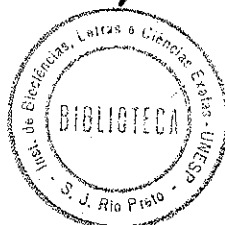


Mazia Madalena Meneghini Munhoz

Estética e Poéticas Futuristas

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

T-143/83



SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1982

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, certamente im perfeito, aos meus filhos Valmar e Valdelena, perfeitos na sua humanidade por graça de Deus Todo Poderoso, aos quais devo a motivação maior para o esforço despendido durante todo um quadriênio.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, orientador em todos os momentos, ao qual devemos o apoio, o estímulo e a perseverança inquebrantável, sem os quais este trabalho não teria sido levado a termo;

Ao Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, cujas sugestões, como relator da Congregação, ao apreciar a primeira redação deste trabalho, e como Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas do Campus de São José do Rio Preto, foram valiosíssimas;

nosso profundo agradecimento.

Í N D I C E

I. INTRODUÇÃO	1
II. VISÃO PANORÂMICA DO PERÍODO HISTÓRICO DO FUTURISMO	6
II.1. Visão panorâmica da Europa do fim do século XIX e início do século XX	6
II.2. Visão panorâmica da Itália do século XIX e início do sé- culo XX	9
II.3. A Primeira Guerra Mundial como consequência da situação po- lítico-social do fim do século XIX e início do século XX.	12
II.4. Visão panorâmica da crise filosófica do mundo contemporâ- neo	17
III. ESTÉTICA E POÉTICA: SIGNIFICADO, DISTINÇÃO E RELAÇÃO	24
IV. CARACTERIZAÇÃO SUMÁRIA DA POÉTICA DO DECADENTISMO	42
V. A POÉTICA DO FUTURISMO	49
V.1. Caracterização histórica do Futurismo	49
V.2. O Futurismo e <u>A Evolução Criadora</u> de Henri Bergson	54
V.3. O movimento cultural futurista	60
V.4. As poéticas futuristas	67
V.4.1. A relação entre arte e velocidade	69
V.4.2. A relação entre arte e sensação	75
V.4.3. A arte futurista como expressão do dinamismo	77
V.4.4. A relação entre arte e intuição	81
V.4.5. A concepção de valor e a relação entre as artes	84
V.4.6. A poética futurista da literatura	94
VI. A "ESTÉTICA FUTURISTA" DE ARDENGO SOFFICI	119
VII. CONCLUSÕES	143
VIII. BIBLIOGRAFIA	149

Preliminarmente convém esclarecer que, neste estudo, tomamos a palavra "poética" como formulação explícita do gosto de um grupo de artistas e teóricos, em oposição ao gosto artístico vigente, visando a um novo tipo de arte, mais condizente com o desenvolvimento em todos os ramos da atividade e do saber humano. Daí a necessidade de delinear, ainda que sucintamente, o contexto cultural em que se insere o novo gosto, transferendo-se, de um lado, em uma contestação global e, de outro, numa reformulação total, com base em um programa, claramente doutrinário e operacional, para a realização de uma arte que satisfizesse a nova exigência do gosto, neste caso o defendido pelo Futurismo.

Entre as várias correntes artístico-literárias do século XX o Futurismo foi a mais hostilizada, a mais exaltada e a mais discutida. Atualmente, favorecido por uma perspectiva histórica mais vasta, embora mais pressentida do que evidenciada em estudos sistemáticos com tal objetivo, tende-se a reconhecer que este movimento correspondeu às exigências profundas de uma época. Ele exerceu uma ação positiva na renovação da vida e da cultura não só italiana, como também internacional, acelerando e intensificando o processo de adequação do espírito humano às conquistas do progresso científico e técnico. Um dos objetivos deste estudo, por isso mesmo, é contribuir para preencher a lacuna assinalada por Maurizio Calvesi em seu recente estudo sobre o Futurismo(1).

