à maneira do passado(13-5:9).

Por conseguinte, tanto os futuristas quanto os modernistas têm interesse em produzir uma arte consoante com seu momento, cientes de que também serão superados pelas gerações futuras. A arte moderna, por isso, não poderá ser norteadada pelos fundamentos da tradição cultural, visto que cada época tem a sua característica. No Brasil, esse aspecto deve ser observado por outro ângulo, pois não havia uma tradição semelhante à ita-



liana contra a qual rebelar-se, ainda que seja inegável a presença de marcantes individualidades. Havia, sim, a necessidade de se criar uma arte livre, sem compromissos com uma tradição "falsa", tendo em vista que pairava sobre o país uma grande preocupação, resultante do conflito de raças diferentes, cuja conduta desviava a atenção dos escritores.

Já não é época em que o Brasil era, culturalmente, desconhecido no exterior, sobretudo no tocante à sua literatura; se um brasileiro afirmasse que havia uma literatura brasileira, o francês, tradicionalmente bem mais profundo em termos culturais, sorria e, como dizia Rubens de Moraes, quando se refere à criação literária, "o sorriso é terrível". O Brasil era apenas conhecido como um país próximo da Argentina e que ficava "lá-bas" (13-819:7).

Os futuristas, apesar da universalidade da sua reconhecida tradição, empenhavam-se em negá-la, defendendo assim a sua plena liberdade, porque a expressão pagã do homem morrera com Michelangelo, as formas clássicas greco-latinas lhes eram completamente desconhecidas, como a propósito declara Boccioni ao afirmar que eles não têm nenhuma tradição a ser continuada, simplesmente porque eles não têm passado (10:64).

O empenho renovador proposto por essas vanguardas implica, necessariamente, uma negação que, contudo, se completa com uma explícita afirmação: propor uma nova sensibilidade, que forneça um material novo para criar, em todas as artes, novas relações de formas e cores (12-143).



Contrariando a visão da literatura brasileira como reflexo de movimentos artísticos europeus, os modernistas, depois de afirmarem que a "dissolução" dos costumes e a renovação das idéias são uma simples consequência das guerras e revoluções, declaram que a arte moderna tem de ser uma manifestação natural, espontânea; convencidos de que as formas existentes já não traduziam a vida contemporânea, defendiam a necessidade de procurar formas novas, condizentes com a época. Por isso os artistas modernos, ao darem o "sublime salto para a frente", o fazem com o propósito de firmar o seu papel como elemento intermediário entre a cultura e o homem no cenário histórico das primeiras décadas deste século(13-5:10).

No entender dos futuristas só haverá renovação da arte quando for renovada a sua essência. Por isso se proclamam "os primitivos de uma sensibilidade transformada", acreditando que uma renovação da essência da arte só se torna possível no contato com princípios "bárbaros", isto é, uma posição de crueza diante do refinamento então predominante na arte(12:165).

Os modernistas, por sua vez, afirmam que em todas as épocas de inovação "os creadores são verdadeiros primitivos", no sentido de que a arte revela o que é originariamente essencial em cada povo: nesse sentido a literatura brasileira ainda deveria ser criada sem os "academicismos, linguismos e bobagismos" existentes, mas relacionada com a vida e com os sentimentos que dela emanam(13-6:16). Cabe a essa geração a responsabilidade do bom aproveitamento dos resultados já conseguidos, não devendo, portanto, medir esforços para "limpar" a expressão ar-



tística de toda forma de passadismo prejudicial à nova sensibilidade(13-4:13). Para Rubens de Moraes, a literatura brasileira havia chegado a uma encruzilhada: tendo presente que as grandes literaturas haviam sido produzidas por pensadores profundos, era necessário refletir, fugir ao "canto lírico do sabiá, das costumeiras exclamações e reticências"(13-8/9:9).

Mas a paixão pelo novo, concretizada na "primitividade de uma sensibilidade transformada" como renovação da essência da arte, não consiste em reproduzir aspectos exteriores da vida contemporânea, como já fizera a arte aparentemente moderna, porém verdadeiramente passadista(10:159). A "falsa modernidade", repudiada pelos futuristas, baseava-se em um negativo intelectualismo de origem germânica, essencialmente estático, decorativo, internacionalista e antipatriótico, restrito exclusivamente ao debate de idéias(15:284).

Segundo Mário de Andrade, os modernistas puseram-se a cantar tudo, desde os materiais até as descobertas científicas e os esportes, numa tentativa de justificar a condição de poetas contemporâneos que, de maneira sincera, procuravam refletir a eloquência da vida moderna; todavia, o cantar a vida não é fato suficientemente indicador de novidade artística, pois:

Cantar a vida... Não ha novidade nisso! ...O que há é modernidade em cantar a vida de hoje.(5:220)

A partir da Semana de Arte Moderna, tornou-se inadmissível a presença de reminiscências estrangeiras na arte brasileira; a maior preocupação passou a ser a criação de um Bra-



sil mais brasileiro, sem a "ingestão e deglutição" artística dos homens-ruminantes de outras épocas(13-7).

Contra a cultura estratificada, inerte, acumulada, a vanguarda italiana, essencialmente atualista e pragmática, propõe um modelo novo: "...noi siamo futuristi perché un complesso di concezioni estetiche, etiche, politiche e sociali sono assolutamente futuriste.(15:284)

...noi siamo futuristi perché un complesso di concezioni estetiche, etiche, politiche e sociali sono assolutamente futuriste.(15:284)

Esse modelo cultural é baseado na realidade presente e, como princípio básico de sua poética, o *Futurismo* pretende introduzir, de maneira brutal, a vida na arte. O modelo cultural defendido por essa poética baseia-se, por isso mesmo, fundamentalmente no progresso permanente e no devir contínuo do homem(15:249). A nova concepção de arte está, portanto, intimamente relacionada com a visão da realidade, pois, como declara Boccioni, não pode haver arte moderna, se, antes, não houver uma concepção de vida absolutamente moderna(10:169). Boccioni acrescenta que só é vital a arte que encontra os seus elementos no seu ambiente: por isso, devem inspirar-se nos milagres do progresso patente na vida contemporânea todos aqueles que desejem realizar uma arte verdadeiramente moderna(10:159).

Os modernistas, contrapondo-se aos artistas do passado que defendiam uma concepção de arte derivada "dum desprêso transcendente pela humanidade activa e produtora" - "arte pela arte" -, advogam uma concepção de arte que tenha como base a própria vida - "arte pela vida" -, porque reconhecem que a arte



para o artista é como alimento, como o ar; lutam, portanto, pela arte como quem luta pela vida(13-1:15). Por isso, com base no grande progresso tecnológico, os colaboradores de *Klaxon* pretendem uma arte produzida à luz do progresso da psicologia experimental(13-1:2). Não obstante isso, Mário de Andrade reconhece que temas como "universo", "pátria", "amor", "presença-dos-ausentes" são mais simpáticos à modernidade; ele, contudo, busca uma expressão mais humana e livre da arte entre as hipóteses levantadas pelos cientistas naturalistas e críticos sobre os povos primitivos de outras épocas: enfatiza ainda que o passado constitui uma lição, não para ser imitada, mas para sobre ela meditar(7:29). Mário de Andrade, como Boccioni, tendo vivido a experiência da modernidade, afirma que os artistas procuram nas descobertas e nas invenções científicas os motivos para produzir a sua arte; daí a miscelânea de imagens novas, inspiradas em coisas modernas e na vida cotidiana(5:218). "Arte visual" O progresso científico e tecnológico está, por isso, estreitamente relacionado com a concepção de arte preconizada pelas poéticas futuristas e modernistas, podendo ser considerado como o seu fundamento. Assim, se, de um lado, os futuristas afirmam

E il dire che questo trionfo delle cui arti è dovuto indirettamente alle grandi scoperte scientifiche... non diminuisce affatto, a parer nostro, i grandi valori dell'arte. ma che le scoperte scientifiche permettano all'artista di allargare il suo mondo interiore, è fuori dubbio... (12:165),



Mário de Andrade, por seu lado, declara:

Mas essa inovação ...que é justificada pela ciência, leva a conclusões e progressos. É por ela que o homem atingirá na futura perfeição, de que somos apenas e modestamente os primitivos, o ideal inegavelmente grandioso da "criação pura...". (5:225).

A ciência se deve o estado de barbárie indispensável à renovação da arte com base na "primitiva sensibilidade transformada", de que os futuristas se consideram os pioneiros. Os modernistas, como criadores, se proclamam os verdadeiros primitivos, ansiosos por representarem a vida moderna, a realidade contemporânea em contínua transformação: em suma, uma autêntica época de construção (10:16 e 13-5:15). O progresso das ciências determinou profundas mudanças na humanidade, criando, segundo os futuristas, um abismo entre os dóceis escravos da arte acadêmica do passado e os homens livres da "arte vital" (10:163-164). É nessa vida presente que eles, como inovadores, propõem que a arte se inspire, valorizando a realidade criada pelas ciências (8:142). A nova "primitiva sensibilidade transformada" é consequência das grandes descobertas científicas, embora não fosse reconhecida pelo povo, que vivia conforme uma sensibilidade anacrônica (10:23). Segundo Sérgio Buarque de Holanda, em *Estética*, os passadistas, condicionados por outra sensibilidade, eram artistas segundo as normas de um sistema, que foram transplantadas para um novo sistema marcado pela presença da tecnologia; embora a humanidade continuasse a "sorrir" e a "chorar" como antes, o artista passou a contemplar essa

realidade de outro modo; foi, portanto, a perspectiva visual do artista que sofreu alteração em decorrência do progresso científico e tecnológico(11-2:223).

Para Mário de Andrade, a transformação dessa sensibilidade é inquestionavelmente o resultado de uma época marcada pela presença da eletricidade, do telégrafo, do submarino e transatlânticos, das ferrovias e rodovias, do automóvel e do avião, predominando em tudo a assimilação da cultura material pela alta cultura(5:252). O caráter primitivista, nessa fase construtiva da arte, transforma os artistas modernistas em primitivistas e, como tais, são "estilizadores" e realistas. São primitivistas "estilizadores" quando produzem arte através da imaginação deformadora e sintética; são realistas quando obtêm esse resultado operando com a matéria afetiva e o subconsciente(5:294). Porém esse realismo é de todos os tempos, afirma-se em *Luzes & Refracções*, de suposta autoria de Mário de Andrade; modernista é realizá-lo

...com simultaneidade cinematograficamente, fazendo coisas e factos reflectirem todos num só plano, como que os isentando do que se poderia chamar a perspectiva intellectual é construir obra moderníssima, duma actualidade que o articulista ignora e o Brasil centenario também.(13-5:15)

Tudo é decorrência da importância crescente da máquina na civilização moderna, graças à qual o homem passa a dominar a natureza(14-5:106). Com o progresso muda a concepção daquele momento e, com ela, a expressão do homem; são duas realidades: o homem antes da máquina e depois dela. É, todavia, na



expressão que o homem marcará a sua época; segundo Oswald de Andrade a finalidade de descobrir "o Brasil, de fisiologia ex-

terna, um outro Brasil, desconhecido, ignorado, necessitando,

para isso, Criaram-se o automóvel, o autobus, o metropolitano, que é o trem que anda nas grandes cidades por debaixo da terra, o aeroplano que anda no céu de asas imóveis e o concerto sem fio que permite à gente ouvir em pleno "boulevard des Italiens" o piano de Rubinstein, que está tocando em Praga... E no íntimo fundo o homem não pode mudar.... só na expressão ele tende a evoluir, dando marcados aspectos a civilização, a épocas, a ciclos seculares. É na expressão, pois, que devemos procurar o aspecto típico de nosso tempo, para que mais tarde não nos confundam com os homens góticos do século III ou com os homens românticos do século XIX. (90:103-104).

Além da velocidade, na opinião de Soffici, contribuiu também para a modificação do conceito de natureza a influência que sobre ela exerceram as aplicações das novas descobertas. As aplicações da eletricidade e da nova química criaram iluminações, colorações e deformações imprevisíveis, alterando o conceito tradicional de natureza, de modo que o natural e o artificial passam a fazer parte da mesma unidade(12:582).

Luís Martins, em comentário a *A Vida Vertiginosa* de João do Rio, afirma que esse cronista descreve com surpreendente sensibilidade a influência das novas invenções sobre o ambiente carioca: o Rio de Janeiro transformou-se numa grande metrópole, com longas avenidas, com a substituição dos bicos de gás pela eletricidade, os bondes "de tração animal" pelos "tramways" e pelos automóveis, o cinematógrafo concorrendo com o teatro, a Europa reconhecendo o Brasil mediante o invento de Santos Dumont: cria-se, em suma, uma nova mentalidade(159:2).



Segundo Raul Bopp, o homem moderno brasileiro passa a ter como finalidade descobrir sob o Brasil, de fisionomia externa, um outro Brasil, desconhecido, ignorado, necessitando, para isso, voltar às purezas de sua origem, para dali retirar os germes de renovação, para se chegar à síntese cultural peculiar, com uma expressão forte da consciência nacional(61:64). É nessa fase construtiva que, na opinião de Mário de Andrade, compete a essa geração esquematizar e metodizar as lições relacionadas com o passado, que se torna objeto de reflexão.

Quais se destacam o Impressionismo e o Cubismo. Conforme Umberto Boccioni, os Impressionistas, em razão do seu experimentalismo, são considerados pelos futuristas temperamentos científicos.

III. 1. FUTURISMO E MODERNISMO NA CIVILIZAÇÃO DECADENTISTA

No sentido de firmar um princípio de identidade entre a arte e a vida.

Não se pode negar, na opinião de Carlo Carrà, que foram os futuristas que despertaram no artista o amor pela vida moderna, essencialmente dinâmica, "sonora", "rumorosa", "odorosa" em oposição à expressão tranquila, "solene", "serena", "mumificada", produto da inteligência própria da arte passadista(8:163). Embora partissem da concepção de que só é vital a arte que extrai os seus componentes do seu próprio ambiente(8:51), os futuristas reconhecem, como também Mário de Andrade em *Prefácio Interessantíssimo*(7:28-29), que não é a reprodução dos aspectos exteriores da vida moderna que torna uma obra artística e moderna(8:98); isso, numa época caracterizada pela velocidade, só será possível, mediante uma completa renovação, se for restaurada a essência da arte através da criação do "es-



tilo do movimento", concebendo, intuitivamente, a realidade no seu dinamismo e adotando sistematicamente a síntese, resultante daquela postura legada pelo Impressionismo, que a realizara de maneira fragmentária, acidental, analítica(8:100-101).

Na oposição entre espírito analítico, próprio da visão passadista, e espírito sintético, próprio da visão moderna, se fundamenta, no nível do macrocontexto, a caracterização histórica dos movimentos futurista e modernista em relação a outros movimentos contemporâneos ou um pouco anteriores, entre os quais se destacam o Impressionismo e o Cubismo. Conforme Umberto Boccioni, os impressionistas, em razão do seu experimentalismo, são considerados pelos futuristas temperamentos científicos; por isso são os iniciadores da grande reação ao passado, no sentido de firmar um princípio de identidade entre sensação e criação artística, que será considerado um ponto básico no *Futurismo* e na vanguarda brasileira. Esse princípio, porém de forma rudimentar, se evidencia no que se chamou "instante impressionista". Com os impressionistas se inicia a deformação dos objetos da realidade com relação à cor e à forma. Na opinião dos futuristas, ainda que timidamente, já se encontra no Impressionismo aquilo que será fundamental nas poéticas futuristas: as coisas como núcleos do ambiente, formando, plasticamente, a "atmosfera" própria do objeto representado. Pela primeira vez um objeto artisticamente vive e se completa no ambiente, influenciando-o e sendo por ele influenciado.

Porém, a grande vitória do espírito moderno, para a vanguarda brasileira, está em se libertar do subjetivismo dinâ-



mico do Romantismo e do subjetivismo contemplativo dos impressionistas, que advogam uma arte em função do "eu", oposta à concepção da arte moderna, que procura expressar o movimento dos objetos pelas suas próprias forças, sem a submissão ao artista. Os impressionistas, mesmo procurando expressar a "atmosfera" do objeto representado, defendiam uma arte em função do "eu", acabando por exprimir esse dualismo: "o sujeito pensante no objeto pensado", oposto à síntese modernista, que procura abolir o próprio "eu", para exprimir "a ação dos objetos movidos pelas suas próprias forças e, nesse dinamismo, realizar a emoção estética"(9:25-26). A obra de arte é mais profunda e mais equilibrada quando houver predomínio dos elementos gerais e universais. Para Graça Aranha, coube aos últimos impressionistas a exacerbação de um desses elementos (como, por exemplo, privilegiar a cor na pintura em detrimento da forma) desconsiderando que, se são distintos, estão intimamente relacionados, pelo que a ênfase excessiva sobre um deles prejudica a obra como objeto estético(9:27-28).

O Impressionismo, na opinião dos futuristas, se limitava a isolar um momento, a fixar um instante com base na luz e na cor, tornando as formas artísticas apenas esboços dinâmicos, porque subordinava a vida da arte àquele momento, do que decorria o seu caráter parcial e analítico. Os futuristas, mesmo reconhecendo suas origens no Impressionismo, desenvolveram a visão impressionista da arte: ao invés do "acidente fixado", próprio dos impressionistas, os futuristas procuram a acidentalidade definida em uma forma, que é sua lei de sucessão(10:



47-48). Por isso o Impressionismo, do ponto de vista pitórico, é considerado pelos futuristas como a catedral da modernidade, o primeiro passo para a celebração das forças da matéria, no sentido de superar o particular acidental e episódico, para a criação de um organismo plástico pela integração do objeto com o ambiente, que é a meta das poéticas futuristas.

Contudo, os futuristas, por considerarem o Impressionismo a evolução extrema de um naturalismo secular, uma mistura de passado e de moderno, não só reagem contra ele, mas, acima de tudo, voltam-se contra as tendências contemporâneas, especialmente o Cubismo, que procura negar a grande conquista impressionista(10:48,50). Boccioni esclarece que, falando de cubistas, pretende referir-se ao grupo que, periodicamente, fazia exposições e combatia em favor de uma pintura mais abstrata, operando uma sistemática e violenta reação contra o Impressionismo. Picasso é tomado como o extremo da renovação impressionista iniciada por Cézanne e, como evolução extrema, é já uma negação, ainda não sistematizada, do próprio Impressionismo. Por isso, para esse teórico futurista, Picasso chega, na sua última fase, a encaminhar o estudo da forma para um conceito basilar, fundamentado no conhecimento objetivo da realidade. Esse conceito formal, resultante de uma mensuração científica, acaba destruindo todo o calor dinâmico e toda a variedade, que são fruto da "emoção plástica". O Cubismo, valendo-se de um conceito "a priori" relativo às formas e à cor, tenta formular um estilo baseado na "cultura", no passado(10:53-54,69).



Para os futuristas e modernistas, ao contrário, o estilo se origina e se desenvolve espontânea e livremente, com base na característica sensibilidade de um povo, tornando-se impossível estabelecer um "definitivo"; esse "estilo" somente será conseguido pelo artista através da interpretação das relações de movimento entre os objetos; por isso, situam-se, relativamente aos cubistas, no extremo oposto, convencidos de que eles, através da inteligência, reduzem o objeto a uma matéria geométrica, inerte, contrariando o posicionamento dessas vanguardas, que se empenham em desenvolver uma forma dinâmica(10: 68-69 e 9:28-30).

Segundo Graça Aranha, se o artista se esmera no desenho, a ponto de representar os objetos sem correspondência com o ambiente, a arte se torna fria, acadêmica e, por consequência, passadista. É contra esse "academismo" da forma que reage o Impressionismo; contra ele também se manifesta o Cubismo, que procura no objeto a sua expressão sintética e essencial, depurada dos pormenores inúteis(9:29-30). Isso, para o citado crítico e teórico modernista, leva o Cubismo ao idealismo transcendente, com excesso de subjetivismo e, deixando de ser dinâmico, passa a estático, passadista: o Cubismo se lhe apresenta como a mais intensa afirmação do subjetivismo, a mais viva e profunda oposição ao objetivismo dinâmico, característico do espírito moderno(9:31). O objetivismo dinâmico do espírito moderno no organismo individualizado, que é a obra de arte, revela o universo nas suas forças simples e eternas:



Uma obra de arte é organismo distinto dos outros organismos, mas por sua vez ella é órgão do pensamento, da emoção, da vida total. Ligar estes organismos particulares ao organismo universal é o senso occulto da cultura. A obra de arte deve ter uma vida interior em relação com a vida exterior, de que faz parte integrante.(9:31-32)

Os futuristas, por seu lado, estão absolutamente convencidos de que, pelo essencial e ininterrupto movimento da natureza, a abstração cubista, por ser estática, é antinatural; a abstração futurista, por ser dinâmica e em constante evolução, é natural, porém anticultural, no sentido de que, para eles, cultura se identifica com o passado, tornando-se inerte e existencialmente anacrônica. É, justamente por isso, que os modernos, na sua peculiar visão da verdade, da realidade, da vida e da arte, não definem a medida fixa e absoluta que cria o dinamismo, porque a forma dinâmica, pela sua essência, é mutável e evolutiva(10:68-69). No entender dos modernistas, o universo não é um espetáculo fixo: é a integração de partes, que se unem de forma irresoluta; em suma, o universo fragmentado unindo-se, na arte, indefinidamente(9: 32-33).

Futuristas e modernistas, tomando como base a nova sensibilidade humana transformada pelas invenções tecnológicas modernas, que acabaram por agilizar a mente do artista, obrigando-o a uma rapidez de expressão sem a interferência do intelecto, passaram a oferecer um método para criar uma concepção mais "simbólica" da realidade, respeitando a natureza na sua essência e, com isso, se distinguiram tanto dos impressionistas quanto dos cubistas. A meta visada pelas duas vanguardas não é



representar um objeto em movimento, como propunha o Impressionismo, nem fixar fórmulas abstratas e esquemáticas, limitadas a um conceito exterior e estático do objeto, como fazia o Cubismo. O objetivo passa a ser a representação da sucessão dos estados de movimento, que constituem a potencialidade plástica do objeto. É o espaço entre os objetos, como declara Boccioni, as suas recíprocas influências que determinam o valor plástico, a força dramática do objeto representado.

Graça Aranha, entre outros, está convencido de que a arte moderna deve exprimir a incessante transformação, pois todo objeto, ao se destacar de seu ambiente, forma, graças às suas propriedades peculiares, outros ambientes que fazem parte do universo poético: para o "objetivismo", que é o estado permanente da produção artística moderna, criar é uma atividade essencialmente dinâmica; a arte, por consequência, deve exprimir o movimento das coisas, que atuam por si mesmas, independentemente da vontade do artista(9:25).

Essa nova concepção artística se deve, indiscutivelmente, à renovação da sensibilidade humana como efeito das descobertas científicas que, através da velocidade, alteraram sensivelmente a psique humana, a ponto de provocar no mesmo indivíduo a consciência múltipla e simultânea de diferentes fatos. Essa constatação já fora mencionada por Mário Morasso em 1904, conforme o qual seria substancialmente do mundo mecânico, criado e descoberto pelo homem, que deveriam sair as linhas mestras de uma nova estética, tendo a máquina, e com ela a velocidade, como estímulo e fonte de inspiração.



III.2. ARTE E VELOCIDADE

A velocidade é, na visão de futuristas e modernistas, o elemento primordial de que derivam todos os outros: as novas concepções de mundo, de vida e de arte são uma decorrência da velocidade, síntese dos notáveis progressos efetuados pela ciência e expressão mais nítida da crise, da visão fragmentária da vida(15:282). A velocidade adquire uma importância tão destacada, que leva Marinetti a concluir que toda a vida deve ser sempre uma velocidade "condutora" do homem na sua integralidade(15:115). É esse valor, revelado e ressaltado pela ciência contemporânea, que as poéticas futuristas e modernistas exaltam. Marinetti escreveu um manifesto em favor da velocidade e suas consequências - *La nuova religione-morale della velocità* -, onde exalta o *Futurismo* como a palavra de ordem para todas as inovações: uma arte nova sempre será uma arte "passionata della velocità"(15:282). O modernista Renato de Almeida também escreve um livro, cujo título, por si só, já diz tudo: *Velocidade*. Nele aborda o tema em diferentes níveis (filosófico, artístico, social), suas consequências e expressões:

Si alguma coisa póde caracterizar a civilização, que transformou a humanidade, desde a descoberta do vapor, é a velocidade(2:5).



Graças à velocidade, o trem, o automóvel e, sobretudo, o avião tornaram-se importantes símbolos da tecnologia moderna. A aviação tornou-se o marco divisório desse momento histórico, separando nitidamente a humanidade caracterizada pela nova sensibilidade oposta à morosidade sensitiva dos homens de outrora:

Si l'homme cherche la beauté des formes, la souplesse des lignes et le mystère de la matière elle-même, il doit, selon Marinetti, regarder un avion prêt à décoller. Le vol des avions crée de nouvelles sensations plastiques et remplit les hommes de sentiments nouveaux.(51:138)

O avião, na visão pragmatista dos futuristas, tornou-se o mais alto símbolo da nova tecnologia, quase um deus(51:138).

A velocidade, segundo Gino Severini, tornou subjetivas as categorias de tempo e espaço, modificando profundamente a visão desses referentes até então tidos como objetivos. A poética futurista, em sua ânsia de relacionar arte e vida, não poderia deixar de aspirar a uma arte cuja característica não fosse a estilização da velocidade, considerada uma das mais evidentes manifestações da vida moderna(8:176).

Na opinião de Renato de Almeida, o homem veloz do século XX é, por natureza, agitado; por isso, a tranquilidade o irrita, as viagens demoradas o entediam. Ele pretende chegar mais cedo, para continuar correndo, tendo a máquina como um meio para agilizar as atividades morosas. Graças à velocidade tudo no mundo se torna mais preciso e interessante(2:9). Por isso, tanto para modernistas(2:21) quanto para futuris-



tas(15:115) é em função da velocidade que o tempo e a vida do homem são sempre desiguais, tornando-se, em termos "bergsonianos", uma evolução criadora da pura duração.

O homem, depois de ter dominado a matéria com a aplicação da mecânica e da eletricidade no motor a explosão, no motor Diesel, nos meios de locomoção e de comunicação, encontrou na velocidade a solução para os problemas relacionados com tempo e espaço em todos os setores da vida e da atividade humana(2:25).

Marinetti, tomando como base a analogia que há entre a velocidade do automóvel e a do trem, define a vida substancialmente como "espírito de contradição"(12:54). Para os modernistas, a vida do homem deve assemelhar-se à rapidez dos meios de locomoção, estando sempre em consonância com a "era da máquina", época em que basta um sinal - "uma cruz", um verso, uma palavra, ou mesmo "uma gota de sangue" - para se dar início a uma corrida, levando o homem a ser tão ágil quanto os "comboios"(13-3:1).

Todos os valores primordiais da renovação futurista tomam como base a velocidade(12:54). É na velocidade que encontra fundamento a visão futurista da realidade, da vida, do homem, da arte sintetizada numa "estética da máquina":

L'estetica che risponde direttamente all'utilità, non ha alcun bisogno, oggidì, dei palazzi reali dalle linee dominatrici e dalle basi granitiche, giganteggianti nel passato sulla piccola città medioevale... Noi opponiamo loro l'estetica futurista assolutamente conquistata e definitiva delle grandi locomotive... delle torpediniere, dei monopiani e degli automobili da corsa. Noi creiamo



la nuova estetica della velocità, noi abbiamo quasi distrutta la concezione di spazio e singolarmente diminuita la concezione di tempo.(15:270)

Em *Velocidade*, Renato de Almeida fez um estudo referente ao papel da velocidade na literatura, afirmando que passava a existir a literatura da velocidade, a qual, através de formas múltiplas, refletia a inquietação do homem ágil(2:49). Em razão desse novo valor, a literatura se encaminha para a síntese, para a descrição rápida, estando, portanto, nos meios de locomoção a origem da abreviação significativa na literatura, especialmente na poesia sob a forma de poemas curtos, desprezando detalhes inúteis(5:249-250).

O homem do século XX, aonde quer que esteja, convive com a velocidade e sente cada vez mais que ela é norteadora de todas as suas ações:

O necessario é ser rapido e a synthese adquire, em todas as actividades, incontestavel primado. Volve-se ao espirito geometrico e se abandonam os excessos inúteis, as fastidiosas complicações. Ao contrario da construção antiga, em que a decoração se fazia pela exuberancia de accessorios, a moderna encontra na simplicidade a melhor expressão, a unica adequada e possivel. Hoje raciocinamos rapidamente e procuramos attingir à essencia das coisas pelos processos directos. Assim nos integramos melhor no dynamismo universal.(2:20)

Recordemos que, do ponto de vista de Mário de Andrade, para ser moderno não basta usar léxico denotador da realidade moderna, nem estar informado sobre novidades científicas, filosóficas, políticas ou artísticas que cheguem rapidamente ao público graças aos meios de comunicação:



Sob o ponto de vista ocidental, moderno é uma das consequências apenas da rapidez espiritual que se caracteriza em nós muito mais pela síntese e pela abstracção.(5:251)

Renato de Almeida confirma a existência de "uma literatura da velocidade", própria dessa época, que reflete a nova sensibilidade caracterizada pelo dinamismo, presente em todos os setores, em todos os fenômenos, nos costumes, "na vertical da profundidade do psychismo interior, na contemplação allucinante dos novos espectáculos da vida"(2:51).

Para os futuristas, como decorrência do desenvolvimento científico e tecnológico, as máquinas, através da velocidade, percorrem maiores distâncias em menor tempo, tornando mais fácil a comunicação com regiões longínquas, aproximando os homens, estreitando a sua convivência com povos desconhecidos(12:54). Também na opinião de Mário de Andrade, a vida moderna, graças à facilidade dos meios de locomoção e de comunicação, possibilita viver simultaneamente em diferentes partes do universo, confundindo os povos e as línguas, atenuando as diferenças entre as raças(5:265-266).

A máquina se apresenta não só como meio para libertar o homem dos serviços mais rudes e aviltantes, mas também como fonte, mestra e símbolo de uma nova sensibilidade. Essa adesão aos feitos científicos e tecnológicos representa um motivo de reação, de purificação, respondendo aos anseios de criar uma arte adequada aos novos tempos. Analogamente à convicção estética de Ardengo Soffici, Renato de Almeida afirma que toda ma-



téria, que não for espiritualizada e não se transformar em puro elemento de "reconhecimento lírico e simbólico", se tornará inerte(2:56).

Na poética futurista as expressões referentes à máquina - tais como "sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanità", "equivalente meccanico organico del globo terracqueo" - constituem o meio privilegiado para a consumação do domínio do homem sobre a natureza. Umberto Boccioni estabelece uma relação recíproca entre homem, máquina e criação de seres vivos(10:13). Marinetti, depois de afirmar que, como poeta, considera pueril e sem importância fazer um elogio à máquina, especifica o que ele entende por máquina: ritmo e futuro, lição de ordem, disciplina, força, precisão, continuidade, síntese, enfim tudo que, do seu ponto de vista, é essencial(100:1757).

Ronald de Carvalho, em *As bases da arte moderna*, convida o homem moderno a viver a realidade de seu tempo, a entrar na "civilização da máquina" porque a sua economia se baseia na força, na coordenação de planos que se conjugam para resistir a determinados movimentos. Por ser uma síntese de energia, a máquina aproveita melhor a matéria-prima, tendo como resultado um rendimento previamente calculado, exato, com despesas antecipadamente calculadas. Assim o artista moderno, participante desse momento, assimilará todas as conquistas da experiência humana: a sua imaginação, como uma máquina, reduzirá a natureza a uma imagem sintética e, pela forma que dá à matéria-prima que a realidade lhe fornece, cria a obra de arte(14-3:20).



Para Renato de Almeida, a velocidade, além de ser uma categoria espiritual moderna, passou a ser o elemento condicionador da psicologia humana e da vida moderna. Tudo passa a ser regido por "forças velozes" que atuam sobre o homem, penetrando em seu "intelecto, orientando seus sentimentos e modificando seus hábitos"(2:48).

Segundo Bergman, a máquina, ao emprestar sua força ao homem, passa a agir sobre a sua psique, despertando uma nova sensibilidade(51:233). Assim o homem, com a "sensibilidade transformada" pela máquina, com as suas forças multiplicadas, não pode ficar limitado à lógica, própria da inteligência, que se traduz pelo procedimento analítico, contrariando a rapidez de uma época em que a lentidão, as minúcias, os detalhes, as descrições pormenorizadas não têm mais razão de ser, pois o homem, adaptado ao mundo veloz, multiplica-se e elimina os limites de suas ambições e de seus desejos.

O apreço pela vital velocidade faz com que futuristas e modernistas exaltem a vida agitada das grandes cidades industriais. Quanto aos primeiros, basta lembrar que Marinetti escreveu *La Grande Milano Tradizionale e Futurista* como imagem da vida moderna, em oposição à pacata vida do campo em que se inspirara a arte do passado(157).

Em lugar de se comprazer com as celebrações das cidades pacatas, simples ("cidades mortas"), o homem moderno deve expressar a vida das grandes coletividades, das máquinas e dos grandes centros urbanos, exaltando dessa forma o dinamismo do homem de seu próprio tempo na pessoa do motorista e do aviador,



ratificando a posição de Marinetti:

Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.(8:47).

Essa nova visão, segundo Renato de Almeida, deve criar um novo herói, plasmado na força violenta das grandes cidades, na potência urbana, na beleza nova de todos os instrumentos da civilização industrial: "Novos heróis e novas admirações se criaram. O aviador é o homem mais impressionante" (2:11). A "Milão da América do Sul", a cidade de São Paulo, é promovida a centro de atenção dos modernistas brasileiros que, opondo-se ao passado, se sentem deslumbrados diante da realidade daquele complexo modelo de futurismo urbano, industrial e artístico(160:51). Vivendo nesse ambiente, os modernistas interpretam e representam o dinamismo vital da nova realidade da cidade industrial, palpitante da mais recente tecnologia; por isso Oswald de Andrade afirma que a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade é a mais rica, a mais bela poesia citadina(68:200). A vida da coletividade humana da metrópole é, para Oswald de Andrade, o ponto central do ideário de uma nova arte, fato já evidenciado por Charles Baudelaire, para quem a multidão é um "reservatório de eletricidade", um "caleidoscópio" dotado de consciência, em que cada um de seus movimentos representa a vida multiforme dos elementos da realidade vital(90:81). A sensibilidade aos fenômenos resultantes do progresso tecnológico é fator preponderante para Oswald de Andrade; por isso São Paulo se tornou o "nú-



cleo" da necessária reação aos procedimentos acadêmicos na criação artística(90:84,87).

O homem moderno é o cidadão do mundo, audacioso, atuante, ágil, que leva uma vida errante em viagens aéreas e a bordo de transatlânticos. Graças ao progresso da tecnologia aplicada à máquina, a volta ao mundo se tornou possível, viabilizando a visão instantânea e fragmentária de povos e culturas diferentes.

Boccioni, em *Pittura Scultura Futuriste*, afirma que os homens costumavam observar as mudanças que o vento produzia nas plantas, nas paisagens, porém ainda não haviam notado que as bicicletas, os trens, os automóveis haviam transformado a concepção contemplativa da paisagem, a tal ponto que a observação anatômica de qualquer elemento da natureza se tornara contrária à própria natureza, passando-se a privilegiar o relacionamento intuitivo com a realidade, numa espécie de ultra-sensibilidade criada pelas descobertas científicas(10:70,83).

No Brasil, em 1909, João do Rio, como Mario Morasso em 1904, anunciava a existência de uma nova "estética", cuja característica era a velocidade, elemento transformador da ordem natural da vida:

A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista da corrida dos automóveis(...) A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados pelos submarinos, os dramas que êsses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cachoeirando, por cima, por baixo, em borbotões, as multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose do reclamo em iluminação de mágica, os negócios, o



caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento do inútil, a flora formidável do parasitismo e do vício, o amor, a vida dos nervos centuplicada, obrigam o artista a sentir e ver doutro feitio, amar doutra forma, reproduzir doutra maneira. (160:42)

A velocidade da vida moderna, na opinião de Rubens de Moraes, fez o artista refletir em sua obra aquilo que assimilou também com rapidez; a sua sensibilidade é uma consequência da percepção excitada pela vida intensa do homem moderno (160:37). A velocidade tornou-se a exigência da arte moderna, expressão breve, substancialmente condensada, livre das tradicionais "muletas" (rima, métrica):

A arte desta hora exige formidáveis condensações interiores, para que o verso, liberto dos mortos ritmos, - venha com ritmo. Com o ritmo novo, que é uma criação de cada momento, que é uma revelação de cada alma. A arte desta hora exige profunda e virginal sensibilidade. Porque o verso, ou a prosa não tem mais a musiquinha costumeira que enganava os ouvidos. (215:56-57)

Ao exaltar a velocidade como essência da síntese intuitivamente procurada pela arte futurista em conformidade com o progresso presente na vida moderna, Marinetti a toma como fundamento da oposição entre vida passada e presente: enquanto a primeira, por ser lenta, passiva, pacifista, pessimista, propensa à análise racional do repouso, é naturalmente impura, a segunda, justamente por ser todo o contrário, é naturalmente pura (12:53). É a velocidade própria do nosso tempo, que, segundo Marinetti, viabiliza a livre expressão do gênio moderno, ca-



racterizando a nova literatura e a arte moderna:

Realizemos a arte da hora atual. O século não é mais de carros de bois, carros de automóvel e de La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.(8:74)

Analogamente a Marinetti, Menotti del Picchia declara que a velocidade dos bondes elétricos, dos automóveis e dos aviões se contrapõe à visão contemplativa da arte passadista(18:21). Essa poética repudia o artificial, o postiço e pretende libertar-se das fórmulas acadêmicas, em favor de uma expressão livre e dinâmica(18:26-27). Assim a arte, superada a fase de imitação, adquire forma espontânea peculiar, própria de um organismo novo(9:34-35).

A intensidade, a agitação da vida moderna, conforme Rubens de Moraes, aguçou a noção de tempo: graças às invenções modernas, verificou-se considerável alteração da percepção do homem, como consequência da transformação da sensibilidade pela ação da velocidade; por isso, o artista passou a "realizar depressa aquilo que ele sentia depressa", antes de qualquer interferência da inteligência, dando origem à síntese da arte moderna, em que vários fatos diferentes se realizam em pequeno intervalo de tempo(16:56-57). É esse tipo de arte que Joaquim Inojosa indica como meta para os modernistas:



Realizemos a arte da hora atual. O século não é mais de carros de bois, porém do automóvel e do aeroplano. A hora que passa, a civilização de hoje, apresenta um traço febril, nervoso, agitado, que influi na mentalidade, pela alteração vigorosa do meio sobre o homem. Desaparecerão as fórmulas frias, marmóreas, estéreis - frutos pecos do ontem sonolento ...Está decretada, aí também, a falência da arte antiga. Seja a Era nova o porta-voz de todos os clamores de renovação...(19:274-275)

A nova era propiciou, segundo Renato de Almeida, um dos mais emocionantes momentos da história, porque o homem, vivendo a lição da velocidade, acabou por descobrir o seu efeito sobre o processo dos fenômenos, que desemboca em audaciosas sínteses científicas, viabilizando o aparecimento dos movimentos do "infinitamente pequeno", posteriormente utilizados como instrumentos (a radioterapia, por exemplo) para uma maior longevidade. Na sua opinião o movimento, e não mais a energia, passa a ser fator da determinação do ser(2:17-18).

Também Tasso da Silveira vê na velocidade a característica da época, deixando bem claro que isso não significa tomar como assunto "aeroplano" ou discursar com formas "ligeiras". Trata-se, sobretudo, de uma "velocidade expressional que condense a matéria emotiva".(103:130). O próprio estilo dos manifestos é uma prova dessa síntese, tornada possível pela velocidade, como assevera Oswald de Andrade:

...contra o detalhe naturalista - pela síntese;
contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio
geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia,
pela invenção e pela surpresa.(19:269)



Como o futurista, o espírito modernista, conforme Felipe d'Oliveira, quer ser contemporâneo, imediato, solidário com o espírito universal, evadindo não por uma "projeção precipitada e arbitrária no futuro", mas incorporando-se na marcha heróica e otimista com que a atual humanidade se distancia do passado(14-4:103). Esse espírito moderno, norteador das poéticas futuristas e modernistas, resultado da nova tecnologia representada pela máquina, acabou por se tornar o responsável pela nova sensibilidade que, direta ou indiretamente, influencia a arte e as outras atividades humanas. Assim, a velocidade passa a ser o principal elemento da nova visão de mundo e das novas concepções de arte.

III. 3. ARTE E DINAMISMO

A realidade, para os futuristas, é movimento ininterrupto, pelo que as coisas se deformam e se multiplicam(12:65). Eles negam que na natureza haja momentos de repouso ou de inércia: estes, para eles, são somente aparentes(8:207). Por isso, segundo Carlo Carrà, a arte só pode realizar-se numa forma dinâmica, essencialmente mutável e evolutiva, pois é expressão de uma sensibilidade que valoriza o processo gerador, próprio da visão do mundo como a sucessão infinita de uma variedade em evolução(12:147). Se a arte, baseada na sensibilidade, conforme Boccioni, cria partindo de uma realidade entendida como dinami-



cidade contínua, ela, para exprimir uma época cuja característica é a velocidade, deve ser também dinamismo.

Col dinamismo, dunque l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di velocità e simultaneità.(10:88)

Essa concepção dinâmica da arte é preconizada também pelos modernistas. Graça Aranha, como os futuristas, afirma que um objeto, por mais aparente que seja a sua imobilidade, apresenta efetivamente um incessante movimento: a obra de arte deve, necessariamente, exprimir de forma unitária essa mobilidade vital(9:32). Por esse dinamismo a arte deixa de ser imitação da natureza, como acontecia no passado. Numa época em que a realidade está em contínua transformação, a arte deve libertar-se da posição servil, porque o espírito moderno se caracteriza pela sua dinamicidade e, por ela, tem de criar uma expressão própria, emancipando-se da imitação do fato natural e da cultura estrangeira(9:35-36).

No entender de Rubens de Moraes, há uma necessidade premente de criar novas formas, visto que as existentes já não traduzem a vida contemporânea. É um equívoco pensar que os modernistas querem, à força, criar uma novidade; nesse mundo transformado pela velocidade, busca-se uma maneira nova para exprimir até as idéias de sempre(16:84). Emílio Moreira, modernista colaborador de *A Revista*, observando a poesia moderna brasileira, assinala a presença de elementos prosaicos e de assuntos corriqueiros, que davam origem a um mundo poético fora



do "Olympo", em que as idéias adquiriam solenidade e beleza não apenas pela emoção ou "elegância da linha", mas pelas imagens que tendiam ao movimento, portanto à vida: são essas idéias que se agitam e "ondulam, nesse perpetuo rythmo de humanização"(1-2:17).

Em *Klaxon*, Rubens de Moraes procura demonstrar a necessidade de se criar um instrumento novo para expressar a humanidade em seu contínuo progresso; numa época em que tudo é dinâmico, só pode ser qualificado como um grande equívoco o facto da crítica contemporânea pretender considerar como "definitivas" as obras modernas; essa nova geração, portanto, apresenta-se como iniciadora de uma nova organização sócio-política e artística em fase de construção(13-4:13), cabendo-lhe a tarefa de "tacar fogo na mataria" para poder "plantar" e, no futuro, colher os "frutos". Aliás, da perspectiva da revista *Verde*, a única "ferramenta" exigida pela geração modernista é um machado bem afiado para cortar "o mato"(21a-3:25), isto é, para eliminar o passadismo, a tendência à imitação de modelos estrangeiros. Mário de Andrade também combate a cultura estática e, em consonância com uma era dinâmica, propõe um novo modelo de beleza, expressão de uma realidade em constante evolução:

Ao rebate dos sinos que imploram a conservação das arquitecturas ruidas respondemos com o "Larga!" aventureiro da vida que não para.(5:275)

A arte moderna passa então a exprimir, a transfigurar o dinamismo constante do universo. A frase futurista "un auto-



mobile ruggente... è più bello della Vittoria di Sammotracia" (8:47) na opinião de Renato de Almeida é perfeita, porque contempla duas emoções diferentes - a plástica e a dinâmica -, mas igualmente capitais e complementares na moderna representação artística da nova realidade (2:53). Conforme esse teórico, em *O Objectivismo em Arte*, a aspiração do mundo moderno consiste em deslocar o enfoque da arte para o universo, onde tudo vive e se transforma sem intervenção do "eu". Nesse frenesi vertiginoso da nova realidade, a arte estática não tem qualquer razão de ser. Então, a esse dinamismo vital, o referido teórico modernista acrescenta o "objetivismo", com o nítido propósito de libertar a arte da "tirania individualista". Aspira-se à visão do fato artístico na sua essência, sem a deformação provocada pelo "eu", objeto da arte passadista, de modo tal que toda obra seja o reflexo de um modo exclusivo de perceber as coisas sem a intromissão exagerada do artista; isso só é possível a partir do momento em que o homem deixa de ver o universo como um desdobramento de si próprio, passando a ver e sentir as coisas como elas são em seu incessante movimento:

... aspiramos à acção, ao movimento, em que se sente a imagem do perpetuo fieri universal, no qual, do mundo sideral ao mundo atômico, tudo existe pelo movimento, pela força e pela energia. A intelligencia precisa immobilizar as coisas para a analyse e a compreensão, mas a arte não necessita, para a emoção, de fragmentar a natureza, busca possuil-a na sua fuga interminavel e allucinante. (11-1:28)



Umberto Boccioni está convencido de que "...moto è qualità, e di conseguenza qualità equivale a sentimento per la nostra plastica" (8:92). Esse sentimento, essa nova sensibilidade não se restringe à representação do objeto no seu estado atual, porque na expressão dinâmica da realidade também a lembrança, como estado de consciência, se incorpora à visão atual do objeto, apresentando-se, mais do que como contemplação visual, como concepção da vida dinâmica do objeto (8:79). A recordação ou lembrança, elemento significativo do dinamismo que caracteriza a concepção futurista de arte, é ressaltada também por Gino Severini como "elemento de intensificação plástica" (8:172).

Os futuristas consideram procedimento tradicional o conceito de objeto estético acabado e mensurável, baseado na preocupação objetiva e fotográfica, em que se colocou o contemplador diante da obra, valorizando só o caráter visual da representação, fixando-o e destacando-o da vida ao transportá-lo para a arte. Os futuristas pretendem dar, de maneira abreviada e em relação com a realidade dinâmica própria da época em que o único absoluto é a velocidade, a síntese das transformações do objeto nos seus movimentos (10:68).

Boccioni aceita que há um "movimento absoluto", constituído pela potencialidade plástica (a força do objeto, a sua "psicologia primordial") que o objeto tem em si mesmo e que está estreitamente relacionada com as suas peculiaridades orgânicas. O outro, além do "absoluto", é o "relativo", o movimento do objeto em relação aos outros objetos do mesmo ambiente. O



ideal futurista do "dinamismo plástico" é precisamente a síntese desses dois movimentos, traduzida artisticamente como a "sucessão infinita", a única forma que dá a continuidade do objeto no espaço, a "forma-tipo" que lhe dá vida universal e que, pela sua essência mutável e evolutiva, é uma espécie de elo entre o objeto e a ação, entre o visível e o invisível, entre o objeto e o seu inseparável movimento(10:85,91). Essa continuidade, também chamada "simultaneidade", está estreitamente relacionada com o dinamismo, com a ação inerente ao objeto, que a poética futurista propõe na arte como expressão da vida moderna, que só pode ser conseguida pela relação do objeto com os seus congêneres e com o ambiente(10:94).

Para os modernistas, a inovação deriva sobretudo da necessidade de representar artisticamente uma época em permanente evolução: tudo é móvel, tudo se transforma e modifica, inclusive o ser humano atual, que já não é exatamente o mesmo de ontem, porque enriquecido pelas novas experiências; vivendo um grande momento de transformação, ele não estaciona, mas entra, inconscientemente, nesse processo evolutivo. A associação de imagens, de idéias, enfim a simultaneidade tem a sua origem na vida atual e no interior do homem moderno(5:265). A simultaneidade, entendida como a "coexistência de coisas e fatos" num determinado momento, constitui uma das mais significativas conquistas da geração de 22. Essa simultaneidade só poderá ser realizada mediante uma sensação complexa ("sensações simultâneas interiores"), constituindo o que Mário de Andrade define como "polifonia poética", indicadora do "valor emotivo" da



obra:

Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*. (5:265)

Numa obra passadista, a melodia é determinada pela "concatenação de idéias"; num poema moderno tem-se a "polifonia", resultante da "superposição de idéias" (5:269) visando ao efeito total final.

A simultaneidade, para os futuristas, implica o deslocamento e o desmembramento dos objetos, a dispersão e a fusão dos detalhes, porém livres da lógica comum. Com esse recurso pretendem vivificar o espaço entre os objetos, determinar a força e a influência recíproca entre eles, criando a forma única da continuidade no espaço, materializando o fluído, o etéreo, o imponderável. O artista futurista, valendo-se da simultaneidade, propõe-se a fazer o objeto viver no seu ambiente, levar o fruidor a construir idealmente a continuidade, fazendo-o viver o drama do objeto representado na sua atmosfera:

Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il DINAMISMO. È dunque l'effetto di quella grande causa che è il dinamismo universale. È lo esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazione(10:194)

Na poética modernista o dinamismo, considerado propriedade natural, é encarado como elemento que transfigura a

realidade e leva o poeta a captar a simultaneidade das coisas vistas, que se fundem, "permutam" suas características e se diluem; devem ser levados em consideração os objetos e os ambientes resultantes da ação de suas propriedades peculiares, (ou seja, ação do volume, do peso), bem como a ação do objeto sobre outros elementos do mesmo ambiente. Graça Aranha acha que a luz tem "peso" e atua sobre os objetos, a sua energia modifica os movimentos: a arte deve exprimir essa vida interior em relação com a realidade exterior, para fazer desse contínuo dinamismo uma das principais características do espírito moderno(9:32).

próprio Mário de Andrade acredita que, para conseguir a simultaneidade, necessita-se de uma sucessão de juízos, aparentemente desconexos entre si, mas que se associam para um outro resultado final(5:290). Com esta convicção ele observa que só é "Poeta" aquele que se preocupa com a riqueza da "sensação complexa total", causa determinante do valor emotivo da obra de arte(5:270). Porém, apesar de sua grande importância, a presença da simultaneidade não é obrigatória, nem mesmo na poesia modernista(5:292). Todavia esse recurso só é possível na "obra de arte de tempo", porque a sua compreensão é conseguida numa sequência sucessiva de atos da memória, enquanto na "obra de arte de espaço", que pretende equilíbrio imediato, a simultaneidade destruiria as verdadeiras qualidades pitóricas, tornando-se "anti-estética", "ultra-impressionista"(5:290). Esse é um ponto que afasta o teórico brasileiro do futurista Umberto Boccioni, que defende, sem ressalvas, a arte moderna em geral como a expressão da simultaneidade dos "stati d'animo", em que é cons-



tante a simultaneidade de ambientes, o deslocamento, a dispersão, o desmembramento de objetos e a fusão de detalhes(10:116). Apesar de Mário de Andrade reconhecer que a simultaneidade resulta do dinamismo da vida moderna - a qual, através dos meios de comunicação, nos faz "vivedores" de diversas partes do universo, portanto "onipresentes", em razão do que o artista, como participante desse universo, faz de sua obra uma superposição de idéias, uma sucessão de atos(5:265) -, acaba por afirmar que, num quadro, a simultaneidade destrói a sua qualidade como obra de arte, afetando o "prazer estético"(5:290). Todavia, o próprio Mário de Andrade continua afirmando que o seu propósito era examinar não só o presente como o passado, pois, revendo os artistas passadistas, observara que eles também realizavam a simultaneidade(5:290-291).

Essa complexa sensibilidade dinâmica, que propõe como meta uma compenetração de planos, uma simultaneidade de sensações, uma forma de relacionar objetos, leva-nos a um componente do estilo "parolibero" dos futuristas e das "palavras em liberdade" dos modernistas: a analogia. A adoção da analogia, juntamente com a simultaneidade, constitui a base da concepção dinâmica da arte. Esse recurso foi entusiasticamente recomendado por Marinetti, segundo o qual, através de vastas analogias, um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromático, polifônico e polimorfo, pode apreender completamente a vida da matéria. Esse recurso artístico é por ele comparado com a realidade atual: do mesmo modo que a velocidade aérea multiplicou o conhecimento do mundo, a percepção por analogia se torna cada vez mais natural



para o homem.

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili.(8:106)

Outro futurista, Gino Severini, reportando-se ao manifesto de Marinetti, defende a adoção desse recurso também nas artes plásticas, escrevendo, com esse propósito, o manifesto futurista, publicado em 1913, intitulado *Le analogie plastiche del dinamismo* (8:171). Didaticamente Severini distingue as analogias reais das analogias aparentes. No seu entender seria real a analogia do mar, visto como dança, movimento de zig-zag, contraste "cintilante" entre prata e esmeralda, com a visão de uma dançarina no seu ambiente de luz, de sons e de ruídos: mar = dançarina. A expressão plástica do mesmo mar suscita, por analogia aparente, a visão de um ramalhete de flores. Chegar-se-ia à seguinte realidade plástica: mar = dançarina + ramalhete de flores(8:175).

Umberto Boccioni, ampliando a consideração do recurso da analogia com vistas à síntese plástica, a relaciona com a lembrança, unificando-as na visão futurista do quadro como drama do objeto vivido pelo artista e pelo fruidor, mediante a união do objeto presente com os objetos longínquos(10:119). O pintor e escultor Boccioni, que é um dos maiores teóricos do *Futurismo*, especialmente da pintura e escultura, sumariza os elementos essenciais da concepção futurista de arte, como sensibilidade criadora do dinamismo próprio da moderna época de



velocidade, nesta significativa síntese: deve-se criar uma atmosfera como um corpo existente entre os objetos, tendo como base não só a força dinâmica do objeto e do ambiente, como também uma emoção que suplante a unidade de tempo e de lugar - "ricordo", "sensazione", "simultaneità" (10:136) -. Somente a analogia expressa a dinamicidade da vida moderna que, através da velocidade, acaba por aproximar objetos diferentes e distantes, estabelecendo pontos de semelhança entre eles, o que, isoladamente, não seria possível. Esse recurso é a base da "imaginação sem fios" que, segundo Marinetti, fundamenta a poética da poesia ideal:

Giungere un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. (8:111)

A esse propósito Marinetti, no *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*, esclarece que a supressão dos primeiros termos das analogias e a sequência dos segundos termos não deve levar à confusão entre analogia e alegoria (8:114). A distinção, feita por Marinetti, é que, embora a alegoria seja a sequência dos segundos termos de várias analogias, estas se acham ligadas conforme o procedimento tradicional, fundamentado na inteligência, isto é, logicamente, enquanto na arte ideal a relação dos segundos termos das analogias é estabelecida numa sequência alógica, não explicativa, mas intuitiva, podendo-se sintética e dinamicamente relacionar analogias concretamente desconexas e, até, opostas.



No tocante à poética modernista, Mário de Andrade também trata, ainda que de maneira menos desenvolvida, desse assunto, declarando que o princípio da comparação (defendido pela poética tradicionalista, em que os "chavões" do "assim como", do "assim também", do "como" e "tal" eram abundantes) é substituído, de acordo com a nova sensibilidade dinâmica e a necessidade de síntese, pela imagem suscitada. Assim sendo, há uma justaposição de termos, formando imagens de caráter mais sugestivo e mais rápido. O recurso apropriado seria a analogia, não obstante Mário de Andrade a considere um dos maiores perigos da poesia modernista; não se pode negar, contudo, que seja um recurso de grande valor expressivo, algo semelhante à perífrase, que é produto do intelecto, ao passo que a analogia provém do subconsciente (5:240-241). Confirmando a sua maneira de pensar, Mário de Andrade cita um poema de Guilherme de Almeida ("*Bailado Russo*"), em que a ordem intelectual é substituída pela subconsciente, dando origem a "analogias finíssimas" (5:241). A inteligência apresenta um aspecto falso, permeado de "preciosismo", não aceito pela nova geração que, movida por uma sensibilidade proveniente da agitação e eloquência da vida moderna, sentiu a necessidade de substituir as expressões comparativas pelo objeto visto e pela "imagem evocada" (5:240). Para esse escritor-teórico as "associações alucinatórias" constituem uma rica fonte de lirismo, cuja origem está numa primeira imagem, que provoca no interior do artista uma sensação que, por sua vez, conduz a outras sensações, criando um ambiente com uma variedade, não encontrável na realidade, proveniente da lem-



brança de fatos já ocorridos e despertados pela analogia inicial. Daí estarem intimamente relacionadas sensação-emoção-analogia. Na opinião desse eminente teórico-crítico modernista, Mallarmé desenvolvia intelectualmente a analogia detectada inicialmente pela sensação, preocupando-se unicamente com as associações conscientes: não apresentava, por isso, nada de novo(5:283).

Ao poeta moderno cabe descobrir coisas dispersas na realidade física e humana, relacioná-las, apurá-las, estabelecer as analogias e transfigurá-las na criação. A visão da realidade sob o prisma da sensação, tanto pela poética futurista como pela modernista, deve-se à aceitação de um mundo em constante devir, à aceitação de uma realidade dinâmica, visto que não há nada mais mutável do que a sensação, pois varia de indivíduo para indivíduo, como também no mesmo indivíduo em função das circunstâncias espaço-temporais. Assim, já em 1911, quando se publicara o livro de crônicas de João do Rio, intitulado *Vida Vertiginosa*, ficava evidente que começara a "era de automóvel", transformadora da lenta realidade, no tocante ao ritmo, às aparências e às aspirações (159:2). O mundo estava plenamente convencido de que as novas descobertas tecnológicas haviam apressado o ritmo da vida:

O cinema, o automóvel, a eletricidade, o aeroplano, ainda em suas versões primitivas e rudimentares, revolucionavam as normas tradicionais da existência humana e criaram o culto da velocidade, da pressa, do dinamismo. A civilização capitalista atingia o apogeu. Criava-se o mito do "homem moderno", que a literatura e a arte, na Europa, já traduziam em sistemas estéticos e que no Brasil, anos depois,



seria a fonte do confuso dinamismo cosmo de Graça Aranha. (159:2)

Assim o dinamismo passa a ser a essência estética da arte moderna num país dominado pelo passadismo, pela falsa erudição, pela apatia e estagnação, pelo purismo gramatical e incontestável rigidez poética; daí a necessidade de revitalizar a literatura relacionando-a com a vida através da mocidade, da máquina, da vida agitada e dos novos meios de locomoção, acompanhando o espírito do século.

Futuristas e modernistas, por isso, primam pela expressão dinâmica de uma multiplicidade de sensações, decorrentes de uma época profundamente demarcada pelo avanço tecnológico; o dinamismo expressivo será a tradução da velocidade que caracterizou esse momento histórico. Para tanto, é necessário que nas artes e na ciência os elementos provenham da realidade, cabendo à arte a sua transfiguração pela analogia, capaz de exprimir a vida múltipla e simultânea do objeto e do "eu" lírico.

III. 4. ARTE E SENSACÃO

O estilo superior, baseado no dinamismo de uma época caracterizada pela velocidade, defendido pelas vanguardas futurista e modernista, não poderia ser o resultado de um método racional ou de uma metafísica, tradicionalmente entendida. É, sim, o resultado pragmático de uma vida dinamicamente concebida



como constante evolução criadora, numa realidade que constantemente se transforma, mediante uma percepção imediata, sensorial:

...lo stile della sensazione, l'eternità
dell'impressione, il dinamismo. (10:62)

Em termos de poética, uma das metas dos futuristas é aproximar-se o mais possível da "sensação pura", isto é, criar a "duração da aparição", viver o objeto no seu manifestar-se integral, eternizando "a sensação dinâmica" como tal (8:58). Essa eternização só se torna possível artisticamente numa forma única que realiza, como síntese, a relação entre o conhecimento do objeto e sua aparição. São dois movimentos contrários, mas complementares e, por isso, unitariamente representados: pelo conhecimento se dá a construção, que se refere aos componentes do objeto em si, aspecto quantitativo que caracteriza o "movimento centrípeto"; a sensação, ou aparência, dá a construção referente às partes que ligam o objeto aos outros e à atmosfera do ambiente, constituindo o aspecto qualitativo, que caracteriza "o movimento centrífugo". Justamente por isso a "sensação pura", sendo a síntese da construção (conhecimento) e da sensação (aparência), portanto forma unitária e única, se opõe à tradicional separação de inspiração e execução ou, em outras palavras, entre objeto natural e objeto artístico, entre realidade objetiva e atividade subjetiva. Para os futuristas, a inspiração é o ato através do qual o artista vive o movimento característico do objeto (10:109); por essa razão, como síntese,



pretendem que o sujeito se identifique com o objeto(10:135).

Assim agindo, os futuristas retornam à sensação originária, pela qual o espírito apreende, pela síntese agudíssima de todos os sentidos, o único universal possível, que Boccioni denomina "stato d'animo plastico". É claro que, na perspectiva de Carlo Carrà, se a "sensação pura" é a síntese do que é apreendido pelos sentidos, propiciando o universal não conceptual, a "sensação" deve ser entendida não como operação sensitiva e fragmentária, mas como o estado próprio da emoção, da pura sensibilidade, que é a prova evidente da afirmação da individualidade do artista, senhor absoluto da matéria que se tornou forma, e não adaptação da forma a um conteúdo pré-existente(12:146).

A transformação da sensibilidade se deve à velocidade, que aguçou tanto a capacidade sensitiva do homem moderno, que ele passou a ver e a sentir diferentemente do homem de outras épocas. Essa sensibilidade é consequência da percepção excitada pela sua maneira agitada e intensa de viver. Por isso os partidários dessa "nova escola" pretendem criar conforme a realidade dessas sensações. Com base nisso, Mário de Andrade, em *Obra Imatura*, apresenta uma diferença entre Simbolismo e *Modernismo*: o primeiro é de caráter individualista, romântico, de modo que o "objeto, o facto é substituído pela imagem, pela analogia que produziu", enquanto no *Modernismo*, de caráter clássico e universal, "o objeto é dito simplesmente pela força de comoção que nêle existe em estado latente e que em nós se transforma pelo fenómeno activo da sensação"(5:289). No enten-



der de Mário de Andrade, o artista, pelos sentidos, recebe a sensação, a pesa pela inteligência verificando se corresponde ao universal. Ele divide as sensações em simples, compostas e complexas:

A sensação simples ao se transformar em idéia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível... o poeta modernista escreve simplesmente êsse universal.(5:235)

A sensação será composta quando comportar, além do universal da simples, algo a mais como, por exemplo, o acréscimo de um adjetivo ou de um tempo verbal; será complexa quando contiver, necessariamente, mais de um universal: a simultaneidade de sensações constituirá uma sensação complexa(5:236-237).

A. C. Couto de Barros vê como meta do artista a comunicação da sua "sensação": ele pretende exprimir e comunicar a imagem momentânea que apreendeu a um número maior de pessoas; assim ela estará tornando-se "forma" e o instinto de conservação do artista estará sempre em ação, perpetuando a sua "comunicação":

O artista é a realidade maxima, requintada, dessa tendencia commum do espirito humano, em virtude da qual se procura unidade entre o objectivo e o subjectivo; entre o subjectivismo proprio e o alheio.(13-6:9)

O artista aparece como o intermediário entre a obra e a realidade; por isso ele, e não o objeto, constitui o núcleo central da obra, porque esta é representação de um estado de



espírito. Em *Omnibus*, publicada em *Klaxon*, na opinião de A. C. Couto de Barros há uma distinção entre ciência e arte moderna: a primeira procura dar uma visão cada vez mais impessoal do universo, ao passo que a segunda é cada vez mais subjetiva, pois o artista "se oferece todo", tal como é na realidade, num certo tempo e espaço(13-5:2), graças à determinação da sua emoção, da sua sensibilidade.

A emoção é o princípio básico dessas poéticas, cujo suporte estético é a concepção da arte como criação; em oposição ao predomínio da realidade objetiva das poéticas racionalistas tradicionais, que viam a arte como imitação, passa-se a dar ênfase ao aspecto produtivo, subjetivo para conseguir aquela forma única da arte(10:135). O artista faz da obra a representação de um estado de espírito, baseado na sensação-emoção-sensibilidade, fórmula nascida da intuição da realidade concebida como movimento (10:137). É com base nessa fórmula que se delineia a concepção da arte futurista como expressão do anseio de renovação, do estabelecimento de um "estilo plástico", cuja essência é a constante dinamicidade, afirmada como oposição à estaticidade cultural, própria da tradição em geral e do Cubismo em particular(12:175).

Foi, todavia, a desilusão pela ciência no fim do século XIX que, conforme Mário de Andrade, provocou a valorização e o predomínio dos sentidos. A percepção do mundo exterior pode ser prejudicada por circunstâncias físicas ou morais, dependendo do lugar, do tempo, de preconceitos, indisposições ou razões



hereditárias. Todavia, em conformidade com o princípio estético da arte como criação, não se deve dar ênfase à natureza, para que a arte não corra o risco de se tornar uma "fotografia colorida" (7:20). O poeta deve escolher os universais mais impressionantes (sensações) e selecioná-los para gerar "euritmias", relações anteriormente esparsas na vida, na natureza, cabendo-lhe descobri-las e aproximá-las, criando artisticamente um todo mais perfeito do que o experimentado pela sensação: cria-se um outro "todo" mais homogêneo e mais universal (5:237). Essa convicção é ratificada por Graça Aranha, conforme o qual a obra de arte deve exprimir essa unidade e nunca ser fragmentada, a não ser na aparência. Não é o artista que escolhe cores, formas ou ritmos; ele apenas sente profundamente as coisas; será a sua visão, a sua sensibilidade particular que determinará a individualidade de sua obra:

A essência da arte está nas emoções provocadas pelos sentimentos vagos, que nos vêm dos contactos sensíveis com o Universo e que se exprimem nas côres, nas linhas, nos sons, nas palavras. (9:33-34)

Em outro artigo, também intitulado *Omnibus*, publicado na revista *Estética*, A.C. Couto de Barros afirma que, para determinados temperamentos humanos, são necessárias aventuras, intrigas, "vida perigosa" e, com isso, novas formas de arte para conservar o "psiquismo emotivo"; como é própria do homem moderno uma tendência obstinada para vibrar, é inevitável aspirar a algo novo que o leve sempre a uma reação forte e contínua. O "psiquismo" humano não pode passar sem as "comoções" que lhe



são próprias, suscitadas pela literatura, música, teatro, pintura, cinema e, até, expressões de caráter publicitário. São essas "valências sentimentais" que acabam por dar origem aos vários períodos de "febre emocional" intensa, como é o caso do delírio romântico, do parnasiano e a febre de modernização. A arte é produto desse "psiquismo emotivo", embora o homem receba influências do meio, da cultura, da experiência passada; todavia, por mais fortes que sejam essas influências, o verdadeiro artista não se satisfaria com cópias ou modelos pré-estabelecidos; é preciso selecionar o que foi "assimilado" pela "sensação-emoção" para representar, através desse "mínimo assimilado", a substância total. Se acontecer de uma obra aproximar-se deste ou daquele modelo estético do passado, é porque o artista não soube assimilar as sensações suscitadas no ato da contemplação, mas "ruminou" a carga "emotiva", fabricando, para o seu consumo, "doses repetidas" da criação artística; daí a necessidade de se distinguir o "verdadeiro artista" do "simulador", do "impostor" ou "habilidoso" (11-3:250-253).

Na opinião de Couto de Barros, para o artista moderno não há temas pré-estabelecidos, nem aparelho científico capaz de filtrar as suas emoções; se isso fosse possível, estaria instituída cientificamente a estética programática, que responderia a pergunta "Como deve ser a arte?", subordinando assim a arte às leis daquela estética empírica. A arte moderna, contudo, é subjetiva; o artista produz a sua obra dentro de um contexto, mas da maneira como ele se sente individualmente, expressando as sensações que o meio circundante nele susci-



ta(134-5:1-2).

A concretização dessa sensação pessoal, conforme Prudente de Moraes Neto, conduziu a arte a dois caminhos. Um deles marcado pelo objetivismo dinâmico que, embora defendido por Graça Aranha, encontrou em Mário de Andrade a sua melhor expressão. Apesar de ter sido preconizado por Graça Aranha, o mencionado crítico reconhece nele uma incoerência, porque, mesmo sendo característica da arte moderna o "objetivismo dinâmico", existem mais artistas modernos subjetivistas e, os que não são, pendem para o objetivismo estático. A segunda tendência é marcada por uma presença maciça de artistas que, ao invés de se integrarem no universo, como aconselha Graça Aranha, são eles que integram o universo em si, exprimindo o que as suas emoções aproveitam, assimilam e relacionam desse fluxo universal, desprezando aquilo que é considerado inútil(11-1:92).

A arte moderna, por conseguinte, passa a ser mais notabilizada por uma presença maior de artistas subjetivistas que, com sensibilidade transformada pela nova era, buscam inspiração nesse universo, tendo a sensação-emoção como princípio norteador dessa nova estética. Ardengo Soffici entende que o caráter essencial da arte moderna se manifesta quando os valores artísticos da literatura passadista são anulados, em favor de uma arte pessoal que traduza simultaneamente o seu tempo e as sensações, as emoções pessoais do artista. Para ele, ser pessoal significa aprofundar a sensação, instituindo uma corrente emotiva que una as mais distantes analogias, ampliando as imagens e libertando-as da ação da lógica(12:566).



para a Em consequência da velocidade, a passagem de um lugar para outro faz com que a posição das coisas mude, verificando-se uma maior concentração expressiva:

Pare che sia difficile ammettere che una forma reale possa insinuarsi in una forma vicina, legarsi con essa e modificarne e arricchirne il ritmo espressivo. (8:191)

Tanto para futuristas quanto para modernistas a transformação da sensibilidade artística deve atribuir-se a primazia da representação das sensações simultâneas. A concepção de arte fundamentada na sensação poderia levar à suposição que futuristas e modernistas admitissem, como os seguidores das estéticas sensistas, que a única fonte do conhecimento é de natureza sensorial. Contudo, não obstante a grande importância da sensação nas poéticas futuristas e modernistas, é preciso ter presente que esse significativo elemento é um componente de uma cosmovisão bem mais abrangente, que se tornará mais explícita na relação entre arte e intuição.

III.5. ARTE E INTUIÇÃO

Todas as etapas do processo da arte criadora, como representação de uma realidade que constantemente se transforma, são decorrência de um princípio essencial, que é a intuição, fundamento da concepção filosófica de Henri Bergson (intuicionismo metafísico ou evolucionismo espiritualista) e base



para a especificação das diretrizes desses dois movimentos de vanguarda, especialmente no que se refere à distinção entre inteligência e intuição.

Os futuristas opunham-se à filosofia metafísica, à lógica sistemática e à psicologia tradicional, porque as consideravam incapazes de apreender a essência das coisas; por isso, Marinetti propõe aos futuristas que destruam a psicologia e substituam, na arte, o homem submisso à lógica e à sabedoria estagnadoras(8:108).

Também a geração modernista se volta contra a filosofia do século XIX, considerado o século da "inteligência", quando tudo era explicado, metodizado, organizado e definido, o que levou a graves erros, como, por exemplo, o Parnasianismo, que aprisionou normativamente o poeta, levando-o a desfigurar suas emoções, a deformar suas idéias, a fazer somente o que o "intelecto" permitisse. O intelectualismo foi a via de acesso utilizada pelos filósofos do século passado para chegar ao conhecimento.

Rubens de Moraes atribui aos simbolistas as conquistas da literatura contemporânea, porque foram eles que souberam compreender a evolução e a transformação da humanidade, incentivando, para isso, a criação de novos instrumentos e meios de expressão(13-4:12).

Mário Ferreira considera que o erro da lógica formal está em querer dar um sentido unívoco a conceitos e termos, esquecendo-se que se trata de um século em mutação, em constante vir-a-ser; quando se está participando de mudanças contínuas é



impossível metodizar, "normatizar" categoricamente aquilo que, a cada dia que passa, se modifica. No entender desse estudioso, a fundamentação do conhecimento na razão constitui um vício da natureza humana, uma subordinação do pensamento, "objetivação", "cristalização" do espírito, inércia que nada tem a ver com a atividade subjetiva própria do instinto, do inconsciente, da fantasia. Entre o sujeito e o objeto não deve haver fronteiras, pois o "conhecer" exige íntima relação entre eles, a "cognoscibilidade" está relacionada com o cognoscente" e a "vida" só pode vir dessa manifestação subjetiva, que é um "produzir-se" essencialmente dinâmico (14-8:221-223).

Bergson explica a vida na sua mobilidade contínua através da intuição; por isso, esse filósofo, direta e indiretamente, segundo Rubens de Moraes, é um dos autores da nova estética(13-4:12).

Nietzsche, conforme Mário Ferreira dos Santos, combatia a filosofia sistemática por considerá-la uma prisão: sistematizar um procedimento filosófico é graduá-lo, circunscrevê-lo, limitá-lo. Para Nietzsche, segundo esse crítico modernista, sistematizar é submeter a esquemas a vida, que é substancialmente movimento perene. O que importa é compreender a vida, interpretá-la, vivê-la afirmativamente; isso torna-se possível através da intuição, que não submete, não limita a vida, não a priva da essencial mobilidade que lhe é própria(14-8:222).

Para Tasso da Silveira, o verdadeiro artista é aquele que está em mais íntima comunhão com a realidade que o rodeia, de que ele deve captar a vida, penetrar nas coisas, "assenho-



rar-se" da realidade integral para, através da transfiguração, recriá-la em sua arte(215:58). Mas, para "assenhorar-se" da realidade e explicá-la em sua mobilidade, o artista deve valer-se da intuição, pois, conforme a nova estética, é indispensável uma aproximação, uma intimidade, uma unidade entre o criador e o objeto, operada graças a essa nova formulação filosófica, que valoriza o inconsciente e o alógico. 241-243. A fórmula, a que

Para a apreensão da realidade os artistas tradicionais, na opinião de Rubens de Moraes, usavam a inteligência, em razão do que não se integravam nem penetravam na essência daquela realidade ("ils tournaient autour du pot"), ao passo que a geração modernista, valendo-se da intuição, penetra na realidade e se funde com sua essência para viver a sua mobilidade(13-4:13).

Marinetti, em oposição à lógica, confessa que almeja dar uma sequência ilógica, não explicativa, mas intuitiva dos segundos termos de analogias diferentes e, até, opostas(8:114).