Não podemos considerar o Futurismo como movimento literário, contendo uma poética e uma estética peculiares, deixando de abordar a situação sócio-cultural, da qual ele é, ao mesmo tempo, um componente e uma resultante. Não se deve omitir a existência de um quadro social e nem apreciar escritores, gêneros e correntes como tendo vida autônoma, divorciados das circunstâncias de lugar e de tempo. Tudo tem o lugar próprio e traz a marca de uma realidade já vivenciada. O povo, o ambiente físico, a sociedade e sua ideologia, tudo isto influi, ainda que não as determine, nas ações dos homens na vida cotidiana. O desenvolvimento da literatura constitui uma parte do processo histórico da socieda-

de; a sua essência, o seu valor artístico e a sua ação nada mais são do que partes daquele processo geral e unitário, pelo qual o homem se apropria do mundo mediante a sua consciência.

Se assim é, não podemos separar a literatura das outras atividades humanas, porque elas constituem aspectos da mesma cultura de um dado momento histórico. Não é possível dissociar o homem, agente criador do processo cultural, do desenvolvimento intelectual do meio em que vive, da sua experiência global. Há uma unidade essencial entre o saber e a ação política, por exemplo, de modo que, mesmo havendo uma íntima distinção, há uma relação entre política, literatura, tendências filosóficas, ciências e, enfim, das vivências em geral.

Apesar do mérito do artista encontrar sua justificativa na qualidade de sua obra e não em suas intenções poéticas, morais, religiosas ou políticas, ele, como ser humano, participa de uma sociedade e não pode ser indiferente ao mundo que o cerca, ainda que se proponha a repudiar o sistema vigente, o que representa uma participação negativa; é através de suas idéias que ele colaborará para um aprimoramento sócio-cultural. Por mais poderosa que seja a originalidade que o artista imprime à sua obra, nela se acha representada, com maior ou menor nitidez, a fisionomia moral e espiritual da nação. Cada povo tem o seu temperamento e o seu gênio próprios, que são produtos do meio ambiente, dos elementos raciais e do progresso, fatos que se manifestam quer na sua história, quer nas suas instituições, na língua, na literatura, nas obras de arte e do pensamento, de modo que na sua cultura se refletem as idéias dominantes em cada uma das fases de seu desenvolvimento histórico, do qual emana a consciência nacional. Esta é a visão de Walter Benjamin: "Benjamin modifica esta questão: em vez de perguntar como uma obra se põe ante as relações de produção da época, ele pergunta como a obra se põe nas relações de produção da época. Isto é, o desenvolvimento das técnicas literárias é incluído nas forças e relações de produção de uma época, e o desenvolvimento das forças de produção deve es-

tar inserido nas próprias técnicas literárias. As tendências políticas deveriam então incluir, aceitar e desenvolver as vanguardas artísticas, pois estas participam do progresso das forças de produção."(2).

Para compreender a cultura de um povo, é preciso situar essa cultura no seu contexto sócio-histórico-intelectual e acompanhá-la nas diferentes etapas de seu desenvolvimento, nas suas orientações e tendências para mostrar os meios utilizados com o fim de transmiti-la, as segurando a sua continuação no tempo, a sua unidade, a sua difusão e os seus progressos. Sociólogos da corrente durkheimiana afirmam que a cultura de uma nação é espontânea e natural, resultante dos fatores geográficos, raciais, econômicos, sociais e históricos, posição que é seguida por Fernando Azevedo(3).

Outros pensadores, tomando como base a consciência da realidade nacional como um dos elementos que entram na constituição da cultura de uma nação, afirmam que a consciência coletiva surge e se desenvolve através da intercomunicação das consciências individuais(4). No entender desses pensadores uma cultura autônoma só se torna possível, quando se puder perceber num povo a consciência coletiva de sua realidade e isto se dá, quando este povo começa a ver-se como sujeito de fato, produzindo uma transformação do reflexo da realidade em uma consciência, resultante da intercomunicação das consciências.