Isolar e fixar o objeto, tanto para futuristas quanto para modernistas, é uma atitude contra a natureza, própria da arte antiga, baseada em princípios "a priori". Esses vanguardistas, intérpretes de uma sensibilidade transformada pela velocidade, têm como meta a atividade natural de representar o objeto central na relação com os outros objetos e com o seu ambiente, dando sentido aos espaços que se encontram entre os objetos. Essa concepção é defendida por Graça Aranha e outros modernistas, além de renomados futuristas, entre os quais destaca-se especial para Umberto Boccioni. Porém, tal atitude somente



se tornou possível graças à apreensão da essência real do objeto através da intuição. Apreender o que acontece no intervalo, dar sentido ao que se encontra no espaço entre os objetos equivale a penetrar na sucessão temporal do dinamismo constante. Isso só é possível quando se vive no objeto mediante a intuição; só assim, segundo Boccioni, chegar-se-á à criação de uma fórmula sintética transmissível(8:244-245). A fórmula, a que ele se refere, nasce da intuição da realidade entendida como movimento(8:245). A realidade apreendida artisticamente pela intuição, apesar de complexa, se torna simples, como é simples a intuição, ato imediato que visa à essência da matéria em movimento. Essa, contudo, é uma simplicidade muito diferente daquela que, segundo Boccioni, caracteriza a arte dos antigos(10:14).

Como intuição da vida, da realidade na sua essência, a arte, conforme Boccioni, será sempre uma contínua projeção das forças e das formas intuídas no seu infinito desenvolvimento(10:82). Por isso a sintética fórmula futurista, proposta por Boccioni, é

una ricerca del definitivo nella successione di stati d'intuizione ...è una intuitiva creazione evolutiva. (10:68)

A mesma distinção bergsoniana entre inteligência e intuição se encontra em Carlo Carrà, que considera a arte do passado como expressão da inteligência, que se limita, pelo procedimento intelectual que adota, a fixar para descrever,



distinta da arte futurista que, baseada na sensibilidade, procura dar a essência dinâmica do objeto, valendo-se da intuição(12:146). A vista da acentuada diferença, assinalada por Bergson, entre inteligência, que se relaciona com a matéria e com a aparência exterior, e intuição, que se relaciona com o espírito e com a essência, Boccioni afirma: "Só os caminhos de sua própria intuição"(91:242).

Sono quindi direzioni di forme plastiche (linee-forza) che fluttuano tra l'ossatura concreta del reale (intelligenza) e la sua azione variabile infinita e mobile(intuizione).(10:69)

A forma dinâmica, meta do *Futurismo*, é, portanto, uma espécie de síntese analógica entre o objeto real e a sua potência plástica (linhas-força), que só pode ser apreendida intuitivamente(10:87).

Por essa razão cada obra de arte, cada forma dinâmica corresponde a uma nova interpretação, a uma verdadeira criação, que exige do artista um novo esforço intuitivo; só assim ele poderá continuamente manter-se no interior do objeto, vivendo a sua variabilidade e recriando a sua unidade, sempre em estreita relação com seus novos estados de espírito, cada vez mais enriquecido pelas novas experiências. A arte modernista nos fornece uma visão mais fiel da realidade, porque não é resultado da análise, do conhecimento pela razão, mas pela intuição que, por sua vez, nos transporta para o interior do objeto, levando-nos a conhecê-lo no que tem de único e, por consequência, inexprimível pela palavra, enquanto instrumento da inteligência analí-



tica, que procura ver na realidade os elementos já conhecidos, suscetíveis de repetição e de previsão. Para que a palavra não seja expressão de esquema, relação e contornos, mas a tradução do que há de individual, de peculiar, de novo na visão dinâmica do objeto, é necessário que ela deixe de definir e passe a sugerir; por isso a poesia recorre aos valores musicais das palavras, para permitir ao fruidor seguir os caminhos de sua própria intuição(91:263).

Para o modernista Rubens de Moraes, a arte deve abandonar tudo o que for planejado pela inteligência, produto cerebral, para confundir-se com a essência das coisas, penetrando intuitivamente no princípio da vida, para confundir-se com ela, atitude oposta aos clássicos que, norteados pela inteligência, não conseguiram confundir-se com o objeto(13-4:13).

Marinetti, como Bergson, embora afirme que quando fala de "intuição" e de "inteligência", não pretende aludir a dois domínios distintos e nitidamente separados, demonstra a sua indisposição para com a inteligência ao relacioná-la, por semelhança, com as bibliotecas e os museus, opondo-a assim à intuição(15:47). É essa distinção que, segundo Marinetti, substancialmente diferencia a arte do passado (abstrata, estática e formal, fruto da inteligência) da arte futurista, essencialmente dinâmica e em permanente evolução, fruto da intuição(15:262). O mentor do *Futurismo* especifica o que entende por intuição, valendo-se de uma relação e de uma distinção com a inteligência, pois enquanto esta é basicamente intelectual e voluntária, a intuição é resultado de um estado inteiramente



inconsciente(15:48). Também Rubens de Moraes, como Bergson e Marinetti, considera que a inteligência, ao contrário da intuição, deforma a sensação; é, por isso, que o artista moderno não é lógico, nem racionalista: ele não deseja chegar ao conhecimento através da inteligência, mas através da intuição. É no subconsciente que o poeta, o compositor, enfim o artista, em geral, busca a sua emoção estética; é lá que encontra a verdadeira realidade; decorre disso uma única postura: seguir a própria intuição, pois cada artista, movido pelos caracteres próprios da sua personalidade, chega à essência da realidade e da vida pela intuição que lhe é peculiar. Movido por essa liberdade, própria de todo artista moderno, Mário de Andrade prega a substituição da ação do intelecto pela ordem subconsciente. Para esse pensador é o subconsciente que envia mensagens à inteligência, ensejando o aparecimento das comoções, das associações de imagens e planos que, posteriormente, serão transfigurados pela sensibilidade do artista:

O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação.(5:242-243)

As mensagens, enviadas pelo subconsciente, são traduzidas pela inteligência através de uma associação de idéias; a reprodução fiel do subconsciente levaria a abstrações imperfeitas, a algo que não seria poesia (5:243). Para esse teórico, a poesia se vale necessariamente da palavra, mas prescinde do seu sentido habitual, denotativo, próprio do raciocínio lógico, da concate-



nação de idéias, da formulação de juízos próprios da prosa. Porém, como a palavra ("elemento em que se move a inteligência consciente") é material imprescindível para a poesia, valendo-se sobretudo do sentido conotativo e do caráter polissêmico da linguagem, esta constitui um processo de conhecimento oposto ao que é característico da ciência: dedutivo, inevitavelmente lógico(6:74-75).

A superioridade da vida no confronto com a inteligência, ressaltada por Henri Bergson, é aceita integralmente tanto pela poética futurista quanto pela modernista. Os futuristas, como Bergson, procuram com a "força da intuição" penetrar na essência das coisas, de modo a formar um só complexo, o que não é permitido à inteligência, porque ela se atém à representação do exterior da realidade. Marinetti, a esse propósito, declara:

crediamo con Bergson che la vie débord
l'intelligence, cioè straripa, avvolge e soffoca
la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il
prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere
tutta la vita. Da ciò il nostro violento amore per
l'azione.(15:285)

A vanguarda brasileira, para demonstrar que a fundamentação da arte moderna só poderia ser feita através da intuição, retoma as palavras do filósofo francês, afirmando que ao artista moderno basta uma emoção, uma sensação, uma percepção direta, "um dado imediato", para empregar a linguagem de Bergson, e, com isso, a arte irá "perceber o objeto na sua particularidade, no que nelle existe de *"único e ineffável"* (13-4:13), contentando-se, dessa forma, com um traço, um detalhe que serão



suficientes para expressar o objeto na sua particularidade e na sua totalidade.

Para Emílio Moura, a inteligência corrige, experimenta, decide e oferece uma visão plástica do universo; já a intuição é reveladora e, por ela, chega-se à essência do universo(1-1:38), expressando as sucessões de planos ocorridas nos intervalos entre os objetos, entre os objetos e o ambiente que os envolve. O desenrolar do tempo concebido pela inteligência, através de uma fixação no espaço geométrico, foi substituído, com Bergson, pela "duração", que é o tempo real, vital, constituído por uma pura sucessão de mudanças qualitativas; é a consciência despojada de qualquer intelectualidade. Em Bergson, o tempo é dado pela consciência, portanto está em nós, é espiritual, não material. Somente a intuição faz expandir o campo de ação do indivíduo, indo além do simples contato com o objeto para confundir-se com ele; é o processo pelo qual o homem busca a "adequação de sua consciência com a realidade exterior"(87:3).

Nessas vanguardas verifica-se o início da revisão do processo criador em busca de soluções novas, opostas à rigidez das normas das poéticas passadistas, contra o que é determinado logicamente. É um repúdio de toda posição dogmática e apriorística, procurando testemunhar integralmente a nova sensibilidade transformada pelos efeitos da tecnologia moderna. Para o artista, que vive nesse mundo, vida é ação, ação equivale a transformação, ato da vontade livre e permanentemente criadora de uma consciência que em cada ato manifesta todo o seu ser(87:3).



Esses movimentos artísticos insistem na afirmação do fundamento não racional, alógico da arte moderna, colocando a intuição como forma de penetrar no âmago, tal qual Bergson, para quem intuição "é o instinto que se tornou desinteressado, consciente, capaz de ampliar o seu objeto"(52:159). Antes de Bergson a inteligência levava o homem ao conhecimento do mundo em espaço limitado, dando-lhe normas rígidas, regras e verdades dogmáticas, que moldavam os seus pensamentos. A intuição superou o "espaço geométrico", fazendo surgir o "espaço biológico":

Por ele, o homem ultrapassou a fisionomia linear do fenômeno e passou a ter coincidência com ele. O espaço geométrico, testemunho insuficiente da inteligência, foi substituído pela consciência de tempo.(87:3)

O artista moderno, tendo em vista que vida é ação, movido pela vontade de revelar o que apreende pela intuição, abandona os esquemas racionais, entrega-se desinteressadamente, deixando-se conduzir pelo instinto e passando a viver integralmente a vida do objeto(87:3). Assim a intuição se torna a base fundamental da distinção entre arte moderna e arte antiga, possibilitando a apreensão imediata, instântanea do complexo todo, que só parcialmente era apreendido pela razão na arte passadista. Boccioni identifica intuição e vida, intuição da vida e dinamismo; por isso, do seu ponto de vista, a arte, pela intuição, é um equivalente de vida(10:51). Também para os modernistas é arte somente a que toma como base a própria vida, mas não a reproduz: extrai dela apenas uma "euritmia" que a vida não



tem, porque é inconsciente"(13-1:15-16). *Klaxon*, ao criticar a arte de Carlito (Charlie Chaplin) - que, com seus exageros, tornava a vida uma "estesia", criando uma vida fora da vida, padecendo de esteticismo como muitos dos artistas modernos-, defende uma arte que seja espelho da vida e, como tal, uma arte que expresse uma atualidade em transformação(13-3:14).

Graça Aranha acredita que a essência da arte é transmitida pelo artista sob a forma de sons, cores, palavras, expressões que, conforme a evolução da sensibilidade, são suscetíveis de variação tal qual a vida, que não pára; daí a impossibilidade da ação da inteligência, porque estaria transportando para o presente a deformada e decadente visão do passado:

Queremos criação, coincidência. A verdadeira tradição do espírito é progredir, não estagnar, não retroagir.(9:58)

Em face dessa mobilidade vital, Marinetti procura delinear uma psicologia da matéria, constituída por sucessivas e profundas intuições, naturalmente alógicas, oposta à tradicional humanização dos animais, vegetais e minerais, apreendendo intuitivamente a essência da matéria para valorizar a arte como expressão do infinitamente pequeno que nos rodeia, do invisível, mesclado ao infinitamente grande(8:149). É por essa psicologia da matéria que Marinetti propõe

...animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile, facendolo vivere della stessa vita della materia. (8:148)



é com base nessa psicologia da matéria que a "...immaginazione senza fili e le parole in libertà c'introdurranno nella essenza della materia"(8:148).

Por ser uma época conturbada pela revolta, em que o ser humano se agita em busca de novas bases e valores, o criador não consegue ficar indiferente à situação e, ao desprezar a inteligência, sente-se conduzido pelo instinto, fazendo com que em toda a sua obra a representação se direcione para a expressão dessa "verdade"(11-2:211).

No editorial *Sobre uma Esthetica Dynamista* a redação da revista *Estética*, ao criticar Charles Baudouin, aborda a necessidade de constituir uma psicologia dinâmica, que restabeleça a continuidade e o movimento entre coisas e fatos, considerando-os como produtos do inconsciente que vêm à tona no ato da criação(11-1:123-124).

Prudente de Moraes Neto, em *Sobre a sinceridade*, retomando a psicologia "proustiana", adverte que o século atual deve caracterizar-se por uma literatura da "imaginação" e que não pode sair nada do ser humano que não esteja "depositado" no inconsciente: a arte será a sublimação de desejos retidos no inconsciente(11-2:160). A revista *Estética* considera que o dinamismo, uma das principais características da literatura moderna, em contraposição à inércia decorrente da inteligência e própria da literatura passadista, fez com que a noção de um "eu" instável e renovador, conforme a nova sensibilidade, implicasse uma noção sempre nova da realidade: assim a cada momento da personalidade corresponderia uma nova expressão artís-



tica, levando a personalidade humana a "fraccionar-se em tantos eus sucessivos quantos minutos vive", mas tentando "unificar átomos esparsos"(11-2:159).

Assinala-se, nesse mesmo periódico, que o processo subjetivista da literatura moderna se deve às experiências da psicologia, que acabou por se definir contrariamente à presença de um "eu" permanente e inalterável; por isso a criação artística ficou dominada pela descoberta da "fluidez e da mutação incessante da personalidade", evidenciando a impossibilidade de voltar ao que se consumiu, de persistir no que já havia passado(11-3:294-295).

A inteligência, considerada no sentido de sistematização, método, "precisão linear do pensamento", segundo Plínio Salgado "trahia-nos, determinando formas e concatenando-as sob uma feição methodica e unificadora", não se ajustando à "euritmia" da vida contemporânea que, com a sua sensibilidade, acabou por encontrar maior expressividade através das forças do inconsciente, das forças instintivas do ser humano. Somente pela intuição produzir-se-á uma arte com um valor humano mais expressivo(18:103,106,108).

Graças a essa nova sensibilidade, toda obra de arte só pode ser vista como novidade, pois é representação da realidade dinâmica intuída pelo artista, que constantemente se transforma no contato com aquela realidade, de modo que a arte será sempre sintética expressão da evolução criadora. Nesse ponto se aproximam as vanguardas futurista e modernista, pois para ambas somente o procedimento intuitivo torna possível uma



visão da arte como criação evolutiva incessante, como representação adequada do dinamismo, que caracteriza uma época em que a velocidade é o valor-base.

III. 6. ARTE E BELEZA

A ciência dá uma visão impessoal do universo, diferentemente da arte que é a expressão de uma visão pessoal do cosmo, em razão do que ela é profundamente subjetiva; o "eu" do artista deixa de ser uma "mercadoria agradável" à sensibilidade do homem em geral; o artista representa as tendências do gosto de um determinado tempo e lugar(13-5:2).

Conforme Mário de Andrade, o artista cria por inteligência, por "vontade própria": ele não reproduz a natureza, pois isso não passaria de algo mecânico, cujo produto seria necessariamente inferior ao original; a natureza, por isso, só pode ser o ponto de partida para a livre criação, cuja verdade é equivalente à realidade objetiva(13-1:16). Na arte moderna, em cada artista se acha à mostra a sua própria sensibilidade; cada um é o seu próprio líder:

Cada um que rompa o mattagal com o seu machado! ...
Esse é o melhor processo de paz na Arte Moderna.
Bom. Sincero.(21a-1:11)

Entre os futuristas, Soffici alega que o artista se deixa levar por "vontade criadora", esclarecendo que entende



por "vontade criadora" o direito, que todo verdadeiro artista atribui a si mesmo, de conduzir as formas reais a um significado exclusivamente artístico. No uso desse direito, o artista aproveita da realidade só os elementos que ele considera necessários, podendo transformá-los e dispô-los da maneira que julgar mais conveniente para alcançar a sua meta:

...sottrarre la realtà alle sue proprie leggi
contingenti per sottoporla a una legge nuova, che è
un ritmo, un nesso armonico e non altro. (12:562)

III. 6.1. ARTE E REALIDADE

Tanto a criação por "vontade própria", defendida por Mário de Andrade, como a "vontade criadora" de Ardengo Soffici se definem pela relação da arte com a natureza ou com a realidade vital do artista, que, por sua vez, valem só como ponto de partida:

La volontà creativa domina il mondo delle forme di
cui si serve per una composizione emotiva; si
tuffa nel reale per impinguarsene e renderlo
trasfigurato. (12:562)

A natureza, segundo Mário de Andrade, constitui apenas um motivo para criar livremente:

O artista não deve estar conscientemente com a
natureza, deve conscientemente estar com a arte.
Com a mais fiel imitação da natureza não existe



ainda obra de arte; mas pode desaparecer quasi toda a natureza de uma obra de arte e esta ser digna de louvor! (5:238)

Acrescente-se ainda que a natureza não é exatamente a mesma em todos os tempos, pois cada momento histórico tem suas particularidades exteriores e transitórias, que influenciam a sensibilidade do artista, fazendo-o ver a realidade sob vários aspectos, que se refletem em suas obras. Há uma conexão entre exterior e interior, entre matéria e espírito, entre objeto e sujeito. Por essa razão, a realidade vivenciada pelo artista não pode ser avaliada com critérios próprios de uma realidade não mais existente. Toda verdadeira obra de arte é moderna, quando está em relação com a realidade daquele determinado momento histórico, daquele período em que se situa a experiência do artista.

Esteticamente falando, toda arte é sempre moderna como a expressão simbólica mais profunda da vida do espírito, a qual não tem época. Daí a distinção entre "ser do passado" (modernista na sua época) e "ser passadista", que é o que faz o papel do "carro de boi" numa "estrada de rodagem" (5:238).

Com relação ao *Futurismo*, o ideal científico na concepção de uma arte original leva Marinetti a defender a idéia de que vida é energia; como a matéria é dotada de energia, isso significa que a realidade é composta de matéria viva. Por essa razão, de acordo com a "psicologia da matéria", a poesia não deve humanizar os elementos materiais, mas deve apreender, intuitiva e sinteticamente, os impulsos das forças dos objetos. A



essência dinâmica da matéria, segundo essa nova concepção, está na energia, na força que a anima; por isso é que, para o novo gosto artístico, nada supera a beleza de uma central elétrica(8:212).

As novas invenções tecnológicas, alterando todas as expressões da vida moderna, influenciaram, obviamente, a moderna literatura brasileira: há grande diferença entre o poeta que contempla a lua do interior de um automóvel em velocidade e o lânguido poeta passadista que a contempla imóvel, recordando amores antigos. Novas formas de lirismo surgem com as conquistas modernas. Há uma necessidade premente de adaptar o ser humano à "era da máquina", porque esta prolongou o seu organismo, no sentido de dar-lhe um poder extraordinário, que antes era inimaginável(2:63,123).

Em *Carro Alegórico*, José Américo de Almeida se declara cansado da "literatura pela literatura", passando a compreender a necessidade de relacionar a arte com as outras formas de vida decorrentes do progresso(132:47). Os artistas modernos devem viver intuitivamente a nova realidade e transfigurá-la de maneira própria, unificando o real e o imaginário no novo ideal de beleza:

Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città, l'ottimismo aggressivo, che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto



del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi, la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa.(8:212)

Esse novo modelo de beleza, delineado pela poética futurista, é baseado na visão dinâmica da matéria, cuja essência é a "coragem, a vontade e a força absoluta". A poesia, nessa nova concepção de beleza, realiza-se utilizando como meio de expressão os sons, os odores oferecidos pelo mundo circundante(8:110-111). É uma concepção fundamentada na visão dinâmica da vida, da qual constantemente se alimenta, criando a máxima aproximação entre ambas. Por isso o novo lirismo é, necessariamente, rapidíssimo, brutal, imediato como a vida. Essa concepção de poesia denominada "lirismo multilíneo", permite a expressão da essencial simultaneidade, aproximando assim a poesia das outras artes(8:151-152). A preocupação do poeta lírico será exprimir telegraficamente as vibrações do seu "eu" com total liberdade, podendo analogicamente relacioná-las com todo o universo conhecido ou imaginado:

Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa economia verbale che il telegrafo impone ai corrispondenti di guerra.(15:181)

Com relação à poética modernista, *K'laxon* convida a viver aquele momento, pois a novidade está não em se preocupar com o novo, mas com a necessidade de ser atual (13-1:1), o que é confirmado em outros artigos desse mesmo "mensário de arte";



preconiza-se, por isso, o abandono dos livros, os maiores representantes da cultura passadista, para poder atualizar-se: "Ser de hoje, *Ser Hoje!*" (13-3:1). Rubens de Moraes lembra que há necessidade de buscar formas que expressem o seu tempo, porque as existentes já estão superadas e finaliza valendo-se, como Soffici, do axioma: "A Arte moderna é uma manifestação *natural e necessária*" (13-5:10), tão necessária ao verdadeiro artista quanto o ar que respira (13-1:15).

Menotti del Picchia convictamente declara que os movimentos da *Civilização Decadentista* (Dadaísmo, Tatilismo, Cubismo, Futurismo, Bolchevismo, Erostratismo, etc.) foram uma preparação para o advento do tipo modernista de arte:

Nós somos o Alpha do novo cyclo. Queremos esfarelar apenas os ultimos destroços do Omega do cyclo morto, para desenvolvermos a autonomia vibrante da nossa maneira de ser no tempo e no espaço. (18-22).

O novo modelo dessa poética pretende

...libertar a poesia do presidio canoro das formulas academicas, dar elasticidade e amplitude aos processos technicos, para que a idéa se transubstancie, synthetica e livre, na carne fresca do Verbo, sem deital-a, antes, no leito do Procusto dos tratados de versificação. Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontanea liberdade. Ser, como somos, sinceros, sem artificialismos, sem contorcionismos, sem escolas. (18:26)

Menotti convida o artista a escrever com "sangue", elemento humano representativo da raça; com "eletricidade", expressão dinâmica da vida moderna; com "violência" e "energia",



fórmulas expressivas deste século e elementos da nova estética, fugindo ao "postiço", ao "artificial", ao "preciso", ao "já visto" da literatura passadista(18:26-27).

Tanto para Plínio Salgado(18:37) como para Cassiano Ricardo, a condição fundamental da obra de arte é ser de seu tempo e de seu país. Por isso, para ser modernista e fazer obra original, urge manifestar em arte o "Brasil presente, vivendo o seu tempo na hora que passa"(18:50-51).

Para Ardengo Soffici, a originalidade de uma obra está assegurada por uma visão pessoal da realidade do país, tal como pensam Menotti, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, mediante a anulação de todos os valores precedentes, pois, se assim não fosse, haveria "continuismo", repetição, sujeição a fórmulas consagradas em outras épocas, jamais originalidade e liberdade. A originalidade corresponde a uma conquista da liberdade pela vontade e pela coragem, cuja resultante é um permanente apuro da sensibilidade. Conforme Soffici, ser livre e original significa aprofundar a sensação, instituindo uma corrente emotiva com base nas analogias com outras experiências, com outros estados de espírito próprios de cada "eu" que, intuitivamente, viva uma realidade, a qual, pela sua dinamicidade, é sempre diferente. Por isso, em arte, ser livre e original significa ser sincero(12:566). Todavia, para esse futurista, a originalidade do artista moderno não é congênita, porque é consequência dessa nova sensibilidade, que prima pela máxima vontade, coragem e pela conquista da liberdade; a originalidade, portanto, é uma conquista difícil, porque, se o artista nasce "gênio", somente



por um processo de assimilação, de absorção se torna original. Essa originalidade na arte moderna resulta do artista saber conduzi-la a uma função expressiva puramente dinâmica, tal qual a realidade deste século(12:566).

Para os modernistas, principalmente para os integrantes do *Verde-amarelismo*, a originalidade consiste em representar a realidade da época, sem deixar de observar as peculiaridades do país, expressando o que nele há de mais vital e próprio, integrando-o à cultura atual. Por isso a arte deve refletir o momento de sua criação, bem como a substância do ambiente em que veio à luz: assim reflete "um momento da vida e um trecho do mundo" através dos elementos que a tornam original:

Modernidade, Nacionalidade, Humanidade.(18:49-50)

A obra prima pela expressão da "vida de hoje", do homem moderno com a rapidez de raciocínio que o conduz ao uso constante da síntese, da associação de idéias "com a velocidade da luz"(5:253), fatos que asseguram a sua modernidade e a sua originalidade. Importa à obra ser a expressão de uma sensibilidade transformada pela tecnologia, ótica que coincide com a do futurista Ardengo Soffici:

Dalla modificazione per mezzo della velocità fisica
... risulta la contiguità e contemporaneità di cose
e fatti quali stimoli della nostra sensibilità.
Cioè la simultaneità di visione e di emozioni.
(12:583).



Representando o seu momento, o artista, cansado da monotonia da estética passadista, valendo-se da sua particular intuição, o que já garante a originalidade, estará fazendo dessa característica uma das condições da obra de arte. Nesse ponto futuristas e modernistas coincidem: a obra deve, necessariamente, ser original, livre e o seu valor depende da contribuição absolutamente nova que ela acrescenta aos valores artísticos já existentes. A procura do novo, da originalidade corresponde a uma conquista consciente do artista que se reconhece diferente dos seus semelhantes.

Para Prudente de Moraes, a arte, como representação de um momento, não poderá ser senão produto da essência da vida moderna, projetada no inconsciente do artista que busca auto-realizar-se. Por isso, para que a obra seja expressão do novo, original e sincera, o artista deve expressar o seu inconsciente, onde se acumulam as circunstâncias daquele momento e as peculiaridades de seu país(11-3:163). Em *Klaxon* comenta-se que a sinceridade da arte moderna, por ser reflexo de uma época de construção, consiste não em reproduzir, como em outros momentos da história da cultura, mas em criar; a sinceridade conduz à verdadeira criação e somente o poeta, portador de uma "consciência singular", não reproduzirá a vida, mas a recriará, fazendo da poesia uma verdadeira criação, em que a verdade manifestada não está subordinada à "verdade objetiva"(13-1:16).

Também para Soffici ser original e sincero significa conceber e traduzir a realidade de um modo profundamente pessoal, expressando artisticamente um universo com leis, formas e



harmonia próprias. Quanto maior for a liberdade artística, maior será a originalidade e a sinceridade na arte, contrariando assim a estética da arte pela arte, da poesia pela poesia, produto de "liberdades controladas". A sinceridade em arte resulta da extrema possibilidade do "eu" criador atingir os limites do absurdo, manifestando a liberdade inerente ao novo endereçamento estético da arte(12:566). A opinião de Prudente de Moraes, exposta na revista *Estética*, ratifica o "axioma" de Soffici; esse modernista afirma, em *Sobre sinceridade*, que o único compromisso do artista é com ele mesmo; a arte é função individual, pelo que o artista só deve preocupar-se com a sua auto-satisfação, caso contrário não produzirá "arte", mas artifício(11-3:162).

Plínio Salgado declara em *O Curupira e Carão* que o único compromisso da arte moderna é ser a expressão da época; ela não deve ser "patrioteira", nem política e nem moralmente. Todavia o culto ao país, que lhe é inerente, é uma consequência do ter-se inspirado num ideal superior e humano; a arte deverá ser sincera no sentido de que, ao apreender a realidade da época, não se limita a invocar os meios de locomoção, de comunicação, os resultados da moderna tecnologia, que podem dela participar como elementos coadjuvantes, sem perder de vista que o essencial é a apreensão intuitiva do "espírito do tempo". Assim a arte apreenderá o que há de universal e eterno num momento da vida de um determinado ambiente, manifestando-se como expressão do universal no particular(18:38-41).



A arte é sinceridade. Nesta sinceridade vão os tons fortes do sangue e da terra.(18:41)

Para os "klaxistas" a sinceridade está em fazer da vida uma verdadeira criação, posição que coincide com o ideal futurista de que o artista não é um reprodutor, mas criador com pleno direito de conduzir as formas da realidade segundo os seus próprios "ditames", fora de qualquer consideração estranha ao seu objetivo artístico; por isso Soffici afirma que a "arte não é uma coisa séria", entendendo-se por seriedade que a arte não pode ser instrumento de propaganda religiosa, moral ou política, mas exercício espiritual, descomprometido, porque é produto do instinto, absolutamente independente de toda e qualquer atividade que tenha por finalidade aprimorar ou influenciar o andamento da vida prática(12:568). Deriva daqui outra conclusão de Soffici: "L'arte non è venerabile e non deve incuter rispetto", porque, não tendo uma finalidade fora de si mesma, não está comprometida com nada, o que a torna inútil na perspectiva do homem comum, sempre preocupado com as necessidades corriqueiras. Essa inutilidade se reverte em benefício da própria arte, permitindo-lhe manter-se naquele âmbito de independência relativamente à vida comum(12:569).

A.C.Couto de Barros contrapõe-se a essa convicção de Soffici, entendendo que a arte é seriedade e não descomprometimento, porque ela penetra em vários espaços do universo; sendo provida de um "afinado instinto", ela sabe transformar as energias da vida, mesmo as mais abstratas, as mais refinadas, até as "quasi imperceptíveis". A arte, não sendo "coisa séria",



ele acrescenta, estará fadada ao desaparecimento, conduzindo a humanidade à frustração pela ausência de forma artística que a represente, que a caracterize num determinado momento da sua cultura: romper-se-ia a "lei de gravidade" que se estabelece entre arte e vida, uma espelhando a outra(11-3:253,255). Deve-se ainda considerar que o verdadeiro artista, mesmo sem querê-lo, sente uma obstinada necessidade de expressar-se em forma de arte, compreensível ou não, o que corresponde a uma forte "vontade de permanência", a uma necessidade de "auto-conservação do psiquismo emotivo" que o leva a recorrer "às artes e à literatura, para o fimismo de reparação do deficit sentimental", notabilizando-se frente ao homem comum, que se contenta com os fatos diários e as "intrigas corrosivas do mundo"(11-3:251).

É a essa sinceridade, à não seriedade da arte, ao seu desinteresse e descomprometimento que Soffici relaciona a ironia, considerada o mais alto grau do saber, resultado maior de toda ciência e uma das primeiras bases de uma "estética" nova.

Na opinião de A.C. Couto de Barros a ironia pode salvar a obra de arte de um subjetivismo extremado: tida como o fruto de uma comparação entre o individual e o coletivo (o "não-eu"), ela pressupõe uma oscilação entre a realidade objetiva e o mundo subjetivo, constituindo-se num desdobramento do instinto de conservação, visto que, quando as tendências mais inconscientes e íntimas não estão em boa condição frente aos obstáculos da vida, a ironia surge como instrumento auxiliar(13-5:2).



Soffici considera a ironia como a superação de todos os valores, uma aceitação do mundo pelo que ele vale no fato e no ato; a ironia se lhe apresenta como a ciência do homem curado do "mal das transcendências e das dignidades", portanto é a independência de que a arte precisa para "tecer os seus caprichos e participar de uma dança ágil" (12:572-573).

Com o intuito de situar a concepção futurista e modernista da ironia relativamente à concepção que dela tinham os clássicos, reportemo-nos, ainda que sumariamente, à visão de Sócrates. Para o renomado mestre de Platão, a filosofia tinha por objeto o homem e a comunidade em que ele vive; por isso a filosofia deve promover a investigação acerca do homem, levando-o ao reconhecimento dos seus limites e a torná-lo justo, solidário com os outros. Daí a sua célebre frase: "Conhece-te a ti mesmo" (23:119). Para Sócrates o homem só pode começar a conhecer-se quando reconhece a sua ignorância: é sábio somente quem sabe que não sabe; o anti-sábio é aquele que se ilude que sabe, ignorando assim até a sua própria ignorância; só quem tem consciência da própria ignorância procura aprender. Aqueles que estão convencidos de que sabem (os possuidores do "saber presumido") não são capazes de investigação, não se preocupam consigo próprios, permanecem afastados da verdade e da virtude. Sócrates considera a ironia um meio capaz de promover nos outros o reconhecimento da própria ignorância. Por isso, ela é entendida como a interrogação que visa descobrir no homem a sua inelutável limitação, provocar a dúvida para levá-lo à pesquisa, à procura do conhecimento verdadeiro. Com Sócrates a ironia se



torna um meio pedagógico que leva ao amadurecimento intelectual, constituindo a famosa "maiêutica". Se a consequência dessa ironia é o reconhecimento de que a verdade máxima está no universal, a que se chega por abstração, o sentido dado por Soffici é totalmente diferente da acepção socrática, nitidamente metafísica, ao passo que o futurista valoriza a variedade e a multiplicidade dos fenômenos.

Entre os teóricos modernistas, Couto de Barros é que dá mais atenção à ironia como elemento básico da arte: ela se lhe apresenta como o resultado do "descerrar da clausura" do artista para ir ao encontro do convívio social, para imergir na psique social ou na alma da coletividade. Esse teórico, no capítulo intitulado *Notas sobre o Humor*, procura demonstrar que constitui grave erro confundir humor, expressão de um estado transitório do espírito, com a concepção humorística do universo, que se caracteriza pelo fato do indivíduo descobrir, à custa de uma constante análise, o que há de mais falso, de mais artificial nas atitudes mais sublimes e nos gestos aparentemente mais sérios. Da constância dessa análise resulta a concepção humorística das relações humanas, reflexo de um trabalho intelectual que observou as contradições, as fraquezas, as incoerências e as inaptações humanas. Além dessa, ele reconhece a disposição humorística transitória, consequência do trabalho de uma inteligência arguta, que descobre, num dado momento, uma fraqueza, uma inaptidão qualquer que, contudo, não provoca revolta porque é uma postura eminentemente simpática(13-2:11). O humor não pode ser consequência de uma visão niilista do uni-



verso, mas de uma visão realista, tolerante da vida: ao descobrir as fragilidades, as contradições do comportamento humano, o humorista, ao invés de revoltar-se ou agredir, procura, resignadamente, compreender aquele modo de agir, porém sem compactuar com ele. Os elementos indispensáveis ao humor são: o riso, proveniente de uma contradição, e o profundo sentimento de simpatia ou piedade, que enche o espírito do observador, relativamente ao objeto focalizado(13-2:11). Porém o riso do poeta é diferente dos demais homens, pois não passa de um "disfarce", é a "máscara" que ele usa quando não encontra outra maneira para expressar o que sente(11-3:226).

Para Mário de Andrade, o humorismo é um elemento de ordem crítica, portanto de natureza intelectual(3:302). Todavia, segundo Renato de Almeida, é o instinto que rege o escritor e toda a sua obra, em que se movem todas as figuras e situações, homens e objetos; se o artista "zomba" do bem ou do mal não é para se colocar acima deles, mas porque ele quer vivê-los ao sabor de seu capricho, porque o escritor "sorri" ao mundo numa atitude de renúncia de quem não quer "decifrá-lo", mas "sentiu o travo de todos os prazeres"(11-3:211).

Couto de Barros afirma que a arte moderna é a realização, numa forma sintética e precisa, da totalidade da vida e do homem, contendo suas manifestações de inquietação, resultantes da "repressão" de sentimentos angustiosos, que denunciam o seu lado irônico e humorístico(11-1:52).

Todavia não é possível reduzir o significado de humorismo a um esquema. Francesco De Sanctis, por exemplo, esclare-



ce que o humorismo é uma maneira de sentir e também uma tendência literária que se alimenta do temperamento do escritor, naturalmente predisposto a contemplar e a revelar, com um "sorriso doce od amaro", a realidade da vida concebida como contradição entre o ser e o parecer, entre o real e o ideal(64:139-141). Conforme Bernardini, o humorismo advém de uma atitude especial e superior de reconhecer, tolerar a irreconciliabilidade entre o real e o ideal (que é o traço característico da acepção romântica da ironia), levando a sorrir sutilmente. Ora, se o humorismo exige a presença de uma atitude humana superior, arguta, sutil, que tem por finalidade o riso e a dor, que procura revelar a realidade da vida humana concebida como evidente contradição, pode-se afirmar que tanto para Bernardini quanto para Couto de Barros o humorismo se constitui numa tendência literária(13-2:12).

A ironia, conforme Francesco Bernardini, oscila entre a sátira e o humorismo: da sátira ela tem o fim derrisório, de escárnio; do humorismo, o conteúdo espiritual. A ironia consiste na dissimulação do próprio pensamento com palavras opostas ao mesmo; é força demolidora para quem pretende usá-la. Para esse pensador, a ironia é uma modalidade do humorismo que, ao aproximar-se da sátira, assume uma intenção crítica, um julgamento ou uma avaliação desfavorável a alguém ou a alguma realidade (64:107-108).

A. Soffici, depois de destacar o caráter irônico de toda forma superior da criação artística, desenvolve uma concepção de arte como jogo, como divertimento de ordem espiri-



tual, que tende a uma libertação suprema(12:573). Análoga é a posição de Mário de Andrade ao afirmar que a arte não pode ser "misticismo", "nem sofrimento", mas "alegria", "felicidade", "brinquedo", sensações que libertam o poeta no ato de criar; pela felicidade e alegria, inerentes à concepção do poema, o poeta se sente livre da dor, tornando-se "puro" como os "deuses"(13-7:13). Em *Luzes & Refracções* ele declara que o verdadeiro poeta é o "inventor que constrói sobre planos puramente mentais" e que um dos elementos estéticos muito pouco explorados é a "surpresa da conclusão", porque até então encarava-se a arte como um "departamento da realidade", sendo que a "verdadeira arte" é "brinquedo e fantasia sob o manto diáfano da realidade"(13-3:15-16).

Futurismo e Modernismo, portanto, retomam a concepção da arte como jogo, defendida por Kant na *Crítica do juízo*, conforme a qual há um encontro entre o homem e a natureza, de modo que aquele, ao realizar seus fins naquela, experimenta um sentimento de prazer, de libertação de uma necessidade. Para esse filósofo, o caráter construtivo da arte é expresso através da concepção da arte como jogo, "uma ocupação de per si agradável que não necessita de outro objetivo"(22:351). Partindo de Kant, Schiller expõe o contraste entre a poesia antiga(que se caracteriza por ser "ingênua", pela sua unidade e objetividade - natureza-) e a poesia moderna, (sentimental, que aspira à unidade, portanto subjetiva). Ele distingue no homem dois instintos fundamentais: o sensível, que se identifica com a vida, e o instinto da forma, que se identifica com a razão, unificadora



da multiplicidade empírica. Esses instintos, ainda que opostos, não se eliminam; a falta de um deles desequilibra a harmonia do homem: se predomina o sensível, o homem não consegue ser ele mesmo, porque será arrastado pelas circunstâncias do momento; se predomina o instinto da forma, o homem perderá a consistência da vida concreta, que dá variedade à sua existência. Por essa razão deve haver um limite de reciprocidade entre eles e, para isso, torna-se indispensável um terceiro instinto, que seja a síntese dos dois opostos: o instinto artístico. Para Schiller, o instinto sensível produz a vida, o formal é responsável pelo universal e o artístico pela forma vivente, que é a união da vida e da forma, o ápice da vida humana. Desse instinto, representado pelo jogo, deriva a arte, de modo que o homem só é tal plenamente (artista) quando joga e vice-versa(184:420).

O mundo das coisas e dos fenômenos, a vida em sua totalidade se apresenta em forma de "sucessão de cartazes", muitas vezes de difícil compreensão: por isso o homem aprende, desde muito cedo, a decifrar esses cartazes, pois ele já nasce com capacidade para poder compreender e discernir as dificuldades de sua época; todavia somente um homem - o artista -, diferentemente do homem prático, consegue contemplar essa imensidão em sua pureza, abarcá-la e projetá-la em sua criação, mediante um anseio de equilíbrio e de satisfação interior(20-1:2).

Se Ardengo Soffici defende uma concepção de arte eminentemente lúdica, que leva à libertação suprema, não sendo senão um divertimento; se também para Mário de Andrade o poeta,



no ato da criação, se sente liberto do que o oprimia, pode-se concluir que se estabeleceu um interessante diálogo do *Futurismo* e do *Modernismo* com a mais clássica tradição estética(23:296-297).

O enaltecimento da arte como instrumento de libertação, conforme alguns renomados futuristas e modernistas, deve ser visto com o sentido de uma purificação espiritual ou psíquica, algo semelhante à catarse aristotélica, que procura valorizar a participação do espectador ou fruidor. Por esse motivo Soffici relaciona a atividade artística com a circense, visto que em ambas técnica e habilidade são fundamentais, em que a libertação está no prazer obtido pela vitória sobre a dificuldade; distinguem-se, porém, fisicamente, porque o equilibrista realiza a harmonia através do seu corpo, atos e movimentos, ao passo que o artista a efetua com os elementos do seu próprio espírito(12:574). O artista e o saltimbanco, como criadores, se aproximam, porque o seu poder mágico consiste na capacidade de alcançar a perfeição: ambos encontram a sua razão de ser na perfeição de seu "jogo", desenvolvendo uma atividade pura. Com a mesma exatidão, de que o saltimbanco se vale para expressar a precisão do seu cálculo, o artista, intuitivamente, expressa a sua mestria em sons, palavras, linhas e cores; ambos prendem a atenção do espectador pela força mágica, pelo magnetismo que mantêm no decorrer de seu jogo(12:574). Ambos, pela intuição, atingem, através da técnica, a perfeição e o sucesso de sua obra(12:574).



Com relação aos modernistas, Mário de Andrade divide os grandes artistas em criadores e intérpretes; no tocante à técnica, o tê-la ou não depende do artista, conforme queira ou não desenvolver os seus "dotes pessoais". Embora esse modernista considere o intérprete um verdadeiro artista que, pela sua fantasia e sensibilidade, "faz existir o que era inexistente", ele acrescenta que o intérprete não deve ultrapassar os limites da técnica, porque pode prejudicar o "andamento relativo ao pathos" e a "realização dinâmica da obra". Por esse motivo a perfeição técnica, consequente da "era da máquina", conduz, conforme Mário de Andrade, a obra à "exatidão da máquina", dificultando a sua compreensão.

Em *Guimar Novaes*, ele estabelece uma relação entre Friedmann (cuja habilidade técnica consegue deslumbrar os paulistas ao executar Chopin numa velocidade de 300 Km por hora, semelhante à exatidão da máquina) e o malabarista de circo, ágil, executando belas acrobacias, porém muito ciente daquilo que está a seu alcance; por isso jamais arriscava a beleza de um salto pela vaidade de superar os seus concorrentes; entre o primeiro e o segundo, o citado teórico aponta uma grande diferença: Friedmann se mostra temerário ao lançar-se numa rapidez equivalente à velocidade da luz, para satisfazer a sua vaidade em detrimento da obra, ao passo que o segundo atém-se aos limites da coragem (13-3:7). Contudo, em *Baile das Quatro Artes*, Mário de Andrade afirma que o artista, se não for bom artesão, não pode ser um bom artista. A técnica em arte é imprescindível, porém deve obedecer a "segredos", "imperativos" do artista.



como ser individual e social; ela faz parte do talento de cada artista e constitui a solução pessoal no ato de fazer a arte(4:12-13,15).

Apesar da necessidade da técnica, modernistas e futuristas estão de acordo quanto ao ideal de total liberdade; por isso se manifestam contra a rigidez da técnica, tendo em vista que ela, além de ser um meio, pode ser adquirida e desenvolvida por qualquer um: enfatizam, por isso, a improvisação, por ser subjetiva, atual, mais sugestiva e reveladora, tornando a interpretação uma autêntica criação.

Todavia nesse momento, em que a busca da individualidade é uma evidência, o artista acabou tornando-se um "joguetinho" de sua própria liberdade, porque, como assegura Mário de Andrade, em arte a "regra" deve ser "norma" e não "lei". Se o artista seguir rigidamente a "regra", fazendo dela a sua "lei", não será um verdadeiro artista, pois estará cerceando a sua liberdade criadora, tornando-se um "mediocre"(4:28-29). Porém uma limitação normativa lhe é indispensável, visto que ela poderá proporcionar-lhe "uma atitude estética diante da arte, diante da vida"; a falta dessa atitude estética, desse lado artesanal faz com que certas obras não sejam legitimamente arte(4:30). É necessária, portanto, ao artista uma "severa consciência artística" que deverá nortear e coordenar a sua criação(4:27).

Especialmente nesta era industrial, conforme Juan Plazaola, teóricos e artistas passaram a valorizar o processo técnico, chegando a insistir unicamente no aspecto artesanal do fazer poético. A tensão, que o advento da máquina produziu, en-



tre a arte e o artesanato, acabou por conduzir à "estética industrial", passando a prevalecer a "standardização" e o princípio da função das formas: a "beleza pura" foi depreciada como consequência da valorização, ou supervalorização, da "beleza aderente" (183:371-372). A técnica é o elemento comum ao artesão e ao artista; eles, contudo, formam duas categorias distintas: o artesão possui uma "virtude operativa", mas falta-lhe a intuição; sua forma de pensar é estática, imutável, alheia ao dinamismo interior da alma criadora; já para o artista o impulso vem das profundezas do seu ser: a intuição poética move e orienta toda a ação do artista. Este necessita da exatidão, do esforço, da paciência e de outras "virtudes" do artesão, mas é indispensável que ele vivifique tudo isso, indo além da mera técnica que, para o artista, integra-se como meio no conjunto da atividade criadora (183:374-375).

Contudo, Ronald de Carvalho afirma em *As bases da arte moderna* que o artista, que não refletir em sua obra todas as conquistas da experiência humana, o ritmo violento da vida contemporânea, cairá no esquecimento (14-3:20-21).

III. 6.2. ARTE E FEIO

Opondo-se à ordem, própria da inteligência e da arte tradicional, a poética futurista é pela máxima desordem na arte em geral e na literatura em particular (8:108). Para os modernistas, a diferença fundamental entre a sua arte e a dos "alie-



nados" está em que naquela se tem idéias e imagens superpostas dentro de uma "formidável desordem", sem uma ligação lógica, sem "concatenações de idéias", tudo impulsionado pela expressão do "eu" profundo do artista, independente de qualquer organização pré-estabelecida(5:244-245). Em razão da sua oposição à ordem, a poética futurista, por isso mesmo, repudia a solene e estática beleza passadista da inteligência, em favor de um aparentemente desordenado, comum e dinâmico feio:

FACCIAMO CORAGGIOSAMENTE IL "BRUTTO" in letteratura, UCCIDIAMO DOVUNQUE LA SOLENNITÀ". (8:111)

Com isso os futuristas renunciaram à sinfonia, à harmonia e às cadências verbais, introduzindo na arte, com total liberdade, os sons brutais e alucinantes da vida moderna. Revolucionando os valores estéticos tradicionalmente aceitos, a poética modernista preconiza o "feio" na arte, visto que, assim como o belo está presente em todas as épocas, análogo direito deve ser reconhecido ao feio(13-1:14). Inojosa afirma em *Arte Moderna* que, para conseguir a vitória da arte, é necessário, entre outras coisas, declarar guerra não só à estética absoluta, à arte oficial, à pintura, mas também, e principalmente, ao belo como finalidade da arte(19:274). Ainda que, conforme Mário de Andrade, o objetivo lógico de uma pintura seja tornar-se agradável aos olhos do contemplador, há artistas que têm a faculdade de sublimar tudo e, por isso, se contentam em expressar a feiúra(7:19). Para esse teórico, o belo artístico é transitório, convencional, mutável, pois, além de ser



criação humana, é "questão de moda". O belo, em arte, é muito mais ilação, resultado do que pressuposto da obra, independente do belo natural; por isso a concepção do belo artístico não coincide com a do belo natural, pois este não depende do homem, ao passo que aquele, por mais que se aproxime da natureza, nunca deixará de ser subjetivo; porém, apesar de refletir as mudanças periódicas de estilo, esse produto humano tem caráter permanente(7:19).

Embora o belo seja, reconhecidamente, uma categoria permanente da arte, os artistas modernos passaram a ser considerados "degeneradores" porque, como "amadores da fealdade", consideravam também o feio, o horrível como uma categoria artística, fugindo ao ideal de beleza unilateralmente concebido pela tradição(5:207). Mário de Andrade, em *Música, Doce Música*, defende o princípio de que a arte, em momento algum, foi a realização pura e simples da beleza. Aliás, contestando o princípio da "arte pela arte", ele contrapõe a beleza, que é desinteressada, e a arte, que é interessada, concluindo que o verdadeiro valor da arte nasce da fusão equilibrada de interesse e desinteresse, tornando-se assim "aspiração a uma vida melhor". Por isso o artista deve aproximar-se cada vez mais da coletividade, não através da obra de arte como manifestação de um ideal de beleza pré-fixado como expressão técnica pela técnica, que pertence à consciência do artista, mas pelo assunto que, esse sim, será o objeto da arte. Eis porque a obra deve conter um tema de interesse prático que, concomitantemente, se configure como denúncia e ensinamento, fazendo da arte moderna uma



forma de crítica construtiva(3:366-367). Apesar dessa aferição ser dos seus últimos anos, época de maturidade intelectual da poética de Mário de Andrade, a concepção da "beleza" como consequência, e não como meta da obra de arte, já se fazia presente em sua deretriz estética desde a década de 20(5:206). Não obstante o exposto, acrescenta-se que ele admite que a tradução artística do feio, do horrível desvirtua o conceito de beleza(7:19).

Prudente de Moraes, revendo os clássicos, época em que beleza e harmonia eram indissociáveis, declara que, dependendo da habilidade do artista, há obras que primam pela desarmonia, pela desordem e pelo "feio"(11-3:315-316), o que, na opinião de Mário de Andrade, não passa de uma velha inclinação artística(7:19).

Na "era da máquina", época em que a obra de arte se tornou uma expressão sintética da essência da vida real, coube ao artista exprimir esse singular, ainda que feio: como a beleza, também o feio devia ser tomado como consequência e não como meta da obra de arte; por isso esse período moderno se caracteriza pela "idade da Poesia", enquanto no passado predominava a "idade da Beleza"(11-3:317). Em *Klaxon*, no artigo *Exposição Hermann*, o articulista declara que, assim como o belo pertence a todas as épocas e lugares, o feio tem também a sua razão de ser(13-1:14).

O predomínio do feio implica a desconsideração da unidade, da simetria, da harmonia, da ordem, da lógica. Deve-se ainda considerar que o artista moderno deve sublimar os elemen-



tos (belos ou feios) da natureza.

Em *A Revista*, Alberto Campos, no artigo *Duas Figuras*, comenta que, na arte como na vida, não há coisas belas nem feias: tudo depende da sensibilidade do contemplador, pois a "belleza está em nós" (1-1:28).

Mário de Andrade afirmava, em 1931, que a arte tem por função despertar prazer e não piedade (3:238); todavia ele já havia declarado em 1926 que o prazer de "deslumbramento", inerente ao conceito de beleza, é suscetível de uma variedade conotativa, uma vez que, por exemplo, quando se tomam os clássicos como base (Shakespeare, Dante, Cervantes, Goethe, etc.), a cada "releitura" o ato da fruição se modifica, as palavras adquirem novos sentidos e despertam sempre novas emoções, modificando, portanto, o prazer de "deslumbrar". É essa flexibilidade interpretativa, em que o belo, ainda que em graus diferentes, sempre deslumbra, que permite a comoção suscitada pela arte. Todavia o prazer do "deslumbramento" é diferente da "comoção estética", componente do ato da fruição, porque aquele é de caráter imediato e relativo, apenas detecta o que mais chama a atenção, determinando mudanças no psiquismo do ser; assim relativamente à *Gioconda* de Leonardo da Vinci, por exemplo, ao invés de concentrar-se na organização de volumes, cores, na riqueza de formas dinâmicas tão variadas e intensas que a tornam uma obra-prima eterna, a atenção é deslocada para a ambiguidade que atua no psiquismo do espectador. Na sua opinião, a obra de arte conduz à realização pura e única da comoção estética, desprovida de qualquer interesse prático imediato ou moral, dife-



rentemente do prazer do "deslumbramento", pois se manifesta como reação desinteressada, afetiva. Da "inerência do deslumbramento ao conceito de beleza" originou-se o "belo horrível", que também espanta e fascina, registrando mudanças psíquicas no espectador, tais como expressões de raiva, pavor, indignação, nojo, ridículo, repulsa(20-3:2).

Para os homens em geral, de acordo com A.C. Couto de Barros, as coisas valem por aquilo que anunciam; desse ponto de vista, tudo aquilo que não serve de estímulo a nenhuma ação, simplesmente é desprovido de significado(20-1:2), deixa praticamente de existir. É por isso que Mário de Andrade enfatiza que a obra de arte sem o "prazer do deslumbramento" não se "aloja no domínio da espiritualidade", não chama a atenção sobre si mesma, visto que a sensação de deslumbramento é inerente ao conceito de beleza(20-3:2).

Por outro lado, o belo da obra de arte não coincide com a concepção de belo própria do artesanato. Conforme Mário de Andrade, o artesanato atribui a si o direito de ser uma arte criadora que, não obstante ser anônima, faz de qualquer indivíduo um criador. Esse criador, contudo, está condicionado não só pelas exigências técnicas do objeto, como também pelas exigências sociais da tradição. Porém, por se tratar de "criação em série", com a imposição de um modelo externo de beleza, o artesão se transforma em "especialista do bonito"(6:225). A diferença entre a concepção do belo artístico e do belo artesanal está em que no primeiro o artista atua com liberdade e por intuição, ao passo que no segundo, pelo condicionamento a que es-



tá sujeito o artesão, a liberdade é muito limitada; no primeiro há sublimação do belo, o segundo prima pela cópia; enfim um é criador e, portanto artista, o outro é reproduzidor exímio. A beleza do artesanato é produto de um aprimoramento técnico e de um condicionamento social; a beleza da arte, mesmo sendo "questão de moda", variando, por isso, conforme o gosto e as circunstâncias históricas, é consequência e não a meta, como ocorre com o artesanato, que não é expressão de um momento histórico. Se a arte não surgir como expressão do seu momento e, de alguma forma, não o influenciar, não será arte verdadeiramente viva, porque não estará na moda, não será moderna e nem atual. A moda consiste na aproximação de maneiras estranhas, independentes de combinar as partes, estabelecendo relações entre coisas diferentes que, durante um determinado período, guiam o bom gosto, instituindo um novo padrão de beleza. Mário de Andrade comenta que os modernistas não impuseram a si como princípios de lirismo os esportes, as máquinas e a nova tecnologia, mas, como já haviam feito Homero, Virgílio e Dante, cantaram a sua época, integrando-se ao seu ambiente vital(5:224).

A. Soffici define a moda como a atmosfera em que todos os talentos criadores de uma época se movem, respiram e vivem. A arte está inserida nessa atmosfera, em que o material é a manifestação concreta de um ideal de beleza, novo em relação ao ideal próprio do período precedente. Assim na poesia, por exemplo, a moda se traduz por ritmos até então desconhecidos, por consonâncias antes não imaginadas, por neologismos para traduzir uma nova realidade, por todo um conjunto que se deno-



mina "estilo" e que caracteriza um determinado período histórico:

L' arte è moda nella stessa guisa che l'anima ed il corpo sono inscindibili.(12:581).

Levando em consideração que o belo e o feio pertencem a todas as épocas, a introdução do "feio" na arte, contraposta aos padrões tradicionais de beleza baseados exclusivamente na inteligência, é, segundo a poética futurista, a única beleza bergsonianamente baseada no instinto e apreendida intuitivamente, dando origem à verdadeira arte criadora de uma nova realidade, superior à vida comum de cada dia, mas a ela semelhante, por ser composta de elementos "ultravivos e eloquentes"(8:147-148). A arte não mais será a expressão do "belo", afirma Marinetti, porque serão rompidos todos os vínculos sintáticos que limitavam a inspiração do artista; será o domínio da livre intuição com a inevitável introdução da vida agressiva que caracteriza o mundo moderno, destruindo assim o seu caráter de "solenidade", transformando o "feio" na máxima expressão artística(8:111). Mário de Andrade está convencido de que quanto mais a arte se afastar da reprodução da natureza, mais plenamente conceberá as coisas belas ou feias, resultantes de uma idealização livre e subjetiva(7:20).



III. 6.3. ARTE E FRUIÇÃO

Uma das inovações mais almejadas pelos futuristas é a que se refere à relação entre obra de arte e espectador. O artista futurista que, emocionalmente, se transporta para as coisas representadas, procura colocar o fruidor no centro da obra, intensificando desse modo a sua emoção, diversamente dos artistas passadistas que colocavam a arte diante do contemplador, como duas realidades independentes artificialmente relacionadas. A este propósito, convém ressaltar que Umberto Boccioni, em 1914, escreveu um importante artigo intitulado *Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro*. O espectador, dessa forma, não contemplará, mas participará da ação representada, tornando-se componente fundamental da obra. Porém, para que isso seja possível, é necessário, conforme os futuristas, que a obra seja a síntese "di quello che si ricorda e di quello che si vede" (10:170).

Também os modernistas valorizam sobremaneira o destinatário da mensagem artística. Em *Inerência do deslumbramento à beleza*, Mário de Andrade afirma que não são os sons, as cores, os gestos e nem as palavras o material com que o artista constrói a sua obra, mas é o espectador. Não obstante a importância e a necessidade da comunicação, não convém tomá-la como determinante da criação, pois o material determinante é o destinatário, que dá à obra evidência prática e realidade humana, configurando-se como elemento indispensável para a consumação de to-



do o processo artístico na sua última fase, a fruição, especialmente valorizada pela estética da recepção. Frequentemente os artistas têm usado como material de deslumbramento afetos e idéias que suscitam o registro daquilo que mais chama a atenção; todavia, se for exacerbado, pode determinar desastrosas consequências, tendo em vista que, se o deslumbramento for superior à comoção estética, acaba por relegar o destinatário a plano inferior, valorizando mais a obra do que o prazer estético por ela provocado. Deve-se a esse fato, na opinião de Mário de Andrade, a atitude de "vandalismo" contra certas obras por terem suscitado "espantos sexuais" ou "morais". A função da obra de arte, segundo o ultimamente citado teórico modernista, é levar à realização pura e simples da comoção estética, sem interesse prático ou moral imediato(20-3:2).

Em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade defende a obra de arte como a "máquina de comover" através da beleza; o leitor se serve de "dados capitais" fornecidos pelo artista para criar o seu mundo: assim o leitor, ao fruir, cria(5: 259). É o leitor aproximando-se do autor, bastando-lhe apenas uma palavra para que aquele alcance a sensibilidade deste. É o artista saindo da "torre de marfim", entrando em consonância com uma realidade em pleno dinamismo, convidando, através de descrições sintéticas, sem detalhes e sem "elementos acessórios", o leitor, que também usufrui do mesmo momento, a compreender aquela expressão telegráfica, tornando-o partícipe do mundo da arte como indispensável decodificador de sua mensagem:



E o poeta lança a palavra sôlta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois êste que traduza o telegrama!(5:209)

Por isso a literatura caminha para a síntese, que não deve ser vista, conforme aconselha Renato de Almeida, como uma redução de palavras, à maneira de um fabricante de peças; mas, se o artista assim se expressa, é porque a existência lhe ensinou a condensar a linguagem(2:51). Com vistas à rapidez sintética, a geração modernista, para Andrade Muricy, exige do leitor pronta colaboração com o autor, participação no movimento, no ritmo, nas pausas, nas imagens reduzidas ao essencial e carregadas de energia "eletro-magnética"(165:152). A imagem moderna, segundo Renato de Almeida, liga duas ou mais realidades; quanto mais afastadas elas estiverem, maior será o seu poder emotivo, graças à associação imediata presente na sugestão constitutiva da imagem(2:59). É essa "imagem-sugestão", repleta de intenções e "mistérios", que o artista espera que o fruidor decifre.

Relativamente à poética futurista, segundo Ardengo Soffici, a arte deve tornar aguda, apurar a sensibilidade, facilitando a comunicação entre artista e leitor. Para que isso ocorra, deverá haver um aprimoramento tanto do artista quanto do público; bastará um aceno do artista, indicando o que deseja, para que o leitor vá adiante, o que possibilitará ao artista tornar mais sintético e abstrato o seu modo de expressão, até reduzir-se a uma espécie de código hermético entre o artista-criador e o fruidor-recriador(12:576-577).



Conforme A.C. Couto de Barros, quando o artista não consegue transmitir a sua mensagem, quando não consegue modelar os homens à sua semelhança, ele sofre; tal como as crianças, que se empenham em transportar o que as cerca para o seu mundo imaginário, o artista procura transportar os fruidores para o mundo que criou, multiplicando-se neles. Quando não consegue fazer o destinatário sentir o que ele sentiu, o artista morre um pouco(13-6:9). O artista exagera, deforma com o objetivo de reproduzir mais fielmente a sensação que ele experimentou pela "hipersensibilidade" que lhe é própria; por essa deformação ele "consegue conservar o espectador dentro da sensação de arte"(5:281). Emílio Moura, em *A Vida Ociosa*, comenta que a maior alegria do escritor é entregar-se ao leitor, conviver com ele, fornecer-lhe a cada momento a sensação de que ele lhe está revelando a verdadeira essência de sua alma(1-3:21).

Rubens de Moraes afirma que na arte moderna o fruidor acompanha a sensibilidade do artista: incitado pelo autor, o fruidor experimenta sensações diferentes das que tem o emissor no ato da criação, chegando, às vezes, a vibrar mais fortemente, o que o leva a concluir que também ele é, em parte, artista(13-4:13).

A complexa realidade material concebida como força, que constantemente evolui e, nessa evolução, modifica ininterruptamente o homem que vive em contato com ela, leva essas poéticas a combaterem a crítica tradicional, que julga as obras modernas como acabadas; elas não são produzidas conforme leis fixas, mas com total liberdade do artista, que leva em conta



não só a individualidade" e a "simultaneidade" de planos e ambientes característicos do objeto, como também a "comoção estética" de quem as frui, procurando assim fazer da obra uma forma de intensificar a emoção estética do leitor, fazendo-o passar da situação de contemplador à de participante da ação(10:127).

Contrariamente à crítica passadista, Umberto Eco, desenvolvendo e aprofundando a perspectiva futurista, entende que a obra se propõe a estimular o mundo pessoal do intérprete; por isso as obras não consistem numa mensagem acabada ou definida, mas numa variedade indefinida de significações, constituindo obras abertas a serem complementadas pelo leitor no momento da fruição, o que suscita no intérprete "ato de liberdade consciente", tornando-o "centro ativo" de uma série de relações pelas quais ele cria a sua própria forma(108:39,41). Desenvolvendo e aprofundando o tema em *Lector in fabula*, Umberto Eco distingue o texto literário de outros tipos de expressão por sua característica complexidade, devido ao fato de a sua tessitura incluir muito de não expresso que demanda uma postura de cooperação do leitor, que deve complementá-lo e atualizá-lo. A esse propósito, Eco chega a afirmar que a perspectiva interpretativa é um componente do mecanismo gerador do texto literário(107:54). Por conseguinte, ele insiste, o emissor (artista) não só prevê um destinatário fruidor, como também procura construí-lo pelo seu texto; todavia, tendo presente que a obra artística é, por natureza, aberta e polissêmica, não obstante o texto procurar construir o fruidor visado pela obra, Eco reconhece que convém evitar a imposição de um sentido ou de uma in-



interpretação única, mas também enfatiza a sua convicção de que o autor (emissor) procurará conseguir que, entre todas as interpretações possíveis, uma reporte às outras, de modo que não se excluam, mas se fortaleçam reciprocamente(107:58). Ele ressalta a importância do espaço em branco, da tipografia na poesia moderna, bem como o seu aproveitamento pelo emissor, visando enriquecer a variedade de sugestões e expor a obra aberta à livre reação do fruidor, que a completa na proporção em que estiver integrado à emoção, à ficção produzida pelo autor(108:46).

Milton Campos, em *Fundo de Gaveta*, afirma que, quando intencional, o inacabado em produtos artísticos torna as obras mais expressivas e mais comunicativas pela reelaboração a que obriga a sensibilidade do leitor: "O inacabado é a parte do silêncio nas obras de arte"(1-1:20).

As inovações referentes à composição da obra artística, preconizadas por futuristas e modernistas, enfatizam a importância do leitor no interior do processo de comunicação da obra, porque estará nele a conclusão de sua mensagem. A obra será uma expressão "cristalina" da personalidade, quando implicar a indispensável polissemia, uma série de sentidos, várias maneiras de compreender e interpretar esteticamente a obra(108:45).

De acordo com a estética da recepção, à medida que uma obra é recebida, compreendida e apreciada pelo fruidor, ela o convida a participar desse universo de liberdade. Na criação artística deste século é determinante a participação do leitor no processo de produção, porque a arte de vanguarda depende da



resposta desse leitor e, quanto mais o artista for inovador, mais ele conta com a sua participação(227:54-55). Situam-se, de acordo com Regina Zilberman, de um lado a obra, que transmite orientações prévias imutáveis, porque o texto é sempre o mesmo, e de outro lado a recepção dessa obra, condicionada pelo leitor que, com suas experiências pessoais, dá vida àquele produto artístico e com ele dialoga(227:65). A obra de arte, conforme Hans Robert Jauss, se encontra entre duas "polaridades": uma "polaridade artística", constituída pela obra do autor com seus meios de expressão, e outra "polaridade estética", que é a "concretização" operada pelo fruidor. O leitor, no ato da fruição, completa a obra se ele deu realidade, vivificou os objetos representados na obra pelo artista(134:XXXIV).

A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento. No passado, segundo Mário Pedrosa, a obra de arte era única, privilegiada, exclusiva do artista, cuja linguagem apurada tinha por finalidade definir, isolar, exaltar os valores plásticos, expressivos, estéticos referentes a cada movimento estético; atualmente perdeu-se a pretensão à qualidade "aurática" da obra: o artista luta para que sua obra saia do isolamento social e moral, com o fim de criar uma obra de participação, que vise tirar o espectador de sua passividade contemplativa, de seu desinteresse ou apatia emocional e cultural(180:234-235). Já não há, na humanidade contemporânea, a separação do homem e do artista, do intelectual e do prático. A humanidade se vê integrada pelos novos



meios de comunicação, sentindo-se na iminência de novas aberturas sensoriais, o que leva o artista a sair de seu isolamento, da alienação estética a que estava condenado no passado. O artista atual é provocado por mil solicitações provindas do mundo ambiente que, a cada momento, se torna mais complexo e surpreendente; por isso, para Pedroso, o criador moderno tende a equiparar-se ao artista das "cavernas do paleolítico", extremamente sensitivo devido às excitações provocadas pelo mundo circundante - desde os animais até à misteriosa e atuante natureza -, em que o "artista-caçador", aprimorando-se ininterruptamente, tinha de sair ao encontro das principais fontes de sua sobrevivência. (180:219,225). Atualmente o artista não está interessado somente

Atualmente o artista, mediante uma apreensão sensorial mais apurada, deve absorver e abarcar campos cada vez mais vastos e significativos de um mundo em que os meios de locomoção tornaram as distâncias "menores", transferindo para a arte, como na época das cavernas, uma "missão civilizadora": o artista primitivo criou um objeto que "participava" e o artista atual, movido por uma emoção mais forte, conclama, estimula os outros a participarem do objeto estético por ele produzido (180:219,225). Assim a obra de arte será o elemento mediador, intermediário entre o artista e o leitor. A figura do mero "contemplador" cede seu lugar à do fruidor, que participa do "projeto do criador", redescobrimo-o, enriquecendo-o com a sua intervenção, completando-o (180:295). A arte deve penetrar na alma humana, tornando-a capaz de, pela imaginação, abarcar, conceber plasticamente o mundo fabuloso em que vivemos, porque



a revolução artística, que alcançará o âmago do indivíduo, virá quando a humanidade tiver novos olhos para ver, compreender, sentir as transformações do universo, intuição para assimilá-las e, se for o caso, superá-las(180:245,247). Essa mudança de sensibilidade ocorrerá quando o artista desenvolver e revolucionar os meios de comunicação utilizados pela literatura tradicional, criando novas relações entre ele e o fruidor, superando as forças artísticas que tornavam o ato da fruição um privilégio de poucos.

Para que a literatura se transforme num bem comum, é preciso que ela se baseie mais na multiplicidade de técnicas do que numa formação especializada. O artista não está interessado somente no objeto de arte em si, mas também nos meios usados para criá-la; essa competência só se revela na medida em que ele (produtor), com os meios que tem à sua disposição, constrói as formas artísticas transformando autor, leitor e espectador em colaboradores (205:112-113).

O artista, por conseguinte, como participante de uma época transformada sócio-política e artisticamente, não poderia deixar de ter no fruidor de sua obra o seu principal objetivo; ele, como declara Mario de Andrade em *Terra Roxa e Outras Terras*, além da interação artista-obra-fruidor, estará contribuindo para apurar a sensibilidade do leitor, elevando-o ao nível do artista e, com isso, ensejar uma melhor compreensão e participação dele no ambiente cultural. Assim sendo, na opinião de A. C. Couto de Barros, não faltará ao fruidor a experiência objetiva ou subjetiva que constitui a matéria da obra: ao ser



sentida, compreendida, assimilada, levá-lo-á a reconsiderar as suas experiências vitais (21a-2:13). Em outro artigo, publicado em *Estética*, Couto de Barros afirma que a verdadeira poesia, principalmente a moderna, exige do leitor uma participação íntima, uma afinidade de emoções e atitudes muito pronunciadas; exige, portanto, uma colaboração constante do leitor: nesse dinamismo constante da vida moderna, a sua sensibilidade deve estar "carregada como uma pilha eléctrica" e no mesmo nível da sensibilidade do poeta, transpondo para si a tonalidade afetiva que a poesia requer para ser compreendida, sentida, apreciada(11-1:49-50). Em *Klaxon* o mesmo teórico afirma que o verdadeiro artista é aquele que conduz as formas reais a um significado próprio, porém integrado com o seu momento histórico, alertando-o para evitar o extremo subjetivismo, que conduzirá a uma expressão artística hermética(13-5:2). Todavia o hermetismo é um fenómeno perfeitamente legítimo e natural na poesia moderna, visto que esse momento histórico se caracteriza por uma tendência ao caos, ao contraditório, ao ininteligível, ao vago e, diante desse "universo em turbilhão", o poeta se expressa por "fórmulas herméticas"; depreende-se disso que é engano pensar que a poesia deve ser escrita para ser entendida(14-4:13). Em sua primeira fase também a revista *Verde* se posiciona a esse respeito, afirmando que uma obra será somente compreendida em sua totalidade quando ela for "sentida" e quando o leitor começar a refazer a sua maneira de ser (21a-2:13); para isso é indispensável que ele acompanhe a sensibilidade do artista, como a propósito declara Mário de Andrade, para poder compreender e



assimilar a sua mensagem.

III.7. RELAÇÃO ENTRE AS ARTES

Uma das maiores preocupações dos movimentos de vanguarda foi a verificação das possíveis relações entre as diferentes artes, especialmente no tocante à mútua cooperação para obter maior expressividade. As artes visuais passaram a exercer um papel importante para a literatura, servindo-lhe para a modificação de seus meios expressivos, visando à sua adequação à nova realidade. O cinema e a música passaram a ter grande importância no relacionamento entre as manifestações artísticas empenhadas no delineamento de um novo modelo, de um novo direcionamento estético.

Como a essência é algo sem o que a realidade, em geral, e o ser ou o objeto, em particular, não existiriam como tais, embora cada obra seja uma criação original, um organismo autônomo, as várias artes se inter-relacionam pelos elementos principais ressaltados por essas poéticas vanguardistas.

Essas formulações teóricas se originam de um ideal de arte baseado no consenso de um grupo de artistas que cultivaram artes diferentes, revelando uma afinidade de visão da realidade, da vida, que se formaliza numa mesma concepção de valores, de arte e de recursos técnicos adotados para realizá-la o mais plenamente possível.



Marinetti, já no seu primeiro manifesto - *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909) -, definia a nova escala de valores, baseada no dinamismo da vida moderna, no progresso promovido pelas grandes descobertas científicas, que daria a linha mestra das poéticas futuristas: o universo realista de representação das várias artes (8:47-48).

Klaxon, o primeiro "mensário de arte moderna" do Brasil, apresenta um artigo de abertura que equivale a um verdadeiro manifesto, onde se dá ênfase ao momento presente, à atualidade, ao progresso. A velocidade, a máquina são evocados como inerentes à vida do homem, ao lado de arranha-céus, de edifícios de concreto, do laboratório "experimentalista", do cinema e do "jazzband". A poética modernista reafirma assim a sua ligação com o presente, contra a arte do passado (13:1:1-2). Menotti del Picchia, em conferência de 17/02/1922, definia os elementos que deveriam nortear essa "estética" revolucionária, que libertava a poesia das "artificiais" fórmulas acadêmicas, em favor de uma expressão dinâmica, produto de uma época de construção e de aproveitamento das descobertas científicas no campo artístico (27:275-282).

III.7.1. A ARQUITETURA

Em *L'Architettura Futurista* (1914), Antonio Sant'Elia defende o princípio de que, para ser moderna, a arquitetura futurista deve encontrar sua razão de ser somente nas condições



especiais da vida moderna, devendo inventar e construir a cidade futurista como um dinâmico canteiro e a casa futurista semelhante a uma gigantesca máquina. Concluindo, ele considera que a arquitetura futurista deve ser a síntese mais completa do moderno mundo mecânico(8:221-224).

Com relação aos modernistas, Oswald de Andrade, em *O Pirralho* alerta os jovens para a construção de nossas cidades valendo-se dos recursos próprios do país, do progresso do meio em que se vive, de maneira que a arquitetura nacional, em consonância com a sua tradição, acompanhe a evolução da arte nova e seja uma manifestação superior de nacionalidade. Também Manuel Bandeira, manifestando-se contra a arquitetura do passado, aconselha a construção da casa brasileira dentro dos moldes peculiares à nação brasileira(27:51). A *Revista de Antropofagia*, defendendo uma arte genuinamente nacional, considera o arquiteto da Estação Sorocabana um criminoso por tê-la construído à européia, em estilo Luís XVI(17b:12). Para Joaquim Inojosa, o verdadeiro artista modernista é aquele que assimilou a boa tradição e, sentindo a necessidade da sua época, cria novas formas que correspondam à vida de seu tempo. Todavia, esse teórico modernista considera que a predominante preocupação estética, que procura imitar o passado, estava impedindo o desenvolvimento de construções mais atualizadas e consoantes com aquele momento histórico(132:75). Do ponto de vista de Renato de Almeida, a ânsia da velocidade torna-se irreprimível; como tudo deveria ser rápido e sintético, a construção antiga, rica pela exuberância de detalhes, deveria ser substituída pela moderna, vol-



tada para o espírito geométrico e desprovida dos excessos supérfluos, buscando na simplicidade a sua melhor expressão. O símbolo da construção moderna é o arranha-céu; nas habitações comuns, em lugar da cozinha, deveria haver uma usina central de alimentação. É preciso construir a cidade moderna com avenidas, que facilitem o fluxo de trânsito no menor tempo possível; todavia, na impossibilidade de remover as residências para ampliar as avenidas, urgem adaptações, para que as construções antigas não continuassem sendo expressão do "tempo da lentidão" numa época marcada pela rapidez(2:37).