Para outros, como o ser humano é, essencialmente, liberdade, o conceito de cultura passa a ser identificado com o de educação. Esta comporta, de um lado, a vontade de aplicar-se com amor, de fazer-se ou tornar culto o educando e, de outro, a faculdade de renovar e de recriar. Aplicar-se com amor é doar-se inteiramente, educar-se não é receber, mas recriar. A cultura, entendida como educação, pressupõe uma capacidade criadora que renova a tradição. É daí que surge o conceito de cultura como liberdade, tão defendida pelo movimento futurista(5). A educação tinha, em sua essência, a função de transmitir a cultura, no sentido de garantir a continuação e a conservação do patrimônio legado

pelas gerações passadas; contemporaneamente ela assumia também a função de promover a criatividade, a originalidade, a iniciativa com o objetivo de inovar, modificar e aperfeiçoar. A primeira função da educação só é possível em épocas em que predominam a estabilidade, a harmonia e o equilíbrio; a segunda ocorre em momentos de crise, em que a educação passa a ser um processo de renovação e de criação de cultura.

O papel do homem como agente ou criador do processo cultural, após o seu domínio sobre a natureza através do conhecimento ou do trabalho, consiste em criar "... um sistema complexo de coisas, acontecimentos e condutas, constituído de conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, hábitos, através dos quais forma um mundo próprio, gerado à sua imagem e semelhança"(6).

A história, a natureza do homem e a natureza da cultura coincidem com a noção de tempo. O tempo é uma estrutura unitária, em que passado-presente-futuro constituem três dimensões de uma só realidade em interdependência. Interessa-nos sobremaneira o conceito moderno de temporalidade, conforme o qual o futuro é a dimensão básica, a força motriz que impulsiona o presente e reinterpreta o passado. O presente é a esfera em que as decisões são tomadas, onde o futuro move a tomada de decisões e o passado é questionado sob o prisma do futuro(7).

Finalizando "Em verdade, o homem não é somente o que foi e o que é, mas é também o que deseja ser. A equação existencial de Ortega y Gasset deve ser corrigida. Eu não sou apenas eu, mais minhas circunstâncias, mas eu sou eu, mais minhas circunstâncias, mais meu projeto futuro. Meu projeto futuro me move, me transforma. Eu já sou virtualmente o que desejo ser. O meu projeto futuro define minha realidade presente e reforma minha herança passada."(8)

1. CALVESI, Maurizio. "Il futurismo italiano" in Letteratura Italiana-900 Vol.II, p.1713: "Forse questo è un punto che ancora non risulta abbastanza chiaro, e basterebbe a dimostrarlo il fatto che, mentre si moltiplicano gli studi sul futurismo figurativo, nessuno di essi prende in esame l'apporto centrale della poetica di Marinetti. Sarebbe almeno auspicabile che, a parte il problema della diffusione internazionale dei motivi futuristi e dell'influenza sulle avanguardie, da un'adeguata indagine potesse finalmente risultare in tutta la sua ampiezza l'influenza di Marinetti sulla cultura nazionale, oltre l'ambito stesso del futurismo."
2. KOTHE, Flávio René. Benjamin & Adorno, p.49.
3. AZEVEDO, Fernando de. A cultura brasileira. Vol.XIII, Tomo I, p.30: "Ao analisar, de um lado, esses fatores (geográfico, racial, econômico, histórico, etc.) que não só variam de um povo para outro, mas se combinam diversamente e em proporções desiguais e, de outro, a vida e a evolução próprias de cada sociedade sob a pressão desses fatores, e a influência dessa sociedade sobre os indivíduos a quem ela fornece seus quadros, sua organização e sua estrutura mental, é explicar como surgiram, em determinado país, os fenômenos da cultura, as formas particulares que tomaram, o sentido e o ritmo de sua evolução."
4. SALVADOR, A.D. Cultura e educação brasileiras, p.99: "É, pois, pela intercomunicação das consciências, através da qual a realidade é comunicada entre as consciências, que surge a consciência coletiva da realidade nacional."
5. SCIACCA, Michele Federico. Gli Arieti contro la verticale, p.103: "Nel suo significato originario il termine "cultura", applicato all'uomo, s'identifica con quello di "educazione", la quale innanzi tutto comporta la volontà di "applicarsi con amore" a quanto possa "formarlo" o farlo diventare "culto" o educato: elegante nel sentire, nell'intelligere e nel volere, cioè capace di eligere, uomo libero. Cultura è libertà ed educazione alla libertà."
6. SALVADOR, A.D. o.cit., p.16.
7. SALVADOR, A.D. o.cit., p. 170.
8. SALVADOR, A.D. o.cit., p.170-171.