Como Renato de Almeida, os futuristas Enrico Prampolini e Sant'Elia declaram que a arquitetura deve espelhar a interioridade da vida em sua constante mutação de luz, cores, movimento, sons, principalmente da velocidade, que são os elementos que nutrem o homem moderno. Por isso, tanto as casas como as cidades futuristas não devem continuar submetidas às leis da "continuidade histórica", porque se perdeu a noção do "sentido do monumental", do "estático", do "estilo colonial", impondo-se o gosto pelo leve, prático, efêmero, transitório, veloz; daí a desnecessária construção de catedrais, palácios, torres: em seu lugar grandes edifícios, estações ferroviárias e rodoviárias imensas, com amplas estradas para atender ao dinamismo do homem moderno, sempre pronto a se locomover(8:223 e 2:36-37,71-73).

Terra Roxa e Outras Terras também se posiciona com relação às novas construções, principalmente estádios, ginásios de esportes, afirmando que todas devem adequar-se à nova era da máquina e da velocidade(20-7:2).



Durante a sua permanência em São Paulo um arquiteto russo, profundo conhecedor das tendências arquitetônicas modernas, foi entrevistado pelo periódico *Terra Roxa e Outras Terras*: nessa oportunidade afirma que a utilidade do estudo da obra dos antigos arquitetos consistia em conscientizar sobre o grau de perfeição que eles tinham alcançado; porém tudo isso (belo, mas racional), perdera a razão de ser naquele momento. O progresso cultural do país caminha rapidamente; por isso os arquitetos brasileiros precisam esforçar-se para substituírem os estrangeiros, para que no Brasil não mais sejam feitas casas e outras construções em estilo germânico, francês ou italiano. O único, que pode criar o estilo autenticamente nacional, é o próprio arquiteto brasileiro pelas afinidades congênitais que traz em si, que o tornam um profundo conhecedor da realidade em que vive, das expectativas e dos ideais dos seus compatriotas. A natureza, de "parceria com o tempo", encarregar-se-ia de consertar os erros dos homens: antigamente eram os "capitéis" que inspiravam os arquitetos; na época moderna a ausência de ornatos é que dirige esses artistas: em seu lugar, graças à pujança econômica, instalar elevadores, ventiladores, caixas d'água e tubulações para instalações hidráulicas, elétricas, acessórios da vida moderna. Só assim a arquitetura nacional se firmará(20:1-2).
 externas (manifestações poéticas ou plásticas, por exemplo) que atuam sobre a criação musical;

A música será tanto mais elevada e impregnante, quanto mais se confundirem na fantasia do compositor imagens e pensamentos, manifestações plásticas ou poéticas que tenham com a música



III.7.2. A MÚSICA E AS OUTRAS ARTES

Balilla Pratella, em *La Musica Futurista - Manifesto Tecnico* (1911), afirma que a verdade absoluta está no que o homem sente e que o artista, ao interpretar a natureza de maneira original, representa. Por isso, a música futurista deve exprimir a "alma musical" das multidões, dos trens, dos automóveis, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos aviões, de modo que a obra musical celebre a máquina e a eletricidade (8:78).

A música, segundo Mário de Andrade, é uma das artes que realiza mais plenamente a simultaneidade, pois, com a aperfeiçoamento da técnica, acabou por se libertar da palavra, graças, de um lado, ao "aparecimento da notação medida" e, de outro, ao "desenvolvimento dos instrumentos solistas", tornando a música "pura", arte verdadeira; porém, isso já havia sido evidenciado há dois séculos, quando a música como meio de "comover" através da "beleza artística" havia alcançado o ideal de "arte pura" (5:257,259). No entender desse modernista, a música tem por função desvendar ao ser humano um "reino desconhecido"; por ser a expressão do "inexprimível", reserva para si o que as palavras não conseguem exprimir, mesmo sem negar que existem influências externas (manifestações poéticas ou plásticas, por exemplo) que atuam sobre a criação musical:

A música será tanto mais elevada e impregnante, quanto mais se confundirem na fantasia do compositor imagens e pensamento, manifestações plásticas ou poéticas que tenham com a música



qualquer espécie de afinidade.(4:43)

Nessa época moderna as manifestações artísticas foram invadidas por alusões ao mundo industrial; a incorporação do ruído, de novos materiais sonoros testemunham um mundo impulsionado pela técnica, em que a linguagem musical passa a absorver os elementos desse ambiente em "ebulição"(225:130). Para Mário de Andrade, o músico do século XVIII não existe mais; a partir da República, o músico "quer ser de sua pátria", pelo que volta às fontes das canções e danças populares; mas a pretensão da música era alcançar os valores das outras séries artísticas: ser "descritiva" como a pintura e ter as possibilidades semânticas da linguagem poética; não obstante essa pretensão, acabou por se tornar expressão musical do "nacionalismo"(4:54,56).

De todas as artes, a música é a que mais socializa o povo e a que realmente transforma o indivíduo(3:267). Daí a necessidade de toda a música nacionalizar-se, levando as sociedades "teuto-brasileiras" a comporem programas com músicas nacionais, porque não será com falsas noções de nacionalismo que se conseguirá melhorar a música brasileira(3:318). Mário de Andrade afirma que é impossível ao compositor deixar de lado a preocupação nacional da coletividade que ele representa; o importante é conhecer o país e dar-lhe dignidade expressiva, abandonando o excesso de folclore ou utilizá-lo com finalidade de documentação, apesar de se saber que o folclore é um ótimo instrumento de combate, útil como elemento de estudo e de expe-



riência, mas deve ser dosado o seu aproveitamento técnico como base para se chegar verdadeiramente à criação(3:352).

Expondo seu pensamento em *Prefácio Interessantíssimo*, Mário de Andrade aponta o elo que une as suas preocupações poéticas às musicais: ele afirma, inicialmente, que a música tem uma tradição muito mais desenvolvida e, por isso, possui uma construção formal mais apurada, o que leva a um resultado mais significativo quando aplica os seus conceitos à poesia. Para esse modernista, a música há muito tempo (século VIII) abandonara os recursos da melodia, para se valer dos recursos da harmonia; a literatura, ao invés de usar versos melódicos, deveria empregar as "palavras soltas", sobrepostas harmonicamente, mas "sem ligação imediata entre si", sem valer-se dos recursos passadistas da gramática, portanto da inteligência, de forma que o fim visado não seria a melodia, mas a combinação harmônica e simultânea de sons(7:22-23). Nessa aproximação da poesia à música, a defesa do verso harmônico, obtido pela ruptura da sequência gramatical do discurso, lembra as "palavras em liberdade" da poética futurista:

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico... Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia - verso harmônico.(7:23)

Mário de Andrade assegura ainda que, desde o fim do século passado, já algumas artes se haviam aproximado à música, acabando por utilizar a sua terminologia e apresentar-se com



fortes preocupações de musicalidade, fato que ainda perdura: é, por isso, que ele afirma que o valor sensual da poesia modernista está em sua musicalidade(5:259-260). Em *Oferta Musical*, Mario de Andrade afirma que não há "poeta verdadeiro que não tenha a sua melodia"; referindo-se a Verlaine, ele ratifica as palavras de Marcel Coulon, declarando que se trata do poeta que mais "infiltrou" música em seus versos, transformando "palavras em melodia e em harmonia"; por isso, tornou-se o mais músico dos poetas; sua criação serviu de sugestão para compositores. No Brasil, isso só foi possível após 1922 graças à arte moderna, quando o caráter melodioso tornou-se mais intenso nos versos, estabelecendo-se um "conúbio poético-musical"(3:383-384). O poeta é também aquele que se posiciona entre o músico e o artista plástico: ele se aproxima do músico ao atingir as profundezas do "inconsciente" e do artista plástico graças à sua "produção consciente"(7:27).

Na poética futurista, no tocante à relação entre poesia e música, deve ser lembrado o *Manifesto dei Musicisti Futuristi*(1911) de Balilla Pratella. Entre outras coisas, o autor propõe nesse manifesto que a música exalte o homem como símbolo que se renova perenemente, não só pelas infinitas relações íntimas, mas também pelos aspectos da vida moderna(8:67). O autor se manifesta contra a importância atribuída ao cantor em detrimento da obra. Com relação ao aspecto poético da ópera, ele conclui que era necessário modificar o título de "libreto de ópera" para "poema dramático ou trágico para a música", substituir as formas métricas tradicionais pelo verso livre e, final-



mente, que o autor da ópera fosse também o autor do poema(8:67). Em *La Musica Futurista - Manifesto Tecnico*(1911), Pratella, ao se referir à ópera, reafirma que o "operista" é o único autor da obra, porque, ao criar ritmos na ligação das palavras do texto do libreto, musicalmente ele já está criando; se assim não fosse, ao compor a música para ser calcada sobre um poema já escrito por outro, ele estaria renunciando à sua essencial liberdade de inspiração original, "alla sua estetica musicale"(8:72).

No Brasil, Mário de Andrade ressalta a ausência de "libreto", fato lamentado não porque não exista música brasileira "essencialmente dramática", mas porque não se encontram "libretistas" que proporcionem assuntos nacionais(3:202). Somente músicos brasileiros, educados de acordo com a sensibilidade européia, seriam capazes de tal façanha; todavia o que interessa no momento é considerar as circunstâncias históricas, em que os músicos brasileiros lutam para oferecer ao país uma tradição artística nacional; por isso constitui tentativa vã alguém compor ópera, produção eminentemente européia, em país que vive um momento decisivo de normalização étnica (3:203). Há, contudo, uma aproximação entre a interpretação da obra musical pelo instrumentista e a execução da leitura da obra literária pelo leitor ou pelo crítico. Há uma relação entre o impulso que brota do inconsciente, provocado pela necessidade de expressar-se, e a consciência de quem, para fruí-la esteticamente, a decodifica e decifra (7:27).



Porém, quando se transfere uma canção popular para ambientes de concerto, têm-se interpretações eficientes, "legítimas criações" em que o compositor, respeitando a visão popular, cria novas revelações: são peças transpostas para uma nova ordem artística em que, sem perderem a essência popular e o valor universal da musicalidade, manifestam-se como originais revelações, culturalmente mais elevadas(3:174). Todavia Mario de Andrade ressalta a diferença entre uma mesma canção entoada por uma camada social (operários, por exemplo) e a sua execução em salões com instrumentos musicais: a primeira é mais comovente, mais interessante e a segunda, embora de valor exótico, provoca tédio. Contudo, a harmonização que eleva a música popular implica o refinamento de certas emoções e bom gosto, fato já constatado em algumas composições que apresentam "harmonizações moderníssimas" obtidas ora por harmonia rítmica, ora por variações melódicas, ora por dissonâncias, ora por um acompanhamento cromático eminentemente polifônico, que acabam enriquecendo a melodia e reforçando o valor dinâmico da "ritmica musical"(3:175-177).

Porém, a mais explícita afirmação do dinamismo, importante elemento da realidade moderna, na arte musical encontra-se no manifesto *L'Arte dei rumori*(1913), escrito por Luigi Russolo e dirigido ao músico Balilla Pratella. De acordo com o autor desse manifesto, a afirmação do "ruído" musical iniciou-se com a concepção do som em si. A música passava a constituir um mundo fantástico, sobreposto ao real e ao sacro. Devido à superioridade e independência do mundo fantástico, criado pelo



isolamento do som, a arte musical não acompanhou o desenvolvimento da realidade. Em razão da concepção do som em si, não foi possível à arte antiga estabelecer o "accordo" (som complexo), a que as partes da obra musical deveriam estar subordinadas. O gosto pela união simultânea de diversos sons, segundo Luigi Russolo, manifestou-se aos poucos, passando do "acorde" assonante perfeito, às complicadas e frequentes dissonâncias, próprias da música contemporânea. Isso não ocorria no passado, em razão da ausência do ruído, próprio do século XIX com a invenção das máquinas(8:128). Não obstante essa evolução, a música moderna ainda se encontrava limitada ao pequeno círculo de sons puros: era preciso romper esse círculo e conquistar a variedade dos "sons ruídos". Para os futuristas, cujos ouvidos já estavam habituados com os ruídos próprios da vida moderna e saturados de Beethoven e de Wagner, urgia não só reformular a composição da orquestra, como também criar uma arte musical em correspondência com o que o ouvido estava acostumado a captar da realidade contemporânea (8:130). Essa nova arte, na opinião de Russolo, não deveria cair no erro da reprodução imitativa, como ocorrera na antiguidade, tendo em vista que em torno do tom e do ritmo predominante há sempre vários ritmos secundários: por isso a variação e a originalidade estariam sempre asseguradas (8:131-132). Por essa razão Russolo, prevendo o aumento das máquinas e, conseqüentemente, dos ruídos até então desconhecidos, exorta os jovens a observarem a variedade de rumores e ritmos no mundo real, para conseguirem a complexidade aspirada pela nova sensibilidade: assim os motores das máquinas e dos automó-



veis de uma cidade industrial, se entoados de maneira inteligente, transformar-se-ão numa "oficina inebriante de ruídos" (8:133). Russolo, depois de ter confessado que não era músico, manifesta o seu desejo de renovar toda a música mediante a "arte dos ruídos", pois estava convencido de que

l'audacia abbia tutti i diritti e tutte le possibilità, ho potuto intuire il grande rinnovamento della musica mediante l'Arte dei Rumori. (8:133)

Com relação à poética modernista, Renato de Almeida, confirmando a alteração de todas as expressões da vida moderna graças à velocidade, manifesta a convicção de que esse fator alterou todas as artes, levando essa renovação também à música. A música atual é uma arte privilegiada, porque ela deve refletir todas as manifestações da vida acompanhadas pelo ritmo estridente dessa época: ritmo dos motores, das máquinas, das hélices, ritmo multiforme e constante numa época em que tudo "procura ser musical", sonoro, ruidoso. Tomando como base a "arte dei rumori" dos futuristas, esse modernista reafirma que a música deve ser a "arte dos ruídos", não como uma "reprodução imitativa", mas pelo "prazer acústico" que o artista, como participante desse meio ambiente, criará através de sua imaginação. Assim, continua o articulista, os bolchevistas deverão criar um concerto fantástico regido por sinais semafóricos associados aos tiros de canhão, buzinas (Klaxons), trombetas, "vozerios" das cidades e fábricas, apitos, gritos de alegria e de dor. É uma expressão artística que, aproveitando-se das so-



noridades múltiplas, do jazz e dos novos instrumentos, acabou criando novas formas e valores, surgindo assim a música mecânica(2:74-75). Por isso, conforme Renato de Almeida, Honegger em *Pacific* realizou "brutalmente" todos os ruídos da locomotiva através de uma síntese lírica exemplar, rica pela intensidade de colorido, pela novidade da técnica, em suma, pela "transposição musical da velocidade", tornando-se uma música popular de grande ressonância, entusiasmando as massas e representando um estado de espírito que simboliza uma época naquilo que ela tem de mais "vivo". Desse modo o som se incorpora à vida, passa a ser um expoente dessa civilização(2:76-77). Com base na análise de B.F.Dolbin, esse modernista declara que Max compôs a ópera *O Machinista Hopkins* em conformidade com essa sensibilidade, cuja maior atração está na alta capacidade de criar pela música a "atmosfera místico-social num novo cosmos: o mundo da máquina"(2:78).

Cumprе relembrar, que a liberação do campo sonoro corresponde à necessidade de integrar o mundo mecânico á obra de arte, em que o som perde o seu valor lógico, abstrato, para se tornar substancialmente timbre sonoro com a incorporação dos ruídos. Tomando o automóvel como divisor de duas diferentes épocas, o homem moderno é diferente do homem gótico, romântico de outros séculos, para quem não há os ruídos estonteantes próprios dos instrumentos mecânicos; daí a distinção entre as manifestações artísticas do passado e as artes que nasceram neste século sob o signo da máquina e da velocidade.



No *Manifesto dei Pittori Futuristi* (1910), assinado por Boccioni, Severini, Carrà, Russolo e Balla, depois de declarar que os pintores devem inspirar-se nos milagres da vida contemporânea, chegam à conclusão de que cabe somente aos jovens, violentos e destemidos, tornar incessantemente "tumulosa" essa vida transformada pelo progresso das ciências (8:54).

Em defesa de uma arte livre do "totemismo" tradicionalista e consoante com uma época de profundas transformações, época em que, segundo Menotti del Ficchia, a

engenharia moderna fazia cócegas nas estrelas com unha de aço dos pára-raios dos arranha-céus, e na pauta dos fios telefônicos a sinfonia dos telégrafos orquestrava revoluções bolchevistas (27:279),

a vanguarda modernista passou a exigir uma forma sintética de expressão: tanto na arquitetura, pintura, literatura como na música propõe-se sempre a síntese, justamente por estar em conformidade com o espírito da época (27:292).

Renato de Almeida está convencido de que a época atual não pode viver mais dos estilos requintados do passado; urge a necessidade de tudo adaptar-se às condições impostas pela máquina; foi ela que veio mobilizar todos os setores do conhecimento humano. As artes desistiram de tentar reproduzir ou imitar a natureza, passando a ser orientadas pela emoção do artista que, pela intuição, se achou no direito de ir além do real objetivo, penetrando as profundezas do subconsciente para, através da síntese, deixar-se levar livremente pela sensação.



Por isso, na pintura e na escultura passou-se a valorizar o "ritmo no jogo das formas, das cores, das luzes e das sombras" e na arquitetura o equilíbrio das formas geométricas, delas eliminando "o sentido maravilhoso da expressão"(2:72).

Ronald de Carvalho, em *A Pintura e a escultura moderna no Brasil*, condena as formas acadêmicas, convidando o povo a procurar os artistas brasileiros, por serem os únicos capazes de criar uma expressão violenta e sincera da vida moderna(14-4:71).

Mário de Andrade exalta a escultura de Brecheret, que faria eclodir os versos de *Paulicéia Desvairada*. Com Brecheret a escultura brasileira entra em sintonia com as correntes estéticas modernas, ajustando-se à visão dinâmica da arte, afastando-se da rigidez das fórmulas clássicas. É justamente por isso que os modernistas o exaltam como verdadeiro símbolo da nova concepção de arte, comparável aos futuristas italianos, pois, como eles, ao invés de copiar ou imitar, cria inspirando-se na realidade, transfigurando (deformando e transformando) a natureza de sua pátria(13-1:2 e 13-2:16-17).

De acordo com a poética futurista, a pintura e a escultura eram consideradas artes estáticas, porque não vislumbravam a possibilidade de traduzir pitorescamente os sons, os ruídos, os odores, nem os temas escolhidos favoreciam o procedimento intuitivo (8:162). Porém, com os futuristas, a pintura e a escultura se aproximam da música e da poesia, para exprimir, além do desenho e da cor, também o movimento, o som, o ruído e o odor. No manifesto *La Pittura dei suoni, rumori e*



odori, Carlo Carrà defende a inclusão desses componentes como parte essencial da realidade da vida moderna, de que o *Futurismo* pretende ser expressão. Pela valorização desses elementos, ele considera indiscutível que o silêncio é estático e que os sons, os ruídos e os odores são dinâmicos; que esses não são senão diversas formas e intensidades de vibração: e

qualsiasi succedersi di suoni, rumori, odori stampa nella mente un arabesco di forme e colori. Bisogna dunque misurare questa intensità e intuire questo arabesco. (8:163)

Ele estabelece assim a relação entre pintura, arquitetura e música, observando que os conjuntos pitóricos devem, simultaneamente, ser "plásticos, polifônicos, polirrítmicos"; devem ser correspondentes não mais às visões, mas às sensações originadas pelos sons, ruídos e odores, como expressão da necessidade de "desarmonias internas", que os pintores futuristas consideram indispensáveis à sua sensibilidade (8:165). No *Manifesto tecnico della Scultura futurista* Boccioni, depois de ponderar que, tanto na escultura quanto na pintura, a renovação só ocorrerá pelo "estilo do movimento", conclui que é possível descobrir "novas idéias plásticas" mediante uma moderníssima escolha de elementos matemáticos e geométricos (10:181). Carrà, concluindo o seu manifesto dos sons - ruídos - odores, observa que, como ideal das poéticas do movimento futurista relativamente à integração das artes como expressão mais completa daquele particular momento histórico, para os pintores



i suoni, i rumori e gli odori s'incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. (8:165)

Essa aproximação entre as artes é ampliada, para incluir também a literatura no que concerne à teoria das "palavras em liberdade":

L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI, LE PAROLE IN LIBERTÀ, L'USO SISTEMATICO DELLE ONOMATOPEE, LA MUSICA ANTIGRAZIOSA SENZA QUADRATURA RITMICA E L'ARTE DEI RUMORI sono scaturiti dalla stessa sensibilità che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori(8:163).

III.7.3. O CINEMA E AS OUTRAS ARTES

De acordo com as poéticas futuristas, todos os excessos do artista são legítimos, o que permite a utilização dos mais diversos meios de expressão numa mesma obra. Essa reunião das artes num mesmo organismo encontra-se descrita por Bruno Corra no manifesto *Cinema astratto - Musica Cromatica* (1912), onde o autor estabelece uma fusão da pintura com a música pela nova forma artística, que ele denomina "accordo cromatico"(8:116). Todavia tanto o quadro como o "accordo cromatico" são fisicamente limitados, porque são espaciais. Mas a música mostra a existência de algo essencialmente diferente, não sujeito àquela limitação física, que pode ser conseguido pelo en-



contro de "tons cromáticos", apresentados à visão numa ordem de sucessão correspondente à escala musical(8:117). Para obter essa fusão foram utilizadas vinte e oito lâmpadas coloridas, correspondentes às vinte e oito teclas do piano, estabelecendo-se assim uma relação imediata entre cores e sons(8:118). Os efeitos, conforme Bruno Corra, foram interessantes; todavia, após três meses de experiência, foi obrigado a reconhecer que não era possível ir além do ponto a que já chegara. Era necessário reiniciar as experiências com novas diretrizes; o novo encaminhamento consistiu em estabelecer uma fusão entre a pintura e a música através da arte cinematográfica. O limite imposto pela intensa iluminação necessária para obter o efeito desejado era assim superado, como era superado também o problema referente ao intervalo de tempo, permitindo a fusão de várias cores: tirando partido do fenômeno da persistência das imagens na retina, através do projetor cinematográfico era possível fundir várias cores, bastando passar diante da objetiva todas as cores componentes em menos de um décimo de segundo. Assim seria possível conseguir os inumeráveis efeitos das grandes orquestras musicais, a autêntica "sinfonia cromática"(8:119).

A máxima afirmação do cinema como síntese de todas as outras artes foi feita por um grupo dedicado a diferentes séries artísticas (F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Cinna, G. Balla e B. Chieti) no manifesto *La Cinematografia futurista*(1916). Em oposição ao livro, meio passadista de conservar o pensamento, os autores vêem no cinema a forma artística mais apropriada para a realização dos ideais futuristas. À arte



cinematográfica, entendida como alegre deformação do universo, síntese alógica e fugidia da vida real, eles atribuem a essencial função pedagógica de educar os jovens, viabilizando assim a implantação da renovação futurista(8:271).

O cinema é considerado uma "arte em si" que, por ser visual, deve efetuar a evolução da pintura. Deve, por isso, destacar-se da realidade, da reprodução fotográfica, do gracioso e do solene, para se tornar "deformador, impressionista, sintético, dinâmico, parolibero"(8:272). Era imprescindível, portanto, libertar a cinematografia como meio de expressão, para torná-la o instrumento ideal de uma nova arte, muito mais ampla e ágil do que as demais artes existentes. Para os autores, o cinema estava criando aquela sinfonia poliexpressiva, almejada por Corradini e Settimelli. A arte cinematográfica deveria, então, ser a síntese perfeita de todas as outras (8:272-273). Com tal objetivo eles propõem que seus filmes sejam: 1.analogias cinematográficas, usando diretamente a realidade como um dos termos; nos diálogos, sempre coloridos, apresentar veloz e simultaneamente toda imagem que passe pela cabeça das personagens; 2 poemas e assuntos "cinematografados", projetando na tela as imagens que os compõem; 3. simultaneidade e compenetração de tempo e lugares diversos; 4. pesquisas musicais (dissonâncias, acordes, sinfonias de gestos, fatos, cores e linhas, todos projetados através de imagens); 5. projeção de estados de espírito; 6.exercícios cotidianos projetados em imagens para se libertarem da lógica; 7. dramas de objetos "cinematografados" (objetos deslocados de seu ambiente usual e pos-



tos numa condição anormal que, por contraste, põem em relevo a sua extraordinária construção e vida não humana); 8. palavras "cinematografadas" em liberdade e em movimento. Em suma, a cinematografia como verdadeira síntese de todas as séries artísticas(8:275).

Os artistas modernistas, convencidos da necessidade de novas formas de expressão que traduzissem melhor a vida contemporânea, tentam libertar o cinema nacional dos vínculos com a tradição teatral européia. Cita-se Umberto Mauro como um dos pioneiros na transfiguração da alma simples e boa do brasileiro que, mais tarde, irá servir de inspiração para as novas gerações(43:158-159). Para a "geração de 22", o cinema merecia uma atenção especial, referindo-se, já em seu primeiro manifesto, a essa arte como fonte de ensinamento para uma nova expressão artística, porque constitui a série que melhor representa esse momento histórico(13-1:2).

Para Klaxon a cinematografia, além de ser a arte representativa da época, deve-se "observar-lhe a lição"(13-1:2), porque ela tem uma função orientadora e educadora, algo bem superior a um mero passatempo(13-8/9:30); o cinema é uma arte que tem a finalidade pedagógica de ensinar aos jovens, tal como preconizam os futuristas, tendo em vista que essa arte agilizará a mente humana, transformará a sensibilidade do jovem, estimulando a sua imaginação criadora, preparando-o para a vida. O seu papel mais importante, contudo, está em representar a vida no que ela apresenta de dinâmico e de simultaneidade visual. Para isso as cenas devem possuir a clareza demonstrativa da



ação, de maneira que consigam revelar as minúcias dos caracteres, o dinamismo do "fato" e a simultaneidade gestual por parte do artista criador, facilitando a compreensão pelo espectador(13-6:14). Os modernistas, mesmo opondo-se ao passado, por estarem cientes de que ele deve ser objeto de reflexão, defendem a utilização daquilo que o cinema estrangeiro oferece de bom no tocante à técnica, desprezando os costumes, porque esses constituem patrimônio peculiar, próprio de cada nação, exigindo que essa arte reflita a vida do homem brasileiro(13-2:16).

Em quase todos os números da revista *Klaxon* aparecem comentários sobre o cinema, o que demonstra que, sendo a arte que conseguiu reunir as demais artes, exercia especial fascínio sobre os modernistas, tendo Charlie Chaplin como o personagem mais característico do século XX, particularmente em *O Garoto*(13-5:14). Com ele o cinema logrou fazer do filme uma obra de arte integral, pura; graças a ele, segundo Renato de Almeida, antecipou-se uma "estética cinematográfica", estabelecendo uma "symphonia visual das imagens rythmadas e que só a sensação de um artista coordena e projecta na tela"(2:87).

Inicialmente parecia que o cinema devia reproduzir o teatro ou tornar-se a reprodução de romances, mas isso não se confirmou; o cinema, por ser essencialmente dinamicidade, não podia permanecer como documentário, pois o projetor cinematográfico ao mostrar as figuras em movimento, graças à complexidade de sua realidade dinâmica, provocava realizações imprevisíveis exigindo novas técnicas; daí o emprego da luz, de cenografia própria e direta, da multiplicidade e rapidez da sucessão



das figuras, da "fotogenia" dos artistas. Com a introdução do som alargaram-se as perspectivas; o cinema como "arte maravilhosa do silêncio", que teve em Chaplin o seu maior representante, passou a ser o cinema moderno, que transpõe a vida para a tela, aumentando-lhe a vibração e a intensidade, transformando-se no maior condensador da sensibilidade humana(2:86-89). Com o cinema moderno a história passa a ser representada quase ao vivo, transformando-se em "projeção do presente no futuro, não pela lembrança, mas pela emoção direta", fazendo da tecnologia um poderoso "auxiliar do conhecimento"(2:90).

Para o periódico *Lanterna Verde*, o cinema passa a admitir todas as "audácias" e deformações: embora tenha permitido uma maior evasão da realidade, a vida passou a constituir a sua máxima exigência(14-2:119). O cinema se tornava uma forma de fuga dos recalques do homem, buscando inspiração no desenho animado que, conforme Mário de Andrade, será a fórmula do cinema futuro, valendo-se de todas as possibilidades para a realização de uma arte mais abrangente.

Com a evolução da técnica, a arte cinematográfica vai, paulatinamente, passando da narrativa singela e precária, onde se incluem filmes que relatam fatos religiosos e que exigiam do espectador o trabalho de completar a sugestão(14:86), à transposição da realidade, sintetizando a vida: representa a vida, de forma resumida, pela rapidez das imagens, sugerida pelo movimento, pela associação através da simultaneidade de planos e ações(2:89). São técnicas derivadas dos efeitos da velocidade na vida moderna e que também influenciaram a linguagem



poética, ensejando o aparecimento de discursos rápidos, caracterizados pela síntese; basta, para confirmá-lo, lembrar a forma sintética do primeiro manifesto-programa modernista, que sublinha a valiosa contribuição do cinema para a poesia(13-1: 2).

III.7.4. A ARTE DRAMÁTICA

O ideal futurista, no tocante à arte dramática, só poderá ser realizado pelo "teatro de variedade", exaltado por Marinetti em *Il Teatro di Varietà*(1913). A arte dramática futurista, para Marinetti, é uma forma de teatro sem passado, que nasceu com a eletricidade e dela se nutre: é prático, sempre empenhado em criar novos elementos de surpresa, evitando a repetição monótona. Esse teatro é o único que, pelo seu dinamismo sintético, utiliza a cinematografia e a enriquece com inúmeras visões e espetáculos incomuns. É esse teatro, denominado "maravilhoso futurista", um dos princípios básicos da estética de Ardengo Soffici, que comporta uma série de catorze elementos, entre os quais se destacam: as analogias profundas entre a humanidade, o mundo animal, o mundo vegetal e o mundo mecânico; todas as novas significações da luz, do som, do ruído e da palavra; caricaturas da dor e da nostalgia; ironia e ridicularização de tudo aquilo que, no passado, era considerado belo e solene, procurando criar novos protótipos condizentes com a nova sensibilidade e com a nova realidade. Esse tipo de teatro induz à participação, estimulando, pela velocidade, os que são



lentos por vício habitual. Esse é o teatro sintético, que realizará a essência das poéticas futuristas:

IL FUTURISMO VUOLE TRASFORMARE IL TEATRO DI VARIETÀ
IN TEATRO DELLO STUPORE, DEL RECORD E DELLA
FISICOFOLLIA. (8:183)

O ideal sintético da poética dramática futurista se encontra no *Manifesto del teatro futurista sintetico* (1915), de autoria de F.T. Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, no qual eles manifestam a convicção de que o teatro, mais do que qualquer outra arte, poderia influenciar, de maneira agressiva, eficiente o espectador italiano. Opondo-se ao teatro tradicional, defendiam a necessidade de criar um teatro sintético que, num pequeno intervalo de tempo, com poucas palavras e gestos, conseguisse representar inúmeras sensações, situações, idéias, fatos e símbolos, podendo assim concorrer com o cinema (8:250).

Para ser autêntica representação da realidade atual, o teatro sintético, como a vida, deveria ser "atécnico", não estar sujeito às normas que constituem o que se chamou "teatralidade", porque a vida, em sua essência, é "antiteatral"; contudo, na sua "antiteatralidade", a vida oferece inúmeras possibilidades cênicas, decorrendo disso a conclusão de que:

TUTTO È TEATRO QUANDO HA VALORE. (8:250)

Em relação ao *Modernismo*, Álvaro Moreyra (14-6: 22-23), entende o valor como fundamento para uma obra ser considerada arte. O mundo, a humanidade, tudo é teatro, pois é aí



que se fixam as comoções e expressões, em que o homem, com suas substituíveis máscaras, "constrói, pinta, esculpe, canta, baila, em suma representa" (14-6:22-23).

Do ponto de vista dessas poéticas, torna-se difícil explicar logicamente a obra de arte, quando a própria vida se subtrai a qualquer lógica rigorosa. Por isso os futuristas se posicionam contra a técnica, que até os imbecis, por força de estudo e de paciência, poderiam adquirir (8:251). A primeira conclusão do *Manifesto del teatro futurista sintetico* é, por conseguinte, contra a técnica, à qual, na opinião dos autores, se deve a quase consumada morte do teatro passadista (8:252). Em contrapartida, afirmam que o teatro futurista deveria ser dinâmico e simultâneo, decorrente da improvisação, da atualidade sugestiva e reveladora; daí a negação das formas tradicionais do teatro (farsa, comédia, drama, tragédia) e sua substituição por formas livres, condizentes com o ideal das poéticas futuristas marcado pela expressão incondicionada, pela simultaneidade e compenetração de ações, pelo poema "animado", pela encenação das sensações, pela discussão alógica e pela deformação sintética (8:253). Para aliviar o público de suas preocupações cotidianas, era necessário, através de encenações constantes, diminuir a distância entre autor e platéia, transferindo para o público a vivacidade dinâmica criada pelo teatro futurista (8:253).

O teatro moderno, na opinião de Renato de Almeida, será a expressão dinâmica da emoção da vida, com a modificação da cena por um jogo "fantástico" de mecanismos, mediante a in-



clusão de idéias, ruídos novos, confundindo os planos da existência, aprofundando-se na realidade com "instrumentos atordoados" para dar uma impressão sugestiva da vida, que é movimento contínuo. A personagem emana do ator que, como a vida, dará lição de ginástica, acrobacia, dicção e canto. O contra-regra será o ator integral da peça e seu animador, tendo a função de criar a "materia cênica", produzindo no espectador a emoção exata experimentada pelo ator. Será um teatro de conteúdo preciso, ágil, sintético, que focalize a urgência do homem moderno, aproximando espectador e teatro, que é vida. Todavia, para refletir a agilidade vital, é necessário que o teatro extraia os seus elementos dos "processos maquinistas" e dos efeitos surpreendentes da iluminação moderna, marcando situações, condensando idéias, selecionando tipos e ações, sobrepondo cenas, procurando novos meios para "costurar" as cenas rápidas de acordo com a necessidade da vida veloz. O teatro moderno não será o cenário, o ator ou o tema da peça: ele nascerá da fusão de todas as forças espirituais e materiais emanadas da vida moderna, animadas pelo lirismo próprio desse período marcado pela presença da máquina (2:83-85). Renato de Almeida comenta ainda que, numa época em que o teatro reagia contra a lentidão, esforçando-se para ser incorporado ao ritmo da velocidade, o *Futurismo* apresentou, com a criação de novas combinações, competições, simultaneidades de tempo e espaço, o "teatro sintético" e o "teatro de surpresa". Para restituir ao teatro a faculdade emotiva (2:82), além da evocação da máquina, musa dinâmica e inspiradora capaz de renovar a aparência do mundo, bas-



tava recorrer aos meios técnicos modernos.

No *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi* (1911), Marinetti afirma que era imprescindível que os atores estivessem subordinados à autoridade dos autores, e não sujeitos à pressão do público, porque este, pelo aplauso, estimula o ator ao efeito fácil, afastando-o da fundamental preocupação de uma interpretação profunda. Por isso uma das preocupações dos futuristas é ensinar aos autores e atores o prazer de ser vaiado, como acontecera com Marinetti em várias viagens ao exterior. O *Futurismo* procura estimular a aversão ao sucesso imediato, que é próprio das obras banais e medíocres; os autores de obras de teatro só devem preocupar-se com a absoluta originalidade inovadora, empenhando-se para aliviar o espectador dos efeitos negativos da realidade cotidiana e da lógica tradicional (8:69).

Os modernistas, conforme Guilherme de Almeida, como os futuristas, também desestimulam o aplauso, porque a glória começa por negar a existência do herói. É o que se verifica com relação a Homero, Shakespeare e Napoleão. A única preocupação do artista, quando ainda em vida, é a de ser negado porque a glória é "sintoma de decadência" (13-7:8-9). Um grande artista não se orgulhará da consagração: talvez, por isso, a vaia seja vista como uma maneira psicológica de expressar aquilo que a razão não soube compreender (6:27). Também a revista *Verde*, através do *Manifesto do Grupo Verde*, assume uma posição mais concisa em relação à vaia e ao aplauso; essas atitudes conduzem o homem à indiferença, pelo menos aparentemente. Os modernistas se envergonham de receber aplausos, porque, para eles, signifi-



cam o "nivelamento" da obra com os espectadores; embora não apreciem as vaias, as consideram, como os futuristas, "uma simulada expressão de reconhecimento de valores", preferindo a indiferença como a mais bela homenagem(21a-2).

A.C. Couto de Barros, em *Estética*, declara que, quando o artista sente uma vital harmonia interior e, ainda que reprimida, consegue pela arte "transbordar" as idéias e emoções do mundo, não é de admirar que ele espere o aplauso do público como resultante do fato do espectador ver na obra a sua imagem engrandecida e aperfeiçoada: será, portanto, aplaudido aquele que dá ao fruidor uma sua imagem melhorada ou, pelo menos, lhe proporciona a ilusão dessa sensação(11-5:45-46). Em relação à música, Mário de Andrade afirma que pelo aplauso se "mede a cultura" de um público(3:295).

Guilherme de Almeida declara que, para escapar dos perigos decorrentes da glória, é melhor que o artista seja negado ainda em vida(13-7:9), posição que ele retoma e desenvolve em *Da glória*: o verdadeiro criador só o é enquanto cria, não devendo, portanto, sobreviver à sua obra; ele deve criá-la durante toda a sua vida sem aspirar à glória, porque esta traz em si um grande mal, que é o fato do criador considerar-se maior do que a sua obra; após a criação o artista deixa de ser "gênio", para tornar-se apenas um sinal e cair na "frivolidade", visto que o importante é não ter a "mínima importância"(13-7:9); ao invés de dizer "grande homem", deve-se preferir a expressão "uma grande obra"(11-3:153).



No tocante à poética modernista, a arte dramática, em sua fase inicial, esteve presente de maneira bem modesta, bastando lembrar que em *Klaxon* se faz apenas referência a essa série artística ao compará-la com o cinema, que realiza a vida naquilo que ela tem de movimento e de simultaneidade visual, enquanto o teatro tem por base a observação subjetiva e a palavra(13-6:14). Em *Theatro das Bonecas* se faz um histórico sobre a montagem desse tipo de atividade artística(13-5:10-11). Também aqui se identifica uma influência negativa do imigrante na cultura brasileira: a vinda de companhias teatrais de nível inferior de outras nações era apontada como o maior obstáculo para o aparecimento de um teatro verdadeiramente brasileiro. Apesar disso, havia algumas manifestações teatrais que, na maior parte, eram traduções de peças estrangeiras, o que não significava que não existissem peças nacionais, ainda que não famosas. Um escritor que, na opinião de Álvaro Moreyra, descobriu a função pedagógica do teatro, vendo-o como a melhor forma para fazer do homem um verdadeiro cidadão, foi José de Anchieta(14-1: 88-89). Insurgindo-se contra a imitação estrangeira, principalmente a francesa, Antônio Alcântara Machado defende a idéia de voltar à simplicidade, ao popular, "de recomeçar pelo começo", de buscar nas coisas primitivas a base da nacionalidade. Para esse pensador Anchieta era perfeito: pregava com o teatro que, para ele, era vida e, por isso, realizava as suas peças com dados verdadeiramente reais, o que, em termos de modernidade, antecipava atividades teatrais européias:



Repetindo na cena o episódio a verberar, escolhia para intérprete o próprio indivíduo retratado na peça. O drama assim era de um realismo golpeante. O actor não copiava, não reproduzia não interpretava. Vivia tão simplesmente numa autoencarnação cênica. Não sei de teatro em que a verdade se apresentasse mais nua... é teatro moderníssimo. Porque até então na Europa predominava o drama sagrado. (20-5:2)

Merece referência o fato que, em *Klaxon*, comparecia uma outra forma de dramatização, mais simples e mais autêntica, porque mais fiel à realidade brasileira: o circo, que tanto para Mário de Andrade quanto para Alcântara Machado constitui fonte de inspiração para um teatro autenticamente brasileiro.

Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, defende a criação do teatro com raízes circenses: "Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico" (19:267).

Também o futurista Ardengo Soffici, em *Acrobatismo clownismo*, considera o artista um acrobata, porque ele não leva para o palco problemas sentimentais, religiosos ou morais; por isso, a sua atividade é pura: nisso acrobata e artista se assemelham, porque ambos utilizam a perfeição, a harmonia de movimentos, a precisão de cálculos que, intuitivamente efetuados, equivalem a sobrevivência, a vida. (12:574).

Em *Terra Roxa e Outras Terras* Mário de Andrade considera o circo como a atividade que permite aos seus profissionais as "maiores extravagâncias", sem, porém, exceder o limite recomendável, sempre movidos pelas necessidades artísticas do momento e pelas determinações inconscientes da sua própria personalidade, o que conduz à originalidade verdadeira e necessá-



ria(20-3:2). Movido pelo interesse de agradar, o circo procura o que há de mais significativo nas camadas sociais; por isso o circo é um verdadeiro reservatório das raízes brasileiras e, portanto, a base da nacionalidade. Para Alcântara Machado "Piolin, sim é brasileiro", porque, com ele, o circo assume o caráter de única atividade genuinamente nacional, tendo em vista que a comédia nacional não levava na devida consideração o tipo nacional como acontecia com o circo(20-1:5). Todavia, não obstante essas manifestações favoráveis, é com Oswald de Andrade em *O Rei da Vela* que o teatro rompe definitivamente as barreiras da imitação, passa a ter caracteres próprios e adequados à época.

Foi com esses movimentos de poética que a arte dramática passou a refletir a realidade contemporânea, tornando-se original e inovadora, deixando de ser fotografia ou reprodução dos modelos passadistas; para ser moderna tornou-se expressão sintética de vida, representando da vida o que nela havia de mais característico e significativo, valendo-se dos recursos que a nova tecnologia lhe proporcionava.

III. 7.5. A ARTE E A CRÍTICA

Os futuristas B. Corradini e E. Settimelli, no manifesto *Fesi misure e prezzo del genio artistico - Manifesto Futurista*(1914), censuram a crítica tradicional, por considerá-la vício solitário de impotentes, desabafo de artistas frustrados,



conversa inútil, dogmatismo soberbo em nome de autoridades inexistentes. Eles propõem que ela seja substituída por denominações mais condizentes com as poéticas futuristas ("misura, misuratore"). Essa aferição, segundo eles, não visa concluir se o objeto em apreço é belo, mas, com base claramente científica, tem por objetivo determinar o valor da obra, o que equivale à sua "raridade", a sua significação objetivamente determinada. Esse modo de conceber a crítica está em perfeita consonância com a visão futurista da arte. Do seu ponto de vista, toda atividade humana, inclusive a crítica, é uma projeção de energia nervosa, que é unitária por constituição e por ação:

MISURAZIONE FUTURISTA DI UN'OPERA D'ARTE VUOL DIRE DETERMINAZIONE ESATTA, SCIENTIFICA, ESPRESSA IN FORMULE, DELLA QUALITÀ DI ENERGIA CEREBRALE RAPPRESENTATA DALL'OPERA STESSA... (8:200).

Como o valor é a quantidade de energia exteriorizada, são permitidos todos os excessos ao artista, que pode, como nova alternativa, reunir numa só obra os mais diferentes meios de expressão; é, portanto, permitida a mistura de todas as artes existentes e das que vierem a existir, graças ao desejo de renovar defendido pela poética futurista(8:202). Nessa época, no Brasil, os métodos de análise, de abordagem e de julgamento do fenômeno literário passam a acompanhar o desenvolvimento da literatura. A tendência renovadora dessa época volta-se contra a orientação historicista, sociológica ou psicológica, de cunho determinista, que considerava o fenômeno literário levando em conta não o seu valor artístico,



mas o valor documentário como expressão social de um momento. Desenvolveu-se uma "vigilância estética", uma revalorização da literatura em favor da compreensão da autonomia da arte, assim como uma crítica estética fundamentada na análise imanente da obra, na valorização dos seus elementos intrínsecos. A par da "vigilância estética" desenvolveu-se a consciência crítica do próprio artista no ato de sua criação. Guilherme de Almeida declara que a vida do artista tem sido comentário explicativo da sua arte; por isso, o verdadeiro artista, numa postura claramente esteticista, coloca a sua arte acima de sua vida:

....não vive um caso para explorá-lo depois: elle faz arte primeiro, arte que elle inconscientemente vae viver mais tarde. Si para um homem qualquer o simples contacto com uma obra de arte é uma tentação irresistivel de imital-a na vida, o que não será para o seu proprio autor?(13:6:8)

Em *Domingo dos Séculos* Rubens de Moraes afirma que, embora os homens sempre procurem uma expressão integral da sua personalidade, a característica dessa época, não obstante as várias tentativas, foi não ter chegado a uma expressão única, ou unificadora, representativa de uma variedade de direcionamentos que, de uma forma ou de outra, refletiam a crise dessa geração. Por isso cabia ao crítico apenas anotar as tendências, ainda que contraditórias, as origens históricas e psicológicas, sem, contudo, catalogá-las ou organizá-las, porque, se esse trabalho fosse possível, essa época atingiria a perfeição, à qual, inevitavelmente, sucederia a decadência(16:53-54).



Em *A Revista*, Martins de Almeida assevera que, tendo em vista que já se vive um momento de revisão dos valores estéticos, seria necessário criar um critério próprio do país, porque a crítica, como tem acontecido, não pode ficar entregue aos conhecimentos gerais da arte estrangeira circunscrita aos livros. Para uma avaliação crítica não se deve tomar como base a história (porque esta ainda não se projetou na arte brasileira), nem a sociologia (porque, estando o país em processo de afirmação étnica, poder-se-ia falsear sua perspectiva na arte); por isso aconselha-se a tomar os dados pessoais do autor, levando na devida conta os seus "estados d'alma". Isso leva a uma multiplicidade de dados pessoais utilizados como elementos de avaliação, pois qualquer sistematização levaria ao critério do "oco cientificismo literário" (1-2:19-20).

Todavia, nesse mesmo periódico, um artigo, supostamente de Mário de Andrade, reafirma a postura em relação ao passado defendida no *Prefácio Interessantíssimo* (7:29). As avaliações sobre as artes do passado não devem ser feitas numa ótica friamente intelectual, porque elas se "esterilizariam"; o passado não é como um museu, em que o visitante dá apenas uma olhadela: o passado é algo com vida intensa e, à medida que se medita sobre ele, a verdade vai se graduando pela "força histórica", "pelo valor construtivo do acontecimento". Assim agindo, observa o autor, chegar-se-á à conclusão de que há lendas muito mais verdadeiras do que fatos comprovados pela lógica, porque elas se prendem ao "fio das tradições" e acabam por fazer parte das raízes do espírito nacional. A crítica deve, necessa-



riamente, ser parcial e "tendenciosa", pois a simples imparcialidade ou indiferença falsearia a visão dos fatos históricos. Qualquer crítica no sentido de recompor o ambiente histórico é muito proveitosa: o passado não é para ser apenas contemplado, mas revivido pela reflexão. Mário de Andrade, ao criticar a obra *Paulística* de Paulo Prado, declara que o autor não faz uma síntese da história de São Paulo, não se tratando, portanto, de uma documentário; apresenta um estudo das reações psíquicas, das pressões ambientais e das circunstâncias sociais paulistas no início deste século(1-3:44); atitude essa que coincide com a dos futuristas Papini, Soffici e Palazzeschi, que, através do periódico *Lacerba*, preconizam a absorção e o aprofundamento da tradição (165:163). Também em *Música, Doce Música* Mário de Andrade aborda a função do crítico, cabendo-lhe denunciar as deficiências da obra, conduzir o fruidor ao prazer da contemplação, demonstrando-lhe o que há de mais elevado e melhor na obra, levando-o a reconhecer os seus valores e, em razão deles, modificar-se para melhor(3:237,365).

Na opinião de Rubens de Moraes, cabe ao crítico "ajuizar com verdade", com consciência muito severa, procurando salientar na obra a sua significação estética e o seu valor histórico (3:185-186).

Em *Klaxon*, Carlos Alberto de Araujo, comentando a *Paulicéia Desvairada*, lamenta que a crítica brasileira recorra ao paralelo para estudar um escritor, sabendo-se que é difícil estabelecer medidas apropriadas para obter resultados exatos. O autor desse artigo relata ainda que Mário de Andrade lamentava



o fato, de que a crítica brasileira não estava preocupada em descobrir o que ele tinha de próprio, o que havia em suas obras de mais representativo de sua personalidade; pois, lendo seus versos, não se reconhece o "poeta", conhece-se o próprio criador (13-7:12-13). Com essa maneira de pensar, Mário de Andrade se aproxima da vanguarda futurista, que considera toda atividade humana como ato de projeção de energia e a validade da crítica está em determinar a "raridade" de uma obra e a sua capacidade de atuar sobre o ambiente.

III.8. POÉTICA DA LITERATURA

A mesma sensibilidade, própria da época da máquina e da velocidade, a mesma visão sintética e variada da arte, a adoção de técnicas equivalentes para alcançar os mesmos objetivos caracterizam as poéticas futuristas e modernistas da poesia e da literatura, que se relacionam com as outras artes pela mesma base doutrinária, apoiada nos mesmos valores extraídos da cultura material, caracterizada pelo excepcional progresso tecnológico. Assim os elementos da vida moderna, modificadores da sensibilidade humana, que ensejaram o aparecimento do dinamismo nas artes figurativas, na arte dramática, no cinema, na música eletrônica, na "arte dos ruídos", produziram efeitos análogos na literatura, especialmente na poesia. As relações entre as diferentes séries artísticas possibilitaram a aproximação dos meios de expressão, facilitando as associações analógicas de



cores, sons, odores, ruídos, sabores, de que também a literatura se beneficiou. A esse propósito Boccioni, no *Diário Padovano*, já em 1907 reconhecia que era necessário o aparecimento de uma concepção que, aceitando tudo o que a ciência moderna oferecia à arte em termos de renovação, sintetizasse a aspiração da alma moderna, de maneira que deixassem de existir isoladamente pintura, escultura, música, poesia, para, em seu lugar, concretizar-se um conjunto de sensibilidades que, graças à "mitização" do movimento, do dinamismo, da velocidade da máquina, mobilizaria também o ato da criação literária(8:30). A poética futurista da literatura deseja, portanto, que a arte da palavra seja a expressão da realidade de seu tempo, criada pelas descobertas científicas, com a qual pretende manter-se intimamente relacionada, acompanhando a sua evolução, traduzindo um novo sentido do mundo, substancialmente reduzido pela velocidade(8:145-146).

Os modernistas, por seu lado, propõem que nas diferentes séries artísticas sejam produzidas novas obras de arte, que manifestem o novo gosto, de acordo com a nova sensibilidade transformada, capazes de integrar o brasileiro no universo artístico. Na opinião de Graça Aranha, a força e a eternidade da arte provêm da sua universalidade, conseguida pela expressão das sensações que, pelos sentimentos "vagos das formas, do tato, das cores, sons, odores conduziram à integração com o universo"(9:22). A máquina trouxe também uma nova feição ao brasileiro que, ao dominar a matéria pela intuição, tira dela forças e energias, encontrando na velocidade a solução do grande pro-



blema cultural, relativo a tempo e espaço. Para atender às necessidades da vida moderna, criaram-se novos meios e o homem teve de harmonizar-se com esses mecanismos para, no mínimo tempo, realizar o máximo, desenvolvendo assim um estado de espírito de integração, peculiar a essa época(2:5,11).

A esse propósito Otávio de Faria, ratificando a convicção de Marinetti, declara que na literatura moderna passou a predominar uma forma de "beleza não humana: a beleza mecânica"(14-4:52). Por essa relação com a realidade mecânica, as poéticas futuristas e modernistas opõem-se à literatura tradicional, que concentrava a sua atenção na psicologia do "eu". Marinetti manifesta-se contra a tradição como expressão de paixões e sentimentos humanos contemplados por um "eu" frio, "distraído", preocupado só consigo mesmo, a ponto de atribuir aos demais elementos as suas próprias sensações: passa-se a defender e a enaltecer a matéria em sua dinamicidade:

Sostituire la psicologia dell'uomo ormai esaurita
com l'OSSESSIONE LIRICA DELLA MATERIA(8:109).

Entre os modernistas, Oswald de Andrade, em *Escola & Idéas*, volta-se contra o Romantismo, por ele "interpretar" subjetivamente a realidade, defendendo uma arte que represente uma realidade em "função transcendental". A arte que, em conformidade com um "imperativo metafísico", estabeleça uma "metafísica experimental", como em sua época fizeram Rimbaud, Apollinaire, e outros, é considerada precursora dos futuristas, por que eles foram os primeiros a representar a realidade em função do eter-



no. Mas, para isso, necessita-se declarar morte ao "Eu estorvo", ao "Eu embaraço", ao "Eu pezames", responsáveis pela visão unilateral da literatura(13-2:15). Mário de Andrade declara que, embora no Romantismo tenha prevalecido a "observação sincera do eu", essa atitude já havia sido tomada anteriormente por outros escritores; portanto, a característica dessa fase literária não deveria ser o cultivo à dor, o prazer pelo exótico e lendário(5:285); todavia não se deve "apagar o antigo", pois pode ser ainda útil, mesmo que a meta seja seguir livremente em frente(5:223).

Emílio Moura afirma, em *Da Poesia Moderna*, que a tendência atual da poesia, não é "harmonia - sujeição eterna do "eu" que pensa, sente e limita, mas é puramente expressão de um anseio de, pela liberdade, realizar a simplicidade da vida, contida até em "relances" passageiros, de modo que o efeito mais natural e expressivo estará na síntese entre objetivo e subjetivo(1-2:18).

Participando da "era da máquina", em defesa da matéria, da velocidade e da síntese, a poética futurista abomina a lentidão, a análise, próprias da tradicional descrição literária(8:146). Para o modernista Renato de Almeida, a humanidade busca, através dessa nova categoria (velocidade), descobrir novas diretrizes para dominar a matéria: a literatura, por isso, deve procurar a descrição rápida e sintética, oposta ao detalhamento da análise e à lentidão da lógica tradicional(2:59). Em suma, a literatura deve integrar-se à categoria moderna da rapidez, bastando apenas uma indicação para, por intermédio da



associação, completar a síntese: através desta e da simultaneidade, ora diretamente, ora pela superposição de situações, a poesia moderna conseguirá expressar os prodígios dessa era(2:60).

Em substituição à psicologia do "eu", a poética futurista deseja introduzir na literatura a vida do motor, valorizando o rumor, o peso e o odor, elementos essenciais da cultura material da vida moderna que, por isso, não haviam sido tomados em consideração pela literatura tradicional(8:109).

Entre os modernistas, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Cassiano Ricardo, só para citar alguns, defendem também a utilização dos elementos da vida moderna incorporados à literatura como matéria poética: ventiladores, chaminés de fábricas, automóveis, aeroplanos, vida do motor, eletricidade, as usinas(18:21). Para Mário de Andrade a modernidade da obra literária estará não no uso dos mecanismos da vida moderna, mas em refletir a "eloquência" da vida atual(5:220); essa opinião coincide com a de Plínio Salgado, defensor da apreensão do "espírito do tempo", considerado o fator de maior importância para a obra(18:38).

Tanto a poética futurista da literatura quanto a modernista exaltam, "bergsonianamente", a liberdade, o homem instintivo, multiplicado pelo dinamismo da realidade produzida pela velocidade, dando um sentido mecânico à vida humana, opondo-se assim ao literato sinônimo de inteligência, abstrato e artificial do passado. De acordo com essas poéticas, a literatura, como as outras artes, traduz a máxima desordem. Se Marinetti,



de um lado, anuncia que na literatura as imagens deverão ser dispostas de uma maneira verdadeiramente desordenada(8:108), Mário de Andrade, por seu lado, defende a substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente(5:226), repudiando a beleza passadista, produto da inteligência, em favor da desordem e da desarmonia. Essa nova visão de beleza, entendida como "desarmonia", "desordem pela desordem", passa a ser fundamentada no instinto e apreendida intuitivamente, criando uma nova realidade poética, superior à vida, não obstante se alimente dela. A realidade circundante oferecerá, como meios de expressão, os sons, os ruídos e os odores, elementos integrantes dessa concepção de beleza. A nova concepção de poesia, fundamentada na nova visão da vida, cria sinteticamente uma aproximação entre elas:

io vi dichiaro che il *lirismo* è la facoltà rarissima d' *inebriarsi della vita e di inebriarla di noi stessi*... La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole(8:152).

Esse lirismo, como a vida contemporânea, é necessariamente rapidíssimo, brutal, imediato (8:151). Essa concepção de poesia, denominada "lirismo multilíneo", permitirá, segundo Marinetti, a expressão da simultaneidade, aproximando a poesia das outras artes, exprimindo telegraficamente todas as vibrações do "eu" poético com tal liberdade, que facilitará o estabelecimento das relações entre o poeta e o universo(15:181).

Para o *Modernismo* a nova concepção de poesia deriva do impulso lírico, proveniente do subconsciente, caracterizado



por imprevistas comoções e associações de imagens(7:21). O moto lírico, segundo a redação de *Klaxon*, é a "lente" que transforma e deforma a natureza(13-1:2). O poeta moderno não fotografa, não reproduz, mas cria deformando e sintetizando; graças à época de velocidade, ele produz sinteticamente e de maneira espontânea, antes de qualquer intervenção da inteligência (11-3: 224). O moto lírico, conforme Mário de Andrade, é um estado ativo originário da comoção e condutor de toda a obra de arte: na prosa de ficção, a criação resulta da ação da inteligência sobre o lirismo; na poesia a ação da inteligência sobre esse lirismo é mínima; para se ter poesia há necessidade de "máximo lirismo, máxima crítica" para se obter o "máximo de expressão"; daí o aproveitamento da "fórmula" de Paulo Dermée por esse modernista para descrever seu ato de "poetar":

Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia (5:205)

Isso aproxima Mário de Andrade da poética de Soffici, devendo-se contudo, ressaltar que neste prevalece uma concepção esteticista do mundo - conforme a qual não só as obras do "espirito", como também os próprios atos da vida são considerados produtos artísticos (12:579) -, ao passo que para aquele as referências são limitadas ao campo artístico. Para Ardengo Soffici, além de outros elementos, participam do objeto artístico também o "quimismo lírico", a crítica e a matéria. Porém, apesar da analogia entre "lirismo puro, crítica e palavra" de Mário de Andrade e "quimismo lírico (por analogia com a ciência



química), crítica e matéria" de Soffici, os resultados são diferentes: a "poesia" na visão de Mário de Andrade se restringe ao campo literário; o "fato artístico" na visão de Soffici compreende o resultado de toda "consciência artística" que se concretiza em linhas, cores, planos, volumes, proporções, palavras, sons, ritmos, acordes, imagens(12:560-561). Disso resulta que, em Mário de Andrade, a fórmula é: "Lirismo puro + crítica + palavra = poesia" (5:205), em Soffici: "Quimismo lírico + crítica + matéria = fato artístico" (53-18:69). Mário de Andrade utiliza a expressão "lirismo puro", em que "lirismo" equivale a "estado ativo" oriundo da "comoção", nascendo nas profundezas do "eu" do poeta e independente da inteligência. Em Soffici, "quimismo lírico" é uma combinação de elementos emotivos naturais e artificiais, estabelecendo uma relação íntima entre natureza humana, ciência e arte, compondo uma rede de emoções múltiplas com elementos de diferentes séries artísticas, em que o elemento artificial, criado pela ciência, passou a influenciar a sensibilidade e a imaginação do poeta, tornando-se também elemento da criação artística, tão real quanto o elemento natural(12:584-586). Para Mário de Andrade, o lirismo é uma impulsão livre e independente, que surge como um "momento fecundo" no subconsciente e que o poeta, por vontade própria, traduz em sua criação. As "normas" da nova poesia derivam dessa impulsão lírica("moto lírico"), pois o homem, por natureza, é ativo; por essa necessidade de ação, ele está sempre recordando e, ao fazê-lo, imaginariamente efetua a reconstrução, depois a critica e a seleciona para realizar concretamente, movido por uma



necessidade de exteriorização congênita e inconsciente(5: 203-204).

Prudente de Moraes considera a fórmula de Mário de Andrade correta, pois a maior parte das vezes a arte resulta da necessidade de ação, ainda que, em outras vezes, provenha da necessidade de prazer, quando os problemas estéticos predominam sobre os morais, a imaginação sobre o lirismo com o fim de despertar comoções no espectador; é a necessidade de ação a responsável principal pela existência da poesia, visto que a impulsão lírica é um fato natural. De fato, o progresso da nova tecnologia criou uma série enorme de motivos novos, de novas comoções, mas o poeta moderno não se impõe como tarefa esses novos elementos e nem são eles que o tornam moderno. Todavia foram esses novos elementos que criaram novas emoções, produzindo um novo estado de espírito no poeta que, por necessidade inata de ação, procura exteriorizá-lo na sua obra. Ele, além dos recursos expressivos dos poetas passadistas, dispõe dos realacionados com a época moderna; houve um enriquecimento, pois o *Modernismo* é todo esse conjunto. A impulsão lírica é de todas as épocas, sobretudo porque sem ela o poeta não criaria (11-3:310-312). Mário de Andrade declara que, quando ele sente a "impulsão lírica", escreve "sem pensar" o que o seu inconsciente grita: "O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada"(7:21).

Essa nova concepção de poesia tem a sua gênese nesse lirismo que grita no subconsciente do artista; assim a expressão poética não sofre interferência nem do intelecto nem da



consciência, inspire-se o poeta em algo exterior ou não; o que norteará a sua criação será o que está no interior de seu espírito (183:415). Isso conduz a uma liberdade, a uma originalidade própria, exclusiva do poeta, pois a intuição é a fonte do espírito criador.

Pelo exposto, cremos que o "quimismo lírico" de Soffici e o "lirismo puro" de Mário de Andrade se equivalem, pois para ambos constitui a impulsão lírica, congênita no artista, em relação ao qual é sempre vital e pertinente, da mesma forma que a necessidade de ação é própria do ser humano. Porém, embora participem da "era da máquina", distinguem-se pela expressão artística dessa nova realidade apreendida intuitivamente: para os modernistas, em termos literários, essa expressão se realiza através da síntese, do verso livre, das "palavras soltas e em liberdade", bem como de outros recursos sintéticos consoantes com essa nova sensibilidade. Para os futuristas, especialmente Soffici, a relação entre a impulsão lírica do artista e o mundo é tão harmônica e íntima (12:578) que este acaba entrando como elemento da criação artística, estabelecendo uma relação intrínseca entre eles, o que explica a presença de "cientificismos", "cromatismos" e "alquimismos" na arte, tornando-a expressão "poético-figurativa". Assim o elemento mecânico, transfigurado liricamente, é espiritualizado, o que significa que ele acaba sendo, em arte, anulado como matéria. Segundo Soffici, o "quimismo" resulta das modificações operadas na natureza pela ciência; a denominação tem origem na química experimental, nas suas reações e combinações que se tornaram objeto de reflexão,



de inspiração do poeta moderno, que as apreende intuitivamente, cuja única lei e regra é a sua identificação com o lirismo(12:584,578). Soffici declara que não há diferença entre a criação poética e as outras criações humanas, porque todo aquele que cria é poeta: o criador do mundo, os criadores da nova tecnologia, dos sistemas das verdades científicas e da metafísica são todos considerados poetas, justamente porque deram "apparenza di verità" às suas fantasias; daí até o simples ato humano ser considerado arte:

Chimismi si chiamano queste e simili operazioni della scienza chimica, e poiché gli elementi della ricerca artistica sono di natura lirica, chimismo lirico, appunto, per analogia, tale operazione d'arte. (12:584)

Como o criar pela expressão artística é a sua mais autêntica maneira de ser, só o poeta pode conferir valor a esse produto, tornado-o puro, natural, divino(12:569).

Quanto ao segundo termo ("crítica") das "fórmulas", constata-se também uma relação de semelhança entre esses dois teóricos. Mário de Andrade valeu-se dela para corrigir a fórmula de Paulo Dermée, considerado "leviano" por empregar a palavra arte em lugar de "crítica" e por ter-se esquecido de indicar o meio de expressão a ela adequado (5:205). Soffici, ao usar a palavra "crítica", leva em consideração que, para ele, a arte tem a sua origem no "juízo" que o artista formula sobre os modos de expressão; a arte, então, começa com a autocrítica do próprio criador, com a consciência crítica em que a vontade



criadora submete a si o mundo das formas para servir-se delas em sua obra, na transfiguração do real(12:560,562). Para Mário de Andrade, não obstante o sentimento do belo ser intuitivo, é o subconsciente do poeta que envia algo à inteligência, a qual, por ineliminável necessidade de expressão, seleciona, recria os meios, transfigura em arte:

O poeta como que se despreocupa da arte, se colocando intransigentemente sob o signo da psicologia. É a sua psicologia profunda, as clarinadas longínquas do inconsciente, os conselhos do subconsciente que busca trazer ao limiar das claridades intelectuais; é o movimento lírico, o "lirismo" ...em sua virgindade inicial que o poeta nos oferece, apenas agenciado...(6:60)

Em *Riacho Doce*, Mário de Andrade declara que inventar não significa "tirar do nada"; a importância da invenção está no poder de escolha, na capacidade de discernir, no geral, o mais característico e sugestivo (6:138). A inteligência, portanto, seleciona, cataloga o material enviado pelo subconsciente, escolhendo os "universais" mais significativos que, tendo passado previamente por um processo crítico, são exteriorizados(5:209,235,237). Dessa escolha de valores nascem as associações e os elementos com que a arte será construída.

A propósito, conforme Francesco Flora, a única matéria de todas as artes é o "discurso mental", a palavra ou a sua representação física em sons, cores, odores, enfim toda espécie de sensação que será transposta para a obra; todo sinal figurativo, musical, mímico em arte é, por consequência, alusão intrínseca ao discurso lírico. Em arte, o princípio lírico é a



palavra que dá forma poética a uma emoção, a uma sensação interior do artista e que, nas ciências, se cristaliza em fórmulas(117:28). A arte é tão, ou mais, necessária quanto o alimento: segundo Flora, é a parte mais pura e inviolável da linguagem, em que todo homem exprime a sua participação na vida social e no universo, as mais secretas aspirações de seu destino; por isso, aquele que não souber expressar nem "configurar a luz em um quadro, numa estátua, ou em qualquer forma de expressão, realmente não "falou", não consolidou o discurso lírico que tem dentro de si(117:36). Essa concepção de arte, no entender de Flora, é constituída por uma "consciência crítica", porque é através dela que a "palavra" se apresenta em duplo momento: no que ela atua como arte e no que se reconhece como pensamento do viver comum. Flora parte do conceito de que a palavra é a "consciência do universo" presente no homem que, mesmo processando por palavras, cores, sons, ritmo, formas plásticas a tradução de uma evocação provocada por uma visão externa ou por algo interior, nunca deixa de ser um "estado interior" do artista que, dotado de uma disposição crítica ("nel poeta é sempre un critico")(117:34), faz do som, cor, plástica o material da palavra"(117:30-31). A poesia, portanto, se apresenta como a expressão própria do homem dotado de uma "consciência crítica", distinto dos demais pela sua capacidade de apreender e fruir as sensações universais, bem como de representá-las em sua obra de arte, cuja origem está no "lirismo puro", a que aludem os modernistas, e no "quimismo lírico" futurista. Conforme essa perspectiva de Francesco Flora, tanto em Soffici quando em Má-



rio de Andrade a consciência crítica do poeta está presente, de modo que ele se vale dela para escolher os seus meios de expressão: o lirismo (fato essencial) e o material a ser utilizado não são suficientes, se antes não houver um juízo de valor e, conseqüentemente, a escolha dos meios(6:106-107). Flora contesta que a poesia seja imitação da natureza: ela é "pura música", transfiguração da harmonia que o espírito do poeta intui nas formas caóticas que o circundam, conseqüente da escolha feita por ele mesmo. A única coisa importante para o poeta é estar em paz com a sua consciência lírica(116:140,159). A consciência lírica é "o que se vê" do interior do poeta que, pelo gesto, palavra, som, cor, se torna "tangível", "visível", "audível", elementos reveladores do "discurso mental lírico", da palavra como "verbum" congênito no homem; são as expressões concretas que revelam o espiritual, daí a expressão: "o interior nêle se encarnou" não "revestido" de carne, mas "feito" carne. A palavra é sempre verbo que se faz carne"(214:51).

Quanto ao terceiro termo ("palavra" para Mário de Andrade e "matéria" para Soffici) não se verifica uma diferença essencial, apesar do campo do teorizador modernista estar limitado à arte da palavra, ao passo que Soffici extrapola o âmbito literário. Para Mário de Andrade, através da palavra tem-se na literatura a cristalização lírica simbólica da intuição do poeta. Esse modernista estabelece, em seguida, a identidade da prosa e da poesia, baseada no fato de ambas "jogarem" necessariamente com a palavra, seu material de trabalho; por outro lado, se distinguem, porque na poesia a palavra prescinde do ra-



ciocínio lógico, da concatenação de idéias e da formulação de juízos, que são do domínio da prosa, embora constituam dois processos verbais de conhecimento, pois o seu material é a palavra, "elemento em que se move a inteligência consciente", mas distintas porque poesia é intuição e prosa, "se quiserem" é "dedução" (6:74-75).

A poética futurista da literatura, em defesa de uma poesia entendida como lirismo, expressão livre, considera indispensável que sejam superadas as limitações próprias das concepções tradicionais. Essas limitações, sumariamente, já estão relacionadas no *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* (1912). Entre elas, a mais abrangente é a limitação imposta pela sintaxe, cerceadora da liberdade na criação (8:111). O verdadeiro poeta, tanto na opinião de Marinetti como na de Menotti del Picchia (18:26), saberá libertar-se da prisão representada pela sintaxe tradicional, prolongamento no tempo do estilo latino, subordinado a normas rígidas e, por isso, regido pela inteligência. O novo lirismo, expressão da ação, do dinamismo, da velocidade intuída e sinteticamente expressa, não pode realizar-se na sua essência, se continuar sujeito às limitações da sintaxe (8:110).

Concorrem para a existência do lirismo, conforme opinião de Mário de Andrade (5:225-226) e dos futuristas, a presença do verso e da rima livres, a ordem do subconsciente, a simultaneidade, a interpenetração de planos e ações, a rapidez, a síntese. Mário de Andrade, valendo-se de um texto de Apollinaire, adverte que se insurgiram contra a gramática, porém sem



lhe negar o "direito de existir", porque suas conclusões são verdadeiras, científicas; desprezaram a construção sintática fundamentada na observação do passado, em favor de uma expressão mais enérgica, sugestiva e simples(5:234). Independentemente da sintaxe e da retórica, o dicionário, agora livre das teorias rígidas, "militaristas" da literatura acadêmica, passa a auxiliar, possibilitando, de maneira mais aproximada, a realização do lirismo puro: "À destruição da sintaxe, a Victoria do Dicionario"(5:246).

Outra limitação, cuja supressão é proposta pela poética futurista da literatura, é a representada pelos adjetivos e pelas conjunções. De acordo com a concepção tradicional de estilo, baseada na inteligência, essas "categorias" têm, conforme Marinetti, as funções decorativa, explicativa e musical, indicando o andamento rápido ou lento do substantivo que sustenta a frase. Devem ser suprimidos, porque são espécies de "bastões" ou "muletas" do substantivo, que retardam o andamento do estilo(8:115). Quanto às conjunções, Marinetti, no *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, afirma que a velocidade aérea multiplicou o conhecimento do mundo; a percepção, por analogia, se torna cada vez mais natural para o homem; as conjunções, por conseguinte, devem ser eliminadas, porque impedem aquela natural percepção(8:106). Ao preconizar a supressão de adjetivos e advérbios, a poética futurista reconhece a validade de seu uso em situações especiais, aconselhando que o mesmo deve ser restrito e de maneira diversa da tradicional. Com relação aos adjetivos, reconhece o seu valor como "sinais ferroviá-



rios ou semafóricos do estilo"(8:150). Esse tipo de adjetivo, que não pode ser substituído por substantivo, envolve todo um campo de palavras em liberdade, porque institui uma analogia entre o ambiente e o "eu" que se exprime sinteticamente(8:214).

Em decorrência da eliminação do adjetivo, do advérbio e das conjunções, passa-se a defender a apreensão intuitiva da essência da matéria dinâmica, expressa de maneira livre e sintética. Marinetti sugere ao poeta o princípio da máxima desordem; a par da destruição da sintaxe, ele propõe a distribuição casual dos substantivos no texto literário(8:105).

De acordo com a poética modernista era necessário evitar "repetições cansativas, sentimentais, românticas e os pormenores inexpressivos, herança do passado; era indispensável usar frases curtas, períodos elípticos reduzidos aos mínimos sinais telegráficos"(7:18,23).

Para Mario de Andrade, lirismo é intuição e o inconsciente desconhece a existência de "gramáticas" e "línguas organizadas": por essa razão as palavras vibram, ressoam, amontoam-se, sobrepõem-se sem nenhuma ligação e concordância aparente, verdadeiras harmonias sucessivas desprovidas de qualquer ação intelectual(7:28). Em favor de uma construção mais enérgica, rápida, simples e muito mais sugestiva os verbos, adjetivos e advérbios passam a ser empregados com valor de substantivos; em proveito de uma expressão sintética até o substantivo por vezes se "adjetivou", conduzido por uma rapidez de raciocínio que tornava a poesia "resumo, essência, substrato"(5:234-235,250).



Plínio Salgado declara que o artista brasileiro, a partir do começo deste século, sentiu que chegara o momento de novas aspirações sem feições européias; época em que se impunha a invenção de uma nova forma, que fosse uma "proposta pessoal de aperfeiçoamento" inspirada no "inconsciente nacional" (18:103-105); relativamente à língua do indígena brasileiro, considera-a em estado nascente, diretamente ligada à vida natural, derivada de um contato imediato entre o homem e o mundo, indicadora de um "estágio de intercompreensão dos elementos representativos dos objetos (substantivos), das ações (verbos) e das circunstâncias (adjetivos e advérbios)", desprovida da interferência das preposições e conjunções, que, para esse modernista como para Marinetti, constituem as primeiras muletas da "decadência na função creadora das linguas" (17a-1:6).

Como consequência da supressão de adjetivos, advérbios e conjunções, a poética futurista da literatura defende a eliminação da pontuação, igualmente limitadora da dinâmica liberdade do criador (8:116). Para os modernistas a frase moderna, "desarticulada", "flexível", ultrapassa as barreiras da sintaxe; como a pontuação fora considerada "dogma irrefutável", alguns modernistas propugnam pela sua supressão, deixando o leitor em liberdade para usá-la mentalmente, de acordo com a sua conveniência (16:77). Abordando o aspecto técnico, Martins de Almeida comenta que Mário de Andrade é o "espírito mais simultâneo, mais cinematográfico" dessa geração, pois em *Losango Cáqui* fez a frase poética passar por toda espécie de abreviações, sínteses, fragmentando-a para exprimir o "movimento particular"



de seu espírito, simplificando ao máximo a pontuação por causa de seu polifonismo; com a superposição de idéias e sensações, tem-se a impressão de continuidade da palavra, exigindo uma adequada construção oral para se realizar(20-5:4).