O período histórico do Futurismo é caracterizado por um clima de profundas transformações, de convulsões político-sociais, de excepcional progresso científico e tecnológico, de sensíveis modificações de procedimentos filosóficos, enfim, período de crise, de ruptura cultural com o passado.

II.1. Visão panorâmica da Europa do fim do século XIX e início do século XX.

No período compreendido entre 1815 e 1914 a população européia se expandiu por todas as partes do mundo, em razão de um aumento de três a quatro por cento ao ano, fato nunca antes verificado: até 1815 a população européia chegava a duzentos milhões de habitantes e no século XIX alcançava, aproximadamente, quatrocentos milhões de habitantes. Fato curioso é que esse desenvolvimento populacional não foi o resultado do aumento da taxa de nascimento, mas o da diminuição do índice de mortalidade. Tal fato veio acelerar a evolução da técnica e da economia européia, determinando movimentos migratórios que permitiram certa adaptação da oferta à procura no mercado de trabalho, favorecendo a concentração urbana e, dada a necessidade de procurar novas colônias como mercados de escoamento dos produtos que a metrópole não conseguia consumir, deu-se uma acentuada expansão demográfica e a consequente tendência imperialista das potências européias.

No último quartel do século XIX, período de maior expansão imperialista, todas as grandes potências européias procuravam novas conquistas, aumentavam suas possessões ultramarinas, chegando ao ponto de a África, continente quatro vezes maior que a Europa, ficar toda partilhada. Esta competição expansionista configurou-se como uma das principais razões da Primeira Guerra Mundial. A Itália cobiçava a região de Cartago; revoltou-se contra a França, que ocupara a região de Tunis; a Inglaterra e a França se desentenderam na disputa de regiões no vale do Alto-Nilo; a França e a Alemanha disputavam regiões marroquinas.

A industrialização constitui outro fator que concorreu para a expansão imperialista. No final do século XIX, instalaram-se indústrias em vários países, determinando a competição por mercados e por novas fontes de matérias-primas; temendo a perda de seus mercados em países vizinhos e na América, as nações européias entraram na corrida por novas colônias. A Itália atrasou-se um pouco nesta competição, devido à complexidade de seus problemas internos, pois se achava empenhada em longas campanhas de unificação e envolvida em sérias disputas internas. Até 1888, quando tentou estabelecer-se na Abissínia, a nação italiana ficou sensivelmente prejudicada, pois suas únicas possessões no continente africano eram Trípoli e Cirenaica.

Foi, porém, a partir de 1880 que as potências européias, constituídas pelas principais nações industrializadas e militares, começaram a expandir as suas colônias para a Ásia, África e Oriente, cabendo à Grã-Bretanha, em razão do seu sistema industrial e da sua armada altamente desenvolvida, impor o seu poder, conseguindo manter o equilíbrio entre as nações européias até 1900, época em que esse equilíbrio começou a desajustar-se, por causa da unificação de várias nações européias e do crescente desenvolvimento industrial da Alemanha, principalmente após a guerra Franco-Prussiana. A Itália, após a unificação de seu território em 1870, conseguiu elevar-se como potência, igualando-se à França. Aproximadamente em 1900 a Alemanha, a França, a Rússia, a Itália, a Áustria-Hungria e a Grã-Bretanha competiam entre si pelo poder, pela segurança e pelas vantagens econômicas. Cada uma dessas potências tinha seus próprios interesses: a Alemanha concentrava as suas ambições nas regiões do leste, com o intuito de controlar o Império Otomano; a Áustria, aliada à Alemanha, interessava-se pela região dos Balcãs; a França cobiçava a região de Marrocos e tentava reaver a Alsácia-Lorena, por constituírem regiões ricas em jazidas minerais; a Rússia pretendia controlar as regiões de Bósforo e Dardanelos, o acesso ao