Defendendo o abandono dos "pormenores inúteis", como consequência da necessidade do leitor elevar-se à sensibilidade do poeta, Mário de Andrade afirma que a eliminação da pontuação produz sensações inusitadas:

E por associações de idéas, com 3 palavras sôltas, resumi expressionistamente, por deformação sintética, o que faz a felicidade de minha vida: "amigos, amores, risadas". E coloquei estas palavras uma sob a outra sem pontuação, porquê devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total"(13-7:3)

Em correlação com o valor atribuído ao substantivo, a valorização do verbo pela poética futurista se concentra exclusivamente no infinitivo. Marinetti, no *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*(8:105), em consonância com o dinamismo da época, afirma a necessidade de usar o verbo no infinitivo, a fim de que se adaptasse elasticamente ao substantivo, sem submetê-lo ao "eu" do escritor que observa e imagina. Em *Distruzione della sintassi*(8:150) Marinetti relaciona o verbo no infinitivo com a velocidade do estilo; em *Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilitá numerica* ele considera os outros modos e tempos verbais como "rodas desengonçadas de carruagens", destinadas às estradas rurais, diferentemente do infinitivo, por ele considerado "il moto stesso del nuovo li-

risimo, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano..."(8:213). "Poética" (177:73-74). Toda-

Conforme a poética modernista, tendo em vista a rapidez de raciocínio do homem moderno, "o novo menestrel" passou a cantar "verbos no infinito"(5:254); o desuso do verbo na sua forma pronominal passou a ser demonstrador do bom caráter brasileiro(6:279). Ainda como expressão de bom caráter, o adjetivo, quando não usado substantivamente, deveria pospor-se ao substantivo, com a sua consequente acentuação rítmica, numa demonstração de "interesse menor pela fixação intelectual da imagem" do que pelo seu valor sentimental(6:278), análoga à posição que os futuristas atribuíam ao adjetivo, destacando-o como sinal ferroviário ou semaforico.

Os modernistas, como assevera Graça Aranha, já desde a Semana de 22 se posicionavam contra a ordem gramatical, em favor de uma "aparente" desordem de natureza intuitiva(9:16). Ronald de Carvalho dizia que a revolta era contra os "gramaticais rebarbativos", sempre empenhados em "disputas inúteis", incapazes de perceberem que o idioma se transforma ininterruptamente, como a vida que ele exprime (14-4:76). Idêntica é a posição de Sérgio Milliet, que reconhece o intuito revolucionário de Mário de Andrade quando defende a eliminação das regras gramaticais, da sintaxe da língua escrita(20-3:3 e 20-4:3). A linguagem foi-se diferenciando pouco a pouco da língua-mater: as expressões idiomáticas transformaram-se em delicadas construções acústicas em correspondência com a índole musical do povo(61:82-84). Assim o brasileiro deixava de exprimir-se com



linguagem e estilo da "gente fina, para escutar a voz da terra", da qual fazem parte até os "palavrões" (177:75-76). Todavia, no entender de Mário de Andrade, o escritor é o indivíduo que se expressa pela linguagem culta, que é também língua viva, cabendo-lhe conhecer com exatidão o seu meio de comunicação, porque escrever na língua nacional não é escrever em "estilo simplista", é conhecer realmente o país e dar-lhe dignidade expressiva (3:352). Assim o *Modernismo*, na opinião de Menotti del Picchia, levou a literatura a tomar o seu legítimo rumo:

Liberdade de forma: para escaparmos à escravidão estrangeira e acharmos os processos expressivos capazes de traduzir nossa paisagem e nossas emoções. Assumptos brasileiros, como únicos que, sinceramente, póde criar o espírito original dos nossos artistas (18:61-62).

As poéticas futurista e modernista da literatura são pela eliminação de tudo aquilo que se apoia na inteligência, em esquemas lógicos, analíticos, limitadores da liberdade do artista. Por outro lado, defendem o desenvolvimento de tudo aquilo que é instintivo, natural, intuitivo, dinâmico, sintético, que garante e favorece a liberdade do escritor: o estilo "parolibero", a imaginação sem fios condutores, as "palavras em liberdade", as "tavole parolibere", elementos mais consoantes com a atual época de velocidade.

Das palavras em liberdade, de acordo com a poética futurista, nasce o novo estilo italiano, sintético, incisivo, veloz, simultâneo, totalmente livre das limitações do período de origem latina, incapaz de exprimir integralmente a alma nova



de "homens ultra-velozes". É um estilo vasto, violento, dinâmico, policromático, polifônico, composto só de essências imediatamente intuídas (15:842). A poética desse novo estilo, consoante com a nova cosmovisão, além de seu caráter negativo, representado pelas supressões já referidas, apresenta também um caráter eminentemente positivo, que consiste numa nova e renovadora visão da língua e da linguagem, que se afirma por etapas, de modo que, progressivamente, da negação e da oposição ao tradicional evolui para a autodefinição. O verso livre e a imaginação sem fios condutores se opõem à rigidez sintática e métrica, para, posteriormente, formular o princípio das palavras em liberdade e das "tavole parolibere"(177:75-76). (17:22).

Para os futuristas, os poetas canalizaram seu lirismo numa série de emissões sonoras iguais, com ecos e rimas pré-estabelecidas, com distâncias determinadas (métrica tradicional). Com o decorrer do tempo sentiram que, para os diversos momentos do seu lirismo, deviam criar emissões adequadas de diversas e imprevistas distâncias, com liberdade de acentuação(8:153). A primeira manifestação contra a rigidez tradicional foi a instituição do verso livre que, segundo Marinetti, foi abandonado em favor das palavras em liberdade porque apresentava dois inconvenientes capitais: o primeiro era que estimulava o poeta a procurar fáceis efeitos de sonoridade, a introduzir cadências monótonas; o segundo era que o verso livre, pela obediência "inconsciente" à sintaxe, restringia a liberdade própria da intuição, que devia presidir a criação original (8:147). Por essa razão, segundo esse futurista, a história da poesia se divide



em dois períodos, posição análoga à dos modernistas, que consideram a máquina como elemento divisório entre as formas do saber tradicional e as da era moderna: o primeiro é representado pelos que cantavam como Homero, com a sucessão narrativa e o registro lógico dos fatos, das imagens e idéias; o segundo período se inicia com a poética das "palavras em liberdade", "palavras soltas".

Também a poética modernista visa a esse novo estilo dinâmico e sintético, baseado no valor musical da "palavra em liberdade". Mário de Andrade confessa ser seguidor de Marinetti: "Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros" (7:22). Não obstante esse reconhecimento, o grande teórico do *Modernismo* comenta que o erro de Marinetti está em ter feito das palavras em liberdade um "sistema", desconsiderando que se trata apenas de um meio de expressão passageiro. O espírito de síntese, refletindo o momento, leva o poeta a exprimir-se livremente, com "palavras soltas", sem conexão lógica, ditadas pelo subconsciente (5:254).

Reconhecendo que os poetas do passado manifestavam maior interesse pelo verso melódico, admitindo que alguns, esporádica e inconscientemente conseguiam formar harmonias ricas (7:24), Mário de Andrade afirma que eram limitados pela inteligência. Defende, por consequência, o poeta moderno por ser livre e volta-se contra o "verso medido", que conduz à "melodia quadrada" (5:226), em favor do verso e da rima livres, tendo em vista que a preocupação com a métrica e com a rima prejudicam a



"naturalidade livre do lirismo objectivado"(7:26): o lirismo nasce no subconsciente e cria "frases que são versos inteiros", sem necessidade e prejuízo de serem "medidos" (7:17). Tornou-se sem sentido obedecer às normas do ritmo tradicional e expressar-se com um número convencional de sílabas; urgia atender ao impulso que "clama no subconsciente" e seguir a "ordem imprevisível das comoções"; em lugar dos versos melódicos horizontais, as palavras sem ligação imediata, dando lugar à harmonia, à polifonia poética: assim o verso será o transmissor da dinâmica do estado lírico(7:21,23). É evidente a incompatibilidade dessa nova concepção de "fazer" poesia com as exigências da sintaxe e da retórica tradicionais. Cometem um grande engano os "versolivristas", que fazem a distinção entre poesia e prosa tomando como base o aspecto tipográfico. Segundo Mário de Andrade, a prosa transporta tudo para um único plano vago. A poesia provém do lirismo, por consequência mais livre que o pré-estabelecido, mais pessoal e original. A prerrogativa do poeta consiste em utilizar a "fluidez musical da palavra" (13-2:8). Por entenderem a poesia como forma absoluta, imediata revelação, futuristas e modernistas repudiam toda mediação intelectual ou espiritual; qualquer forma de intervenção da consciência na expressão poética se torna um obstáculo entre a mensagem do inconsciente e a sua expressão. Interessa ao poeta moderno o imediato, pelo que repudia a tradição e toda construção fraseológica fundamentada na inteligência. A onomatopéia, justamente por isso, constitui um recurso de grande importância para as poéticas futurista e



modernista, porque pela deformação das palavras conseguem, com maior precisão, chegar à expressão mais plena da realidade dinâmica(8:215).

No *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura* Marinetti ressalta a significação das onomatopéias, mesmo as mais cacofônicas, como sendo a expressão da liberdade do poeta e da essência da matéria, apreendida intuitivamente na sua constante dinamicidade (8:151). No manifesto *Distruzione della sintassi* Marinetti reitera a mesma convicção, afirmando que até os antigos (de Aristófanes a Giovanni Pascoli) usavam, mas timidamente, o recurso onomatopaico; os futuristas, diferentemente, iniciam o uso audaz e contínuo desse recurso, esclarecendo que a deformação das palavras é instintiva e correspondente a uma tendência natural dessa geração: não importa se a palavra deformada se torna equívoca, o que interessa verdadeiramente é que a deformação exprima sinteticamente o rumor, permitindo-lhe chegar ao "accordo onomatopeico psichico", à expressão sonora e abstrata de uma emoção ou de um pensamento puro(8:153).

Marinetti distingue três modalidades de onomatopéias: a "onomatopéia direta, imitativa, elementar, realista", que serve para enriquecer o lirismo de realidade brutal, impedindo-o de tornar-se tradicional: cita, como exemplo, o disparo do fuzil "pic pac pun"; a "onomatopéia indireta, complexa e analógica", que exprime simultaneamente várias sensações, como a onomatopéia "dum-dum-dum-dum" do poema *Dune*, que exprime o rumor rotativo do sol africano e o peso de um céu diversificado em cores, "creando un rapporto tra sensazioni di peso, colore,



calore, odore e rumore"(8:218); a terceira modalidade corresponde à "onomatopéia abstrata", expressão rumorosa, inconsciente dos mais complexos e misteriosos movimentos, como a onomatopéia "ran ran ran" que, no poema acima citado, não corresponde a ruídos de máquina nem da natureza, mas à expressão do estado de espírito do poeta; é denominado "accordo onomatopeico psichico", porque consiste na fusão de duas ou mais onomatopéias. Do seu adequado aproveitamento decorre a "brevidade", o entrelaçamento de ritmos diversos, de que resulta o seu dinamismo(8:215).

Mário de Andrade, defendendo a musicalidade como fator que encanta e sensualiza a poesia, declara que a língua, entre os americanos, é musical e onomatopaica, chegando-se, "por meio da palavra, a expressar a sensação sonora e rítmica dos trechos musicais"(5:260,264).

Em conformidade com o estilo "parolibero", os futuristas defendem uma ortografia adequada à nova visão poliexpressiva da poesia, de modo que o espaço em branco, mais ou menos longo, indicará repouso, descanso, o sono mais ou menos longo da intuição do artista criador; o uso das letras maiúsculas indica os substantivos que sintetizam uma analogia dominadora. Essa nova ortografia valoriza o esplendor geométrico e a sensibilidade numérica, decorrência do seu apreço pela precisão e pela brevidade essencial (8:218). De acordo com essa sensibilidade numérica, os sinais matemáticos e outros recursos ortográficos assumem um papel importante como expressão do estilo "parolibero"(8:151). No manifesto *Lo Splendore geometrico e la*



sensibilità numerica Marinetti declara que os sinais $+$ $-$ $\times$ $=$ possibilitam obter uma síntese mais plena: pela sua simplicidade abstrata concorrem para dar o esplendor mecânico. A sequência desses sinais traduz a mudança de velocidade, expressão mecânica da época, prestando-se ainda para exprimir a aglomeração de sensações análogas. Essa nova proposição ortográfica traz em si uma deformação instintiva das palavras, principalmente no tocante ao prolongamento do som das vogais e do ruído das consoantes, para obter a precisão da expressão sonora e as demais vibrações energéticas da matéria.

Não obstante a ênfase teórica dispensada a esse recurso, não se observa, na prática, o proporcional aproveitamento dessa inovação tipográfica. Mário de Andrade se vale dele para exprimir "matematicamente" o conceito de belas artes (necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas Artes) e de poesia (Lirismo puro + Crítica + Palavras = Poesia)(5:203,205), aproximando-se assim da visão futurista.

Prudente de Moraes também utiliza os recursos matemático quando toma a arte como uma confissão, uma representação dos sonhos, no sentido de que o sonhador (o artista) através da arte deseja prolongar o seu sonho "fora do sono": "sonho = utopia, desejo impossível"(11-2:160-161). Em *Estética*, Prudente comenta e reproduz as fórmulas matemáticas, de que Mário de Andrade se servia para definir a poesia e as belas artes(11-3:308,311).



Guilherme de Almeida se vale desses sinais quando conclui que o criador deve desaparecer assim que realizar a sua obra, para fugir "aos perigos que a glória lhe reserva", pois ele só é criador enquanto cria, deixando de ser "gênio" ou mesmo "homem", para se tornar apenas um "sinal algébrico - +, + =, ::, etc." (11-2:154).

O aspecto tipográfico no passado era considerado mera técnica de caráter formal; passou a ser essencial na concepção da poesia moderna. Por isso Marinetti, no manifesto *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in Libertà* manifesta a convicção de que inicia uma revolução tipográfica, no sentido de opor-se à tradicional harmonia que impedia o dinâmico fluxo do estilo "parolibero". Esse futurista combate a harmonia inexpressiva e inerte da tipografia tradicional, em favor de uma aparente desordem de cores, caracteres gráficos de diferentes tamanhos e tipos, tornando dinâmico e expressivo o aspecto tipográfico da página poética (8:151-152). A importância do aspecto tipográfico é reafirmada em *Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* como expressão da mímica e do ritmo:

Questa energia d'accento, di voce e di mimica che finora si rivelava soltanto in tenori commoventi e in conversatori brillanti, trova la sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti. (8:215)

Essa liberdade tipográfica, fundamental na renovação proposta pela vanguarda futurista, manifestou-se também na poé-



tica modernista, muito bem ilustrada na revista *Klaxon*; para comprová-lo, lembremos a configuração da capa, a disposição e organização de seu conteúdo, enfatizando o caráter visual do texto. Essa nova técnica de expressão, que satisfazia a necessidade de traduzir o pensamento moderno no seu esforço de comunicação imediata, aparece, de forma implícita, em realizações esparsas de Mário de Andrade e, sobretudo, nas mais fecundas experiências de Oswald de Andrade: os poemas-minuto.

Acrescente-se, todavia, que Mário de Andrade confessa que certos gêneros poéticos orientais, com suas "formulações minúsculas, como os "tankas", os "Hai-Kais" japoneses, o "ghazel", o "rubai persas" influenciaram a composição sintética dos modernistas:

É muito provável que a aceitação do verso livre e da rima livre provenha ao menos em parte dessas traduções em prosa. (5:250)

Há estudiosos brasileiros que consideram o ideograma chinês de suma importância para a poesia moderna, empenhada na comunicação rápida, especialmente porque a língua chinesa, desprovida de uma gramática rígida, com o uso do verbo em sua forma infinitiva, institui uma organização ideográfica do poema consoante com o espírito contemporâneo (75:99).

A Mallarmé, principalmente, se deve a abertura de novos caminhos para o experimentalismo poético, do qual se servirão as poéticas futuristas, especialmente Marinetti, e os modernistas, sobretudo por parte de Mário de Andrade (19:61). Em-



bora a organização tipográfica apareça em Carrà, Soffici e Boccioni, é com Marinetti que esse recurso adquire maior consistência poética. Ele se pronuncia contra a harmonia tipográfica da página, defendendo o uso diversificado de cores e caracteres tipográficos, a valorização do espaço, o uso de linhas oblíquas, verticais, horizontais, contínuas e descontínuas, a disposição variada das palavras, a substituição da pontuação por sinais matemáticos, a justaposição de idéias e palavras, os recursos expressivos da polifonia combinados com os da simultaneidade. Valorizando a expressão visual da poesia, Marinetti reconhece que a ambiguidade da poesia moderna resulta desse caráter tipograficamente sintético do estilo "parolibero" (8:153); ao artista, por conseguinte, não importa se é ou não compreendido: importa-lhe expressar-se por fórmulas sintéticas, que traduzam adequadamente a velocidade de comunicação e locomoção, de modo que a literatura seja verdadeira representação da realidade desse momento. Essas poéticas não reconhecem a validade do que é produto da inteligência e valorizam a apreensão intuitiva, a expressão sintética e dinâmica da essência da matéria; em vista disso não levam em consideração a distinção de gêneros, considerados formulações produzidas pela retórica tradicional sob a regência da inteligência. Os gêneros literários têm o sentido de referentes somente no momento da produção da obra, cabendo ao criador, através de uma completa liberdade de expressão, a exata consciência de seus direitos e de sua responsabilidade para com o espírito de modernidade (8:205).



A esse propósito Lúcia Miguel Pereira afirma que uma das feições mais características dessa época é a desordem e a confusão dos gêneros; depois que a rima e o metro deixaram de ser caracteres próprios da poesia, deslocou-se a ênfase para as "palavras em liberdade", "palavras soltas", capazes de expressarem a intuição do artista, levando à desvalorização da distinção dos gêneros literários. A ânsia de liberdade expressiva e o desprezo pela forma fixa evidenciaram essa confusão entre os gêneros, pois a preocupação artística passou a ser outra: cada escritor passou a dar vazão às suas energias interiores, não se preocupando em enquadrá-las numa forma fixa pré-estabelecida. A poesia, portando, foi considerada a grande "revolucionária": extrapolou o seu domínio próprio e penetrou no das outras artes, sempre em conformidade com a impulsão lírica do artista (14-4:28-29). Por defenderem uma arte em contínua atualização, a rotina é vista como elemento destruidor da verdadeira e autêntica arte; quanto mais livre for o artista, mais expressiva será a sua arte e maiores as suas possibilidades de criação. A finalidade da arte moderna é a expansão total da personalidade; os horizontes dessa verdadeira arte são "desmesurados": é considerado, por isso, contraproducente interrogar-se sobre os limites da poesia, do conto ou do romance (14-5:37). As diferentes formas de expressão definem as diferentes formas de arte, que não apresentam entre si fronteiras definitivas, pelo que não se sabe com certeza quando o romance deixa de ser poesia, a partir de onde a poesia deixa de ser música, além da presença da harmonia de cores, sombras, luzes, ritmos e sonori-



dades em outras séries artísticas (14-5:38). Por essa razão os futuristas propõem que o romance se torne efetivamente "sintético", "breve", mas completo, permitindo o desenvolvimento da intuição do leitor até o ponto de supor o desenvolvimento da ação; para isso deve ser: original no tema, na realização e na forma tipográfica; atual, em conformidade com os acontecimentos de uma civilização que evolui incessantemente; expressão de "heroísmos" guerreiros, literários, artísticos, científicos; lírico, rico em imagens capazes de transportar o leitor para as "zonas poéticas" que determinam o relacionamento emocional, estabelecendo a simpatia entre a poesia e as massas; dotado de técnicas cinematográficas, tornando-se dinâmico e simultâneo; "aeropoético" e "aeropitórico", expressão de estados aéreos, de ações celestes, de máquinas voadoras e de compenetrações com a estratosfera; "olfativo", para traduzir perfumes e odores de ambientes humanos, naturais e mecânicos; tátil, rumoroso, marcado pelos contatos, pelos sons, pelos ruídos agradáveis ou não ao ser humano(15:194).

Relativamente ao romance brasileiro, pode-se dizer que o seu eixo é a vida real, apreendida diretamente na sucessão dos acontecimentos exteriores e interiores. O artista, em conformidade com a sua liberdade criadora, constrói os seus caminhos, imprevisíveis e sempre novos, despreocupado com a precisão de limites impostos pela tradicional separação de gêneros. Os artistas modernos estão subdivididos apenas pela conduta poética: há os que procuram os motivos humanos no caminho subjetivo e individual, como também os que os procuram no ter-



reno objetivo e social. Contudo, é uma divisão puramente formal, pois em ambos os campos se encontram direcionamentos individuais, nitidamente demarcados; assim, por mais que se aproxime dos direcionamentos gerais, o artista, no seu esforço de criar, caminha em sentido próprio(14-5:38:39).



CONCLUSÕES

A história não registra um momento, em que tenha sido tão estreita e plena a relação entre a cultura material e a cultura intelectual ou erudita, como a verificada na *Civilização Decadentista*, especialmente no período compreendido pelos movimentos futurista e modernista.

A compreensão da poética desses movimentos de vanguarda torna-se possível, quando se leva em consideração que tanto o *Futurismo* quanto o *Modernismo*, cuja repercussão atingiu todos os campos do saber, são resultantes de uma civilização caracterizada por profundas transformações, por convulsões político-sociais, por extraordinário progresso científico e tecnológico, por procedimentos filosóficos controvertidos, expressões da crise que caracterizou o homem moderno, que se manifestou concretamente como contestação dos valores tradicionais e proposição de novos valores, para a edificação de um mundo totalmente reconstruído. Essa civilização, marcada por uma profunda crise (entendida como inquietação espiritual, social, política e de grande efervescência cultural), busca soluções na cultura material.

Participando dessa civilização, com peculiaridades próprias, futuristas e modernistas, guiados pelo seu ideal estético, formalizaram a sua concepção de vida e de cultura, propondo um novo endereçamento artístico, caracterizado primeira-



mente como contestação. Não obstante esse momento conturbado, a onda de modernização se propaga, ainda que em graus diferentes, pelos diferentes microcosmos culturais, traduzindo-se num nítido ideal de total renovação que extrapolou o âmbito artístico, estendendo-se a todos os setores da vida contemporânea.

Todavia, ainda que participando do mesmo momento, esses microcontextos culturais apresentam caracteres próprios: se, de um lado, a Itália procurava refazer-se das consequências das lutas pela sua unificação, tentando erguer-se econômica e industrialmente, para poder concorrer com as grandes potências européias (o que acabou por envolvê-la no primeiro conflito mundial), o Brasil, por seu lado, já obtivera a sua independência política e, mesmo longe daquele conflito, ressentia-se dos seus efeitos, o que provocou uma mudança na administração: até então era baseada na agricultura, passando, a partir daí, a imprimir novos rumos através da implantação de novas indústrias e adoção de renovados procedimentos tecnológicos, para atender à demanda do mercado interno e concorrer com a produtividade internacional.

Nessa época de crise a humanidade se vê assolada por uma série de mudanças resultantes de descontentamentos generalizados: revolta contra a visão tradicional do mundo, críticas ao estabelecido, descrédito na organização aparente artificialmente criada pela razão e, por consequência, tendência para o natural, instintivo, casual, desordenado, espontâneo, inconsciente; contraposição ao permanente, ao belo e ao sublime tradicionais, enaltecimento do feio, do grotesco, valorização do



prosaico, do cotidiano. A transformação dessa sensibilidade ocorre com a modernidade. A humanidade se defronta com o espetáculo da vida moderna enriquecida pela nova tecnologia, categoria nova à qual se apega na tentativa de resolver os seus problemas. Apesar de terem sido feitas extraordinárias descobertas no campo científico no século passado, somente no seu final e no início do atual a ação da tecnologia foi mais abrangente, decorrendo disso a necessidade de uma expressão artística nova, em conformidade com o espírito moderno. É o momento em que o artista, ao tomar conhecimento do desencontro entre o excepcional desenvolvimento da ciência e a visão tradicional da arte, empenha-se para modernizar as manifestações artísticas em consonância com essa nova realidade. Nas artes a "estética" passadista, produto da inteligência burguesa, dá lugar a uma nova estética, a da inteligência proletária. A ânsia de relacionar a arte com o progresso partiu de Marinetti: movido pelo desejo de reduzir o desproporcional predomínio do homem, desprezando a arquetípica beleza clássica em nome da beleza mecânica, ele se transformou no cantor de uma nova era de progresso e civilização, de descobertas e de dependência do homem em relação aos mecanismos técnicos. Como consequência da criação da máquina, Marinetti consagrava a velocidade como a nova religião-moral, abrindo espaço para o advento da modernolatria, que logo se manifestou também no Brasil, inicialmente com João do Rio e, posteriormente, em 1932 ainda mais intensamente, com a publicação do livro *Velocidade* de Renato de Almeida. Assim essa nova categoria se tornava a responsável pela transformação da sensibilidade humana e base do novo modelo artístico.



Foi, contudo, a transformação dessa sensibilidade perante o deslumbramento do mundo moderno que ensejou o nascimento de um novo homem, que não mais percorre o itinerário direcionado para o sistema unitário da filosofia tradicional, mas se preocupa sobremaneira com os problemas da prática artística, dando origem a uma multiplicidade de poéticas, empíricas e contingentes, como tentativa para solucionar os problemas da arte que, por vezes, coincidiam com formulações filosóficas que se manifestavam como contestação dos valores até então dominantes. Essas poéticas, como explicitações programáticas da arte, resultantes do posicionamento crítico de uma consciência singular ou de um grupo, apresentam uma considerável variedade de proposições artísticas opostas à "estética" passadista, produto da inteligência, domínio das ciências, que não levava na devida conta a vida como fonte primordial. Para essas poéticas os sistemas arquitetados no isolamento da metafísica, nos quais a arte passadista teve o seu embasamento, traziam o vício de se fundamentarem em premissas estáticas que, nos primórdios deste século, ao serem adotadas para interpretar o presente, revelaram-se, pela sua rigidez, inadequadas para o momento. Em vista disso, tem-se uma variedade de soluções consequentes ao repúdio dos métodos tradicionais de criação artística.

Futuristas e modernistas, convencidos de que o mal dos séculos passados estava na inteligência, opuseram-se à arte em geral produzida sob sua regência, caracterizada pela rigorosa observância de normas e modelos estratificados, por um estilo acadêmico com estruturas sistemáticas: essas artes eram o



resultado do cálculo, a mais alta expressão da inteligência.

A "Razão", entendida como fundamento da verdade, como "Substância universal" própria dos sistemas fechados, cede seu lugar ao pensamento pragmatista. O devir passa a ser a única constante, tendo como resultado a valorização do fluxo vital na sua permanente variedade e novidade, só apreensível pela intuição, equivalente concreto do princípio universal procurado abstratamente pelos sistemas fechados da metafísica tradicional. Para esses sistemas fechados a estética, parte deles, tinha a tarefa de formular conceitos, portanto universais abstratos, do belo e da arte, não podendo, por conseguinte, fornecer normas para o artista criar e nem critérios para o crítico avaliar a obra. Todavia, como decorrência do progresso científico e tecnológico, os métodos empíricos passaram a ser empregados em todos os setores; a filosofia, e com ela a estética, inaugurara uma nova etapa da sua história, relativa à valorização (e não raramente a supervalorização) da poética, cuja meta era resolver os problemas de ordem contingente.

Se a verdade é permanente devir, se a realidade é fluxo contínuo, se tudo muda ininterruptamente, nada se repete; se a vida, em sua essência, é dinamismo, transformação própria de um evolucionismo espiritual, torna-se impossível enquadrá-la em conceitos estáticos e determinados. Para compreender a realidade da vida em seu perene fluir, torna-se inevitável redimensionar o tempo, transformando-o em verdadeira duração. A inteligência, "bergsonianamente" própria da ciência, proporciona a medida da inércia, da imobilidade, da morte; a duração,



própria do fluxo vital, só poderá ser apreendida em sua essência, de maneira dinâmica, pela consciência e por intuição. A grande meta dessa renovação é ser atual, visar unicamente ao presente, exaltar a realidade desse momento, valendo-se da intuição como meio cognoscitivo, categoria espiritual própria da nova filosofia, a ciência das ciências. A ciência, conforme Bergson, deduz valendo-se da inteligência, sendo, portanto, lógica; a intuição é subjetiva, imediata, prescindindo, por conseguinte, da lógica. As poéticas futuristas e modernistas se valem desse fundamento, para promover a livre expressão do artista, tradução original do fluxo vital por parte de uma consciência que convive empaticamente com os elementos da vida moderna; não mais a inteligência norteia a expressão artística, mas é a intuição que estabelece um contato imediato com esse novo ritmo: a arte está em consonância com essa realidade em contínuo vir-a-ser.

Servindo-se da apercepção imediata da realidade, futuristas e modernistas lutam por uma cultura associada ao presente, animada pelo "mito da modernolatria", simbolicamente representado pelos novos meios de comunicação e de locomoção, principalmente o automóvel, que transformou profundamente a concepção da arte de criar, instituindo um novo modelo de beleza, correspondente aos anseios da nova sensibilidade. Nesse momento o mundo das artes e o da política revolucionária caminhavam lado a lado, o que acabou por determinar a adoção do caráter revolucionário da política (a "explosividade") como princípio estético.



O culto à modernidade e o esgotamento das teorias estéticas dissonantes com essa nova realidade, todo o deslumbramento experimentado por esses vanguardistas que, ao exaltarem a velocidade, denunciavam a descontinuidade entre o ímpeto da vida moderna e a morosidade da tradição cultural, acabam por estabelecer um mesmo ideal de renovação. Embora apresentem endereçamentos diferentes, não deixam de ser complementares: um endereçamento de caráter negativo ou contestador ("pars destruens"), que leva à contraposição ao passado; o outro é o endereçamento positivo ("pars construens"), fundamentado na nova visão da realidade, do homem e do progresso, em que as poéticas futuristas e modernistas propõem novos princípios para a arte moderna.

O *Futurismo* pretende lutar para mudar o espírito dos italianos, saturados das glórias e obras de seu passado, que impediam a livre expressão do homem moderno; esse novo homem, plasmado na força violenta das grandes cidades, na potência da nação italiana, na nova concepção de beleza, marcado pela nova tecnologia, quer libertar-se do passado, que se constitui numa ameaça para a concretização de seu ideal. Manifestando-se contra a tradição do país, bem como contra os feitos representativos do seu povo, os futuristas adotam uma atitude de profunda desconsideração pela história do país, negando o que ele tem de mais próprio e característico, que é a sua célebre tradição artística.

Os modernistas se rebelam contra o patrimônio cultural de origem européia, preconizando a renovação da vida cultu-



ral da nação, defendendo um modelo que tomasse como referência o homem nacional que, aculturado pelo progresso das ciências, receberia de volta a liberdade original, sem influências estrangeiras. Configurava-se, portanto, como uma revolta especificamente contra o modelo importado. Ao invés de continuar imitando modelos estranhos às suas raízes, o novo ideal cultural defende a valorização da alma nacional: propõe a revisão da história que, até então, era vista sob a ótica européia e por ela orientada, não se constituindo, de fato, ponto de referência para se conhecer a verdadeira realidade brasileira, pois fornecia uma visão distorcida da cultura e dos costumes, descharacterizando o homem como agente do processo histórico. Isso se tornou possível no Brasil, quando as guerras imperialistas fizeram com que as nações européias perdessem o controle ideológico sobre suas colônias; a partir desse momento, a nação brasileira passou a observar a inadequação entre os processos culturais presentes relativamente à realidade do país; daí a necessidade de romper com essa cultura, afastando-se de estilos e filosofias que, por serem a ela estranhas, falseavam a realidade brasileira. Chegara o momento de orientar-se por um projeto ideológico próprio, identificando o homem nacional a partir da compreensão do processo histórico, em que ele é o princípio motor. Nesse momento a concepção de arte deixa de ser imitação ou repetição mecânica, passando a ser representação imagética da visão que o artista tem de si mesmo e do mundo circundante. Os modernistas pretendem operar uma transformação cultural, que tem na liberdade a sua coluna mestra, de modo a alcançar a uni-



versalidade, mas respeitando as suas origens; não a busca do novo pelo novo, como ocorrera com os futuristas, mas a revelação de um sentimento completamente novo, capaz de conciliar o respeito pelo passado nacional e o apreço pela vida moderna, ensejando o início de uma tradição mais fecunda, confirmando as palavras de Luigi Pareyson, conforme o qual criar é renovar, renovar é continuar a tradição. Diferentemente dos modernistas, os futuristas se atêm ao momento histórico atual, o que os leva a posicionamentos radicais: desprezando e, frequentemente, ridicularizando as preocupações estéticas da cultura tradicional, o *Futurismo* se auto-apresenta como o único movimento literário absolutamente original do país, independente do que fora registrado, e sepultado, pela história.

Enquanto os futuristas buscam o homem através da ótica científica, o projeto modernista, mais do que uma proposta de "revolução" cultural, foi de complementação, procurando, mais do que se fizera anteriormente, reencontrar a alma do homem brasileiro. Assim, ao pretender negar a tradição como reflexo da cultura européia, a vanguarda brasileira assimila e absorve o que nela havia de mais humano, de mais vital.

Por contestarem o passado, numa época de reformulação dos valores tidos como básicos pela tradição, futuristas e modernistas contrapuseram-se à rigidez dogmática da religião, reputando os seus princípios incompatíveis com a aspirada liberdade do homem moderno: recusaram a visão da religião como norteadora da conduta moral e cultural, responsável pela conservação e transmissão da tradição. Passaram, por isso, a considerar



a nação como a única religião, o único credo a ser defendido com todas as forças: a juventude forte, pronta a lutar para a consecução dos seus anseios, constituía-se, para modernistas e futuristas, no instrumento para chegar à solução dos problemas decorrentes da fossilizada estrutura das instituições do passado, viabilizando assim a projeção internacional da nação, novo valor supremo. A vital necessidade de libertar o homem da sufocante estrutura sócio-político-cultural leva os protagonistas dos dois movimentos de vanguarda a defenderem uma profunda e global transformação: os velhos, mesmo se experientes, estavam excessivamente contaminados pelos vícios do passado, devendo, por isso mesmo, serem substituídos pelos jovens, mais atuantes e capazes de se adaptarem mais facilmente às exigências da vida moderna, a começar pelo projeto político.

Para os futuristas o sistema de governo, na forma de "parlamento racional" dominado por oradores incompetentes e intelectuais inoperantes, deveria ser substituído por um governo técnico, mais condizente com a nova realidade construída pelo progresso científico e tecnológico, constituído por jovens no auge do seu vigor. Porém, para obter essa renovação profunda, era indispensável uma nova constituição que antecipasse a maioridade do jovem, modificasse a instituição do matrimônio, instituindo a igualdade de condições entre o homem e a mulher, combatesse o analfabetismo, institucionalizasse o direito de greve e a livre organização de sindicatos. Análoga é a posição dos modernistas, que vêem no jovem a solução dos problemas nacionais, cabendo-lhe: responder pela segurança e pela garantia



do futuro do país frente à "Liga das Nações"; afastar o elemento estrangeiro da administração pública, pois estavam convencidos de que com o elemento essencialmente nacional o país cresceria como potência no contexto universal. Os velhos administradores, sempre ávidos de riquezas, deveriam ser substituídos para que o país pudesse politicamente humanizar-se, visto que o governo até então, ao invés de se preocupar com os princípios e ideais que norteavam a conduta do brasileiro, visava somente às vantagens econômicas advindas dos cargos políticos. Como os futuristas, também eles defendiam uma profunda reforma constitucional, direcionada para uma melhor organização social, em que o homem nacional fosse melhor considerado e instado a responder pela administração do país.

Contudo, através dessa profunda reforma constitucional, as duas vanguardas, ao invés de se aterem ao campo artístico, estenderiam seu projeto ideológico a todos os setores responsáveis pelo engrandecimento do país, tendo como guia o lema "viver a vida da nação" e não apenas contemplar o espetáculo do dia-a-dia. Uma dessas vanguardas, devia limitar-se ao presente. A defesa de uma arte descomprometida com a tradição aproximou as duas vanguardas no combate à visão transcendentalista da teologia do passado, à concepção metafísica da filosofia tradicional, à supervalorização da lógica, à rigidez dos princípios morais, à autoridade do clero e da Igreja em geral, à toda organização social e política, ao estado deplorável em que se encontravam todas as artes, reflexo do que, anacronicamente, ainda persistia, contrariando o espírito dinâmico da



realidade moderna, permanentemente empenhada na busca de fórmulas e formas mais flexíveis e consoantes com o contínuo devir.

Em conformidade com o espírito de total renovação que orienta essas duas vanguardas, elas se rebelam contra as instituições culturais tradicionais, principalmente as academias, as quais, vítimas da inteligência, vigiavam intransigentemente a criação artística, limitando a indispensável liberdade do artigo pela imposição da observância de regras, cânones, sufocando assim a sua original expressão. Pelo seu projeto renovador, as poéticas futuristas e modernistas pregam que, ao invés de inspirar-se em museus, bibliotecas e congêneres, a arte moderna se baseie na nova realidade, produto do extraordinário progresso científico e tecnológico.

Ao contrapor-se, de maneira generalizada, a todas as formas de expressão artística do passado, essas vanguardas repudiavam também os procedimentos da crítica tradicional, que partia de conceitos pré-estabelecidos com base em fatos e ideologias cristalizadas na história. O juízo de valor sobre a obra literária, no entender dessas vanguardas, devia limitar-se immanentemente à obra, aos seus elementos intrínsecos, tendo presente que a criação artística passou a ser vista como algo inacabado, pressupondo o seu complemento no ato de fruição do contemplador ou leitor.

Em termos de poética, o *Futurismo* e o *Modernismo* não só assumiram uma postura crítica em relação ao passado, como também se empenharam para a integração das mudanças operadas no nível da cultura material ao processo produtivo da arte; o pro-



gresso tecnológico interferia na visão da nova realidade e, por isso, afetava diretamente a criação artística, enriquecendo-a, entre outras coisas, com um vocabulário caracterizado pelo acentuado rigor científico, sobretudo da psicologia experimental, estreitando assim a relação entre a arte e a realidade tecnologicamente transformada. O reconhecimento entusiasta pelo mundo mecanizado veio demonstrar que, nessa sociedade dinâmica, essa nova realidade não poderia ser reduzida a um simples conteúdo, a ser aceito ou não pelo artista conforme o seu interesse, mas um componente essencial que não poderia ser expresso pelos recursos tradicionais. O contexto cultural, portanto, atua de maneira determinante na concepção artística, estabelecendo-se uma estreita relação entre ambos.

Conforme o projeto ideológico global dessas vanguardas, a arte deverá estar em consonância com o fluir contínuo da vida, pelo que a preocupação do artista estará em representar o dinamismo dessa nova realidade criada pelo progresso da cultura material, transmitindo num fluxo de imagens as complexas e simultâneas sensações suscitadas pelo dinamismo próprio da era da velocidade. Os prodígios das ciências, por isso, não se reduzem apenas a fonte de inspiração: tornam-se instrumento regulador da expressão artística. Assim a contribuição da cultura material integra-se na forma poética, na produção sintética operada pelo artista, fazendo da arte uma forma de vida.

Nesse período, em que a rapidez e a síntese se tornam essenciais, o espírito humano procura adequar-se a esse ritmo, que se tornou consistente e inevitável: a diretriz básica no



âmbito da poética será, portanto, instituir a relação do artista, enquanto consciência operando intuitivamente, com o elemento objetivo, com a realidade moderna sem, contudo, excluir as suas experiências passadas e as que ele vive no ato de manifestar o dinamismo da vida, acabando por tornar eterna a sensação dinâmica como tal.

Exatamente pela sua estreita relação com a cultura material, essa nova concepção se fundamenta no transitório, no instintivo, na sensação, na desordem, na síntese própria da evolução criadora do homem, que tem na intuição a sua força motriz para apreender imediata e dinamicamente a essência da realidade tão complexa, vista como energia que se desenvolve e se modifica ininterruptamente. Por isso, como a realidade é entendida como força, energia que constantemente se modifica e evolui, o homem, que vive em contato com ela absorvendo todo o progresso científico e tecnológico, permanentemente se transforma, do que se conclui que o ser é, verdadeiramente, fluxo, contínuo vir-a-ser. A verdade deixa de ser um ideal definitivo e abstrato, para se tornar algo transitório e concreto, emanada da sensação imediata no contato com o mundo transformado.

Como a realidade se tornara complexa como consequência do progresso, também a arte deveria sê-lo: a multiplicidade de sensações simultâneas, dinamicamente expressas, faz que cada arte se valha dos recursos próprios das outras artes, eliminando assim as barreiras que as separavam no passado. A poesia, para traduzir velozmente a complexidade moderna, além do som e do ritmo, que lhe são próprios, passa a valer-se dos recursos



de outras artes, demonstrando que a nova sensibilidade, decorrente da cultura material, penetrara em toda a existência, modificando os costumes, transformando o rito das atividades, contaminando toda a expressão artística, mudando, enfim, a face das coisas de onde emanavam as ondas de lirismo captadas pelo artista, que, ao transfigurá-las, evidencia que em tudo há cor, peso, cheiro, gosto, dinamicamente integrados também na poesia.

Para as poéticas das duas vanguardas, o cinema é a arte que realiza mais plenamente as "feições imediatas da vida"(5:258), reunindo em si as demais artes e passando a ser ponto de referência para as demais séries artísticas(13-1:2) por representar mais completamente a vida no seu dinamismo e simultaneidade visual. As técnicas (como as da redução, cujas montagens com base na ilusão ótica aceleravam as sequências narrativas), utilizadas pelo cinema, serviram de modelo para as outras artes no empenho de expressarem o máximo através do mínimo.

Por essa necessidade de expressão sintética, requerida pela época caracterizada pela velocidade, as poéticas da literatura defendem a eliminação de normas tradicionais que inviabilizam o dinamismo expressivo. Por isso propõem a supressão de certas categorias gramaticais, para tornar possível a expressão sintética. O substantivo, pela sua natureza essencialmente nocional, ganha a primazia, transformando-se no recurso mais adequado à nova concepção de poesia, produzindo assim uma maior concentração do vigor poético. O mesmo tratamento é dispensado ao infinitivo que, pela sua origem, está menos condi-



cionado pela determinação temporal e, por conseguinte, mais apto para exprimir a essência da realidade dinamicamente apreendida por intuição. A pontuação, por ser incompatível com a desejada liberdade, por suscitar sensações compassadas e, por isso, artificiais, deve ser igualmente eliminada. Em contrapartida a onomatopéia se apresentava como um dos recursos que melhor se adequavam ao mundo mecanizado; a par de uma nova ortografia, sintética e essencial, valorizam o caráter tipográfico, tornando mais expressiva a criação artística. Graças às sensações simultâneas, suscitadas pela realidade moderna, a expressão poética libertou-se do jugo exercido pela sintaxe e pela retórica tradicionais, desvinculando-se das restrições acadêmicas pela adoção do "versolibrismo", das "palavras soltas", das "palavras em liberdade", expressões verdadeiramente dinâmicas e sintéticas, de maneira que o estilo "parolibero" aos olhos do fruidor se projetaria como auto-ilustração, aproximando a poesia da pintura, estabelecendo assim um elo entre o universo literário e o figurativo.

Contudo, não obstante as semelhanças no tocante aos aspectos teoricamente mais abrangentes e da postura de repúdio do sistema sócio-político-cultural passadista, cientes de que, para ser moderno, era indispensável estar em consonância com aquele momento, apreender intuitivamente o seu dinamismo, os modernistas, mesmo considerando que a "escola" de Marinetti era um acontecimento que há quinze anos vinha "creando bo-
lor"(13-3:10), que a qualificação de "futurista" equivalia a um insulto, não deixam de reconhecer que ainda se achavam presos



às "teorias-avós"(7:14). Futuristas e modernistas caminham juntos quando proclamam novos sistemas de organização artística: em decorrência do propósito de relacionar arte e vida, como na vida o belo e o feio coexistem, a arte não mais poderá simplesmente ignorar o feio ou idealizá-lo segundo as "leis" do belo(o que equivaleria a falseá-lo ou disfarçá-lo); a arte deverá representá-lo em consonância com o seu significado estético, dispensando-lhe tratamento análogo ao que é dado ao belo. Assim, pela sua íntima relação com a vida, a poesia moderna consagra definitivamente também o feio, cuja característica resulta da combinação do sublime com o grotesco, que se cruzam tanto na vida quanto na criação artística; enquanto o belo se fundamenta na unidade, na simetria, na harmonia, o feio apóia-se na desordem, no desarmonioso.

Fugindo do belo como meta única da arte, futuristas e modernistas se preocupam com os elementos da vida real e, para impedir que o estilo tradicional interrompa ou dificulte a comunicação substancial e direta, propõem-se a conduzir a arte na mais livre e sincera expressão, de modo que a sua originalidade esteja intimamente vinculada à liberdade do artista em sintonia com o momento histórico. A obra será original na proporção em que assimilar o momento que a fecunda, tornando-se expressão daquele momento interiorizado por uma particular consciência.

Os dois grupos de teóricos caminham juntos também quando afirmam que a arte de criar provém das tendências lúdicas do artista. A arte tem a sua origem no jogo, cuja caracte-



rística principal é justamente a liberdade visada pelas novas poéticas como garantia da imprescindível originalidade. Enquanto a atividade séria tende para o útil, a arte e o jogo tendem para o prazer e, ao submeterem a si o universo, libertam-se das limitações impostas pelo mundo exterior. Tanto o jogo quanto a arte permitem a realização da individualidade no prazer, pois ambos estão associados com o divertimento, com a alegria, com a propensão a superar as contradições.

Essas poéticas sublinham a importância da ironia como componente da arte moderna, diferentemente da arte do passado, que ordenava e coordenava as idéias e as imagens numa forma harmoniosa, instituindo artificialmente uma correspondência entre os seus elementos. Na nova concepção de arte a consciência do artista atual está em conformidade com a sensibilidade moderna, de modo que, ao invés de ordenar artificialmente o real segundo exigência da lógica, se contrapõe à seriedade acadêmica e normativa, próprias da arte que não refletia as transformações do mundo.

Essa nova sensibilidade, tendo modificado a feição da arte moderna, passou a exigir do artista uma sinceridade que traduzisse as suas aspirações estéticas, morais e sociais, tendo como meta primordial ser atual. O culto à modernidade se incorporou de tal modo à vida humana, que se tornou impossível ignorá-lo, assinalando uma nova época da arte e da vida, facilitando-se a compreensão do homem moderno a partir do seu contexto criticamente representado.



Embora a onda de modernidade tenha repercutido em todos os quadrantes do mundo, não se pode negar que os modernistas se tenham inspirado na vanguarda futurista, ora assumindo a postura crítica em relação ao passado, especialmente no tocante a uma organização sócio-político-cultural, ora assimilando a sua postura no sentido de renovar completamente toda a arte e os demais setores da atividade humana, ora retomando seus princípios para criticá-los. O diálogo entre o espírito de modernidade e os modernistas brasileiros, estabelecido via Marinetti, demonstra mais uma vez que a sensibilidade artística brasileira estava muito ligada aos acontecimentos sócio-político-culturais do continente europeu. Marinetti, empenhado na política de afirmação nacionalista, conseguiu extrapolar os limites da Itália, influenciando com os seus propósitos revolucionários a visão modernista da arte. Não se pode, por isso, negar que, se de um lado a vanguarda italiana serviu de impulso para a poética modernista, de outro lado a programação futurista e o seu caráter polêmico proporcionaram um roteiro para combater a literatura importada e atualizar a cultura brasileira, o que foi facilitado pela existência de uma cultura limitada a determinadas individualidades e marcada pela presença da miscigenação do elemento estrangeiro com as culturas primitivas e com a realidade cotidiana.

Ainda que pontos de contato entre os dois movimentos de poética possam ser assinalados, não se pode deixar de ressaltar que, tendo participado de um movimento de acentuado nacionalismo, os modernistas assumam posição diferente. O movi-



mento futurista, desejoso de auto-afirmar-se pelo impacto, fez da técnica um instrumento contra a acepção tradicional de natureza, um meio de acabar com a sua "aura"; defende, por isso, uma visão estético-heróica da guerra, movido pela sua ideologia totalitária e revolucionária, posicionando-se contra a paz mundial, considerada elemento de estagnação, e glorificando a guerra, porque só ela poderia pôr em evidência as forças essenciais do homem, e elevando a vida a um plano heróico, mediante uma íntima relação entre arte e guerra:

Oggi più che mai, non fa dell'arte se non chi fa
della guerra ... La guerra attuale è il più bel
poema futurista apparso finora. (51:125)

Tornava-se, por conseguinte, porta-voz do partido fascista, resignando-se a ser expressão de um momento revolucionário, mesmo se anteriormente se tivesse proclamado um movimento com ideologia global. Isso o limitou consideravelmente e reduziu sensivelmente a sua produção como movimento artístico, pois, como oportunamente sublinha G. Spadolini, dedicou-se mais à exposição e propagação de seus ideais, não conseguindo, na prática, produzir arte na mesma proporção da sua entusiasta ideologia. A proposição de um modelo cultural, que não inibia a agressão à natureza, visando assegurar uma existência verdadeiramente humana, estava condenada à limitação, manifestando-se mais como defensora de um espírito revolucionário, cujos ideais se destacam mais por propaganda do que por realizações. Por isso o *Futurismo* foi mais a expressão de um constante estado de espírito



revoltado e revolucionário, conduzindo a arte para um direcionamento fundamentalmente político, numa visão hostil em relação ao homem como totalidade, atuando, pelo seu caráter combativo, como pressão sobre a realidade da época.

A vanguarda modernista, ainda que participando do mesmo momento crítico e contrapondo-se ao modelo cultural importado, característico da ideologia passadista, revela-se mais humana porque não permite que a nova tecnologia prive o homem da sua essência; aliás, sente-se atraída pelos valores do homem brasileiro, vendo no presente um momento que possibilitaria eternizar algo já fixado no passado, ensejando a criação de uma arte verdadeiramente revolucionária, empenhada em transformar as condições da vida humana; por isso recorre e se inspira em motivos tradicionais numa tentativa de atuar sobre a alma nacional, para poder contribuir com a sua parte, que a individualiza, para o desenvolvimento da civilização.

Concluindo, não se pode negar que a absorção das constantes literárias, a sistematização e estruturação dos motivos temáticos da vanguarda futurista pelo *Modernismo* constituem exigências da época e estão vinculadas às tendências universais que caracterizam aquela época histórica, resultantes das relações entre os fenômenos sócio-culturais. Como declara Bukharin, a nova técnica, o proletariado, o jornal, o sistema de propaganda, os aeroplanos, os automóveis, as locomotivas, as novas descobertas das ciências, a formação de grandes exércitos, Lenin, Nietzsche, Marx, Bergson e outros representam fenômenos de um mesmo macrocosmo cultural, próprio de uma época de-



terminada(70:145).

Futurismo e *Modernismo* são expressões do clima caótico das primeiras décadas deste século, do desmoronamento dos valores transmitidos pela tradição, embora para certos críticos, não obstante o estrondoso impacto, tenham em boa parte sido efêmeros. Como movimentos de poética, foram profundos e fecundos: "profundos" no sentido de que souberam espelhar os diversos endereçamentos do homem frente aos mais angustiantes e graves problemas da nova realidade, propiciando o aparecimento de um modelo cultural independente dos precedentes, impedindo assim a continuação da estética passadista; "fecundos" no sentido de que, na fase de puro verbalismo revolucionário, mesmo sem produzir grandes obras artísticas por darem ênfase especial à premência ideológica, permitiram estabelecer, no caso dos modernistas, uma base mais sólida e bem enraizada para uma orientação mais séria que viesse a se formar futuramente, deixando bem claro os reclamos da nação no seu esforço para consolidar os seus elementos fundamentais. No caso do *Futurismo*, mesmo que a produção artística não corresponda ao revolucionário impacto teórico, forneceu uma base mais ampla, de abrangência internacional; as excessivas preocupações com as questões de forma e com as questões político-sociais fizeram com que as discussões se tornassem mais sensíveis e tomassem corpo com maior facilidade, manifestando-se em intelectuais de outros países, que participavam do mesmo momento crítico.

Assim, tanto o *Futurismo* quanto o *Modernismo*, como movimentos de poética, ofereceram uma série de possibilidades



para o artista criar em consonância com um contínuo vir-a-ser, expressão essencial da nova realidade, como oportunamente declara Marinetti, cujas palavras ratificamos como síntese teórica da nova concepção de arte:

L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciata di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo, invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (es. onomatopée-intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passadista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. (12:49)



BIBLIOGRAFIA BÁSICA

1. *A Revista*. Belo Horizonte 1925/1926. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve S/A, 1978.
2. ALMEIDA, Renado de. *Velocidade*. Rio de Janeiro: Schmidt Editore, 1932.
3. ANDRADE, Mario de. *Música, doce música. Obras Completas*. Vol. VII. São Paulo: Martins Editora S/A, 1963.
4. ANDRADE, Mario de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins Editora S/A, 1963.
5. ANDRADE, Mario de. "A escrava que não é Isaura" in *Obra Imatura*. São Paulo: Martins Editora S/A, 1960.
6. ANDRADE, Mario de. *O Empalhador de Passarinho*. 2ª ed. São Paulo: Martins Editora S/A 1955.
7. ANDRADE, Mario de. "Prefácio Interessantíssimo" in *Poesias Completas*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Editora S/A, 1974.
8. APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. 2ª Ed. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
9. ARANHA, Graça. *Espirito Moderno*. São Paulo: Cia Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.
10. BOCCIONI, Umberto. *Pittura Scultura Futuriste*. Firenze: Vallecchi, 1977.
11. *Estética*. Revista Trimensal 1924/1925 -, Edição fac-similada. Apresentação de Pedro Dantas e Mario Camarinha da



- Silva. Rio de Janeiro: Gernasa em colaboração com o Prolivro, 1974.
12. GAMBILLO, Maria Drudi e FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo*. Roma: De Luca Editore, 1958.
13. *Klaxon*. Mensário de Arte Moderna. Reedição. São Paulo: Martins Editora, s/d.
14. *Lanterna Verde*. Boletim da Sociedade Felipe D'Oliveira. Rio de Janeiro, 1934/44.
15. MARINETTI, F.T. *Teoria e Invenzione Futurista*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
16. MORAES, Rubens de. *Domingo dos Seculos*. Rio de Janeiro: Edição da Candeia Azul, 1924.
- 17a. *Revista de Antropofagia*. Reedição. 1ª edição. São Paulo: Editora Abril Ltda, e Metal Leve S/A, 1975
- 17b. *Revista de Antropofagia*. Reedição. 2ª edição. São Paulo: Editora Abril Ltda, e Metal Leve S/A, 1975.
18. RICARDO, Cassiano et alii. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editorial Helios Limitada, 1927.
19. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda/MEC, 1976.
20. *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Reedição Martins-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- 21a. *Verde*. Revista Mensal de Arte e Cultura. 1ª fase. Cataguanas, 1927/1928.
- 21b. *Verde*. Revista Mensal de Arte e Cultura. 2ª fase. Cataguanas, 1927/1928.



BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

22. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. coordenada por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
23. ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Vol. I. Trad. de Antonio Borges Coelho et alii. Lisboa: Editorial Presença, 1969.
24. ADORNO, Theodor W. *Filosofia della Musica Moderna*. Milano: Einaudi Editore, 1977.
25. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estetica*. Trad. de Fernando Riaza. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.
26. ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.
27. AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
28. AMORA, Antonio Soares. *História da Literatura Brasileira* (séculos XVI-XX) São Paulo: Edição Saraiva, 1955.
29. ANCESCHI, Luciano. "Le Poetiche del Barocco Letterario in Europa" in *Momenti e Problemi di Storia dell'estetica*. Parte I Milano: Marzorati, 1961.
30. ANCESCHI, Luciano. *Progetto di una sistematica dell'arte*. Milano: Mursia, 1968.
31. ANCESCHI, Luciano. *Saggi di Poetica e di Poesia*. Bologna: Massimiliano Boni Editore, 1972.



32. ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.
33. ANDRADE, Mário de. *Aspecto das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora S/A, 1965.
34. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora S/A. S/data.
35. ANDRADE, Mário de. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/data.
36. ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, Teses de Concursos e Ensaios*. Obras Completas VI 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1978.
37. ANDRADE, Oswald de. "O Homem e o Cavalo". in *Obras Completas VIII. Teatro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
38. ANDRADE, Oswald. *Obras Incompletas B*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1976.
39. ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização S/A, 1972.
40. APOLLONIO, Mario. *I Contemporanei*. Brescia: Società Editrice La Scuola, 1956.
41. ATHAYDE, Tristão. *Contribuição à história do Modernismo. O Premodernismo*. vol.I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.
42. AVILA, Affonso. *50 anos de Modernismo Brasileiro*. Revista de Cultura Vozes. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.,



- jan/fev., 1972.
43. AVILA, Affonso. (organização e coordenação) *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
 44. BALDACCI, Luigi. *Dizionario della Letteratura Italiana. Contemporanea. Movimenti Letterari-Scrittori*. vol. I. Firenze: Vallecchi Editore, 1973.
 45. BARILLI, Renato. "Pirandello e la culturologia" in *Atti del Convegno Pirandello Siciliano ed Europeo*. Catania: C.U.E.C.M., 1982.
 46. BARILLI, Renato. *La barriera del naturalismo*. Milano: Mursia, 1970.
 47. BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mursia, 1982.
 48. BENJAMIN, Walter. *Avanguardia e rivoluzione*. Trad. de Anna Marietti. Torino: Einaudi Editore, 1973.
 49. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" in *BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER. Adorno. Os Pensadores*. Trad. Grunnewald et alii. São Paulo: Editor Victor Civita, 1983.
 50. BENJAMIN, Walter. "A Modernidade" in *Tempo Brasileiro*. 26/27, 1971.
 51. BERGMAN, Par. *"Modernolatria et Simultaneità"*. Stockholm: Svenska Bokforlaget/Bonniers, s.data.
 52. BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. de Nathanoel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
 53. BERNARDINI, Aurora. "M. de Andrade, A. Soffici, M. Maikóvski: Estudo comparativo" in *Revista de Instituto de*



Estudos Brasileiros, nº 18. São Paulo, 1976.

54. BERNARDINI, Francesco. *Perché Ridiamo?* Milano: Ulrico Hoepli, 1934.
55. BERTARELLI, Ernesto. "As lições do futurismo" in *O Estado de São Paulo*, 12/07/1914.
56. BINNI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. Porto: Portucalense Editora, 1972.
57. BINNI, Walter. *La poetica del Decadentismo*. Firenze: G.C. Sanzoni Editore, 1949.
58. BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Editora Atica, 1985.
59. BOBBIO, Aurelia Accame. *Le riviste del primo novecento*. Brescia: Editrice La Scuola, 1985.
60. BOLOGNA, Corrado. *Invito alla lettura di Apollinaire*. Milano: Mursia, 1976.
61. BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
62. BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e cultura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.
63. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
64. BRITO, Mário da Silva. "Notas para a história do Modernismo Brasileiro" in *Anhembi* (revista) nº 45, vol.XV. São Paulo, agosto, 1954.
65. BRITO, Mário da Silva. "Notas para a história do Modernismo Brasileiro" in *Anhembi* (revista) nº 47, vol.XVI. São



65. São Paulo, outubro, 1954.
66. BRITO, Mário da Silva. "Notas para a história do Modernismo Brasileiro" in *Anhembi* (revista) nº 48, vol.XVI. São Paulo, outubro, 1954.
67. BRITO, Mário da Silva. "O alegre combate de Klaxon" in *Klaxon, mensário de arte moderna*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/data.
68. BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958.
69. BROCA, Brito. *A vida Literária no Brasil-1900*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.
70. BUKHARIN, N. *Tratado de Materialismo Histórico*. Trad. de Edgard Carone. Lisboa-Luanda-Porto: Centro do Livro Brasileiro. s/data.
71. CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1971.
72. CALVESI, Maurizio. *Avanguardia di Massa*. Milano: Feltrinelli Editore, 1978.
73. CALVESI, Maurizio. *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*. Bari: Editori Laterza, 1984.
74. CAMPOS, Augusto de. "Revista Re-vistas: Os antropófagos" in *Revista de Antropofagia*. Reimpressão fac-similar. São Paulo: Ed. Abril Ltda. e Metal Leve S/A, 1975.
75. CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.



76. CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1977.
77. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
78. CARPI, Umberto. *Bolscevico immaginista comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti*. Napoli: Liguori Editore, 1981.
79. CARPI, Umberto. *"La Voce" Letteratura e Primato degli Intellettuali*. Bari: De Donato Editore, 1975.
80. CARPI, Umberto. *L'Estrema Avanguardia del Novecento*. Roma: Editori Runiti, 1985.
81. CARVALHO, Elysio. *As Modernas Correntes Esthéticas na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1907.
82. CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguier & comp., Editores, 1925.
83. CASSOU, Jean. *Situação da Arte Moderna*. Trad. Maria Virgínia de Aguiar. Lisboa: Publicações Europa-America, 1965.
84. CASTELLO, Martins. "Conversa com Mário de Andrade" in *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 5/8/1934.
85. CASTRO, Sílvio. "Brasil, Brasis, Brasília" in *A Carta de Pero Vaz de Caminha. O Descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: LEPM Editores Ltda., 1985.
86. CASTRO, Sílvio. *A Revolução da Palavra*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1976.



87. CASTRO, Sílvio. "Bergson, poesia e vanguarda" in Suplemen-
to dominical do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro,
17/10/1959. Editorial Sul Americana S.A., 1967.
88. CASTRO, Sílvio. *Teoria e Política do Modernismo Brasilei-
ro*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1979.
89. CENTRE For Contemporary Studies da Universidade de Bir-
mingham(organização). *Da Ideologia .Althusser. Gramsci.
Lukàcs. Poulantzas*. 2ª ed. Trad. Rita Lima. Rio de Ja-
neiro: Zahar Editores, 1983. Editorial Vozes, 1977.
90. CHALMERS, Vera M. *3 Linhas e 4 Verdades o jornalismo de
Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades,
1976. Luciano, a cura del Prof. Giuseppe Marinetti, e
91. CIDADE, Hernani. *O Conceito de poesia como expressão da
Cultura*. 2ª ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1957.
92. CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópo-
lis: Vozes, 1975. Martins, 1972.
93. COELHO, Saldanha. (organizador). *Modernismo. Estudos Cri-
ticos* in *Revista Branca*. Rio de Janeiro: Impresso nas
Oficinas da *Folha Carioca*, 1954.
94. COSTA, Cruz. *Contribuição à História das idéias no Brasil*.
2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A,
1967. Dieter, O Expressionismo. Trad. Ana Isabel Men-
95. COSTA, Marta Moraes et alii. *Estudos sobre o Modernismo*.
Curitiba: Criar Edições, 1982.
96. COUTINHO, Afrânio (direção). *A Literatura no Brasil. Mo-
dernismo*. vol.V. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul
Americana S.A., 1970.



97. COUTINHO, Afrânio (direção). *A Literatura no Brasil. Simbolismo. Impressionismo. Transição*. vol.IV. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969.
98. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
99. DACANAL, José Hildebrando. *Dependência. Cultura e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
100. DE MARIA, Luciano. "F.T. MARINETTI" in *Letteratura Italiana Novecento*. Vol.III. Milano: Marzorati Editori, 1979.
101. DE MARIA, Luciano. *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.
102. DE MARIA, Luciano. (a cura di) *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori Editore, 1977.
103. DICK, Hilário. "A estética de alguns textos teóricos do Modernismo no Brasil" in *Estudos Leopoldenses*. nº21. Rio Grande do sul: Unisinos, 1972.
104. DONAGGIO, Adriano et alii. "Futurismo a Venezia-Futurismo & Futurismi" in *La Stampa* (supplemento speciale) nº 107. Torino. Maggio 1986.
105. DORFLES, Gillo. *L'Estetica del Mito (da Vico a Wittgenstein)*. Milano: Mursia, 1968.
106. DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendonça y Arruda. São Paulo: Editora Verbo S/A - Ed. USP, 1976.
107. ECO, Umberto. *Lector In Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Editori Bompiani, 1983.



108. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Alberto Guzik et alii. São Paulo: Perspectiva, 1968.
109. EDITORIAL. "Tempo de Mudança" in *Tempo Brasileiro*. (26/27), 1971.
110. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
111. ELIADE, Mircea. *Mythes, Rêves et Mystères*. France: Editions Gallimard, 1957.
112. ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
113. FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética de modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
114. FALQUI, Enrico. *Novecento Letterario Italiano*. vol. 5. Firenze: Vallecchi Editore, 1973.
115. FLORA, Francesco. *Dal Romanticismo al Futurismo*. Piacenza: Casa Editrice V. Porta, 1921.
116. FLORA, Francesco. *I miti della parola*. Verona: Mondadori, 1958.
117. FLORA, Francesco. *Orfismo della Parola*. Rocca San Cascia: Cappelli Editore, 1953.
118. FLORA, Francesco. "In Decadentismo" in *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Milano: Marzorati, 1949.
119. FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana. Il secondo ottocento e il novecento*. vol. V. Verona: Arnoldo Mondadori Editori, 1953.
120. FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1982.



121. FONTANA, Dino F. *Literatura Brasileira. Síntese histórica*. 3ª edição. São Paulo: Edição Saraiva, 1972.
122. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
123. FRIGESSI, Delia Castelnuevo (a cura di). *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste "Leonardo", "Hermes", "Il Regno"*. vol. I e II. Torino: Einaudi Editori, 1977.
124. FUBINI, Enrico. *Musica e Linguaggio nell'Estetica Contemporanea*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1973.
125. GADAMER, Hans-Georg. *As atualidades do Belo. A arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Bras., 1985.
126. GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968.
127. GRANA, Gianni. (a cura di) *Letteratura Italiana. Novecento. I Contemporanei*. vol. I, II e III. Milano: Marzoratti Editore, 1979.
128. GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
129. HEIDEGGER, M. *Introdução à Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
130. HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Atica, 1986.
131. IGLESIAS, Francisco. *História e Ideologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.



Bibliografia

132. INOJOSA, Joaquim. *Carro Alegórico*. Edição do Autor. Rio. GB, 1973.
133. JACOBBI, Ruggero. *Poesia Futurista Italiana*. Parma: Guanda Editore, 1968.
134. JAUSS, Hans Robert. *Apologia dell'esperienza estetica*. Trad. Carlo Gentili. Torino: Einaudi Editore, 1985.
135. KERN, Maria Lucia Bastos. "Arte e ideologia: O Modernismo nos anos 20" in *Estudos Ibero-Americanos*. vol. IX. n.ºs 1 e 2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, julho e dezembro de 1983.
136. LAFETÁ, João Luiz. 1930. *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
137. LAFETÁ, João Luiz et alii. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. Artes Plásticas. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
138. LAMANHA, E. Paolo. *Storia della Filosofia. Filosofia del Novecento*. vol.VI. Firenze: Le Monnier, 1967.
139. LANGELLA, Giuseppe. *Le riviste di metà Novecento*. Brescia: Editrice La Scuola, 1981.
140. LANZA, Andrea. *Storia della Musica*. Il Novecento II. Parte Seconda. Torino: E.T.D. Editore, 1980.
141. LAPINI, Lia. *Il teatro futurista italiano*. Milano: Mursia, 1977.
142. LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros. USP, 1972.
143. LARA, Cecília de. *Claxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros. USP, 1972.



143. LARA, Cecília de. *Nova Cruzada*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros USP, 1971.
144. LEITE, Ligia C. Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul* (materiais para o seu estudo). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros USP, 1972.
145. LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1956.
146. LIMA, Alceu Amoroso. *Primeiros Estudos. Contribuição à história do Modernismo Literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1948.
147. LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1959.
148. LIMA, Alceu Amoroso. "50 anos de Modernismo Brasileiro" in *Revista de Cultura Vozes*. nº 1 vol. LXVI. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., jan/fev., 1972.
149. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
150. LOPEZ, Telê Porto Ancona. "Arlequim e Modernidade" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, 1979.
151. LUKÁCS, Georg. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
152. LUPERINI, Romano. *Il Novecento*. vol. 1 e 2. Torino: Loescher Editore, 1981.
153. LUPERINI, Romano. *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano*. Pisa: Pacini Editore, 1973.



154. MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. de Sérgio Magalhães. Santeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
155. MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial. O homem unidimensional*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
156. MARIANI, Gaetano. *Il Primo Marinetti*. Firenze: Le Monnier, 1970.
157. MARINETTI, F.T. *La Grande Milano tradizionale e futurista*. Milano: Mondadori, 1969.
158. MARTINS, Heitor. *Oswald de Andrade e Outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
159. MARTINS, Luís. "João do Rio" e a "Vida Vertiginosa" in *Suplemento Literário do Jornal Estado de São Paulo*, 19/09/1983.
160. MARTINS, Wilson. *O Modernismo in A Literatura Brasileira*. vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1977.
161. MELOGRANI, Piero. *Storia Politica della Grande Guerra 1915/18*. Vol. 1 e 2. Bari: Editori Laterza, 1977.
162. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
163. MICHELI, Mario de. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1984.
164. MILANO, G. *Riviste Italiane Letterarie e Politiche dal 1907 al 1926*. Firenze: Remo Sandron, 1974.



165. MURICY, Andrade. *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Edição Livraria Globo, 1936.
166. NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros USP, 1970.
167. NAPOLI, Roselis Oliveira de. "Uma visão do Modernismo" in *Minerva* (revista) nº 3, revista da Faculdade de Filosofia. Ciências e Letras de Ponta Grossa. Paraná, 1969.
168. NAPOLI, Roselis Oliveira de. "O Modernismo de 22" in *UNILETRAS* (revista) nº 4, Universidade Estadual de Ponta Grossa. Paraná, 1982.
169. NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Edição da Livraria Globo, 1945.
170. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas. Os pensadores*. Trad. Rubens Torres. São Paulo: Editor Victor Civita, 1974.
171. NOFERI, Adelia. *Le Poetiche Critiche Novecentesche*. Firenze: Felice Le Monnier, 1970.
172. NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
173. NUNES, Benedito. "Estética e Correntes do Modernismo" in *O Modernismo* (Coordenação e Organização de Affonso Ávila). São Paulo: Perspectiva, 1975.
174. NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
175. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético. Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo: Editora Ática, 1986.



176. NUNES, Cassiano, "Característica da Poesia Moderna no Brasil" in *Revista de Letras*. vol. 8/9. Assis: F.F.C.L., 1966.
177. PAGLIA, Luigi. *Invito alla lettura di Marinetti*. Milano: Mursia, 1977.
178. PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di Estetica*. Milano: Mursia, 1966.
179. PAREYSON, Luigi. *Momenti e Problemi di Storia dell'estetica*. Parte IV. Milano: Marzorati Editore, 1961.
180. PEDROSA, Mário (organização Aracy Amaral). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
181. PETRONIO, Giuseppe. *Letteratura di massa. Letteratura di Consumo*. Bari: Editori Laterza, 1979.
182. PIRANDELLO, Luigi. "Prefácio do autor" in *O falecido Matia Pascal. Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Silva, Mario de et alii. São Paulo: Editor Victor Civita, 1978.
183. PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1973.
184. PLEBE, Armando (a cura di). *Estetica*. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1965.
185. PRADO, Antonio Arnoni. *1922-Itinerário de uma falsa Vanguarda. Os dissidentes, a semana e o Integralismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
186. PRADO, Paulo. *RETRATO DO BRASIL. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. IIª ed. São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.



187. PUPPO, Mario. *La Critica Letteraria del Novecento. Orientamenti e problemi*. Roma: Edizioni Studium, 1978.
188. RAMAT, Silvio. *L'Ermetismo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1973.
189. RANZOLI, C. *Dizionario Di Scienze Filosofiche*. 5ª Ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1952.
190. REVISTA DE CULTURA VOZES. *O RISO e o Comico*. nº 1 Ano 68. Vol. LXVIII. Jan/fev. 1974.
191. RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de Vanguarda*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.
192. RICCIARDI, Giovanni. *Sociologia da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
193. RONCONI, Enzo (a cura di). *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*. Firenze: Vallecchi, 1973.
194. ROSA, Alberto Asor. *Scrittori e Popolo*. Roma: Edizione Samonà e Savelli. Libreria Internazionale Terzo Mondo, 1965.
195. ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Trad. Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.
196. RUSCHIONI, Ada. *Lineamenti di una storia della poetica e dell'estetica*. Milano Marzorati Editore, 1966.
197. RUSSI, Antonio. "La nuova poesia e la tradizione europea" in *Letteratura Italiana. Novecento*. Vol.IV. Milano: Marzorati, 1979.
198. SACCONI, Antonio. *Marinetti e il Futurismo*. Napoli: Liguori Editori, 1984.



199. SALARIS, Claudia. *Storia del Futurismo*. Roma: Editori Riuniti, 1985.
200. SALINARI, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1960.
201. SALLES, Fritz Teixeira. *Das Razões do Modernismo*. Brasília-Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974.
202. SALVETTI, Guido. *Storia della Musica. II Novecento I*. Torino: E.T.D. Edizioni, 1983.
203. SANGUINETTI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. Porto: Portucalense Editora, 1972.
204. SANSONE, Mário. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1959.
205. SANTAELLA, Lúcia. *(arte)&(cultura) Equívocos do Elitismo*. São Paulo: Cortez Editora, 1982.
206. SANTAELLA, Maria Lúcia. *Produção de Linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1980.
207. SANTORO, Mario. *Civiltà Letteraria Italiana del XX secolo*. Firenze: Felice Le Monnier, 1977.
208. SANTORO, Mario. *Le Stagioni della civiltà letteraria italiana*. Firenze: Le Monnier, 1977.
209. SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
210. SCHAFER, R. Murray. *Il Paesaggio Sonoro*. Trad. Nemesio Ala. Milano: Ricordi Unicopli, 1985.
211. SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1978.



212. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1983.
213. SCIACCA, M. Federico. *História da Filosofia*. Vol.III. Trad. Luís Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
214. SCIACCA, M.F. *Silêncio e Palavra*. Trad. Maria Teresa Pasquini e F. L. Chaves. Rio Grande do Sul: Faculdade de Filosofia UFRGS, 1967.
215. SILVEIRA, Tasso da. *Definição do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1932.
216. SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.
217. SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
218. TANNENBAUM, Edward R. *L'esperienza fascista. Cultura e Società in Italia dal 1922 al 1945*. Trad. Aldo Sparagni. Milano: Mursia, 1974.
219. TELES, Gilberto Mendonça. *A Retórica do Silêncio*. São Paulo: Cultrix/ MEC, 1979.
220. TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. Vol. I Trad. de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
221. TRAVERSETTI, Bruno. *Che cosa è la terminologia letteraria*. Roma: Ubaldini Editore, 1973.
222. TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e Tradizioni*. Bari: Dedalo Libri, 1968.



223. VERDONE, Mario. *Teatro del Novecento*. Bari: Editrice La Scuola, 1981.
224. VERTECCHI, Alberto e RONCONI, Federico. *Gli autori e le opere. Storia della letteratura e guida critica alla lettura dei testi dell'Ottocento e del Novecento*. Milano: Mondadori, 1986.
225. WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários. a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
226. VOLPI, Galvano. *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1960.
227. ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Editora Atica, 1989.



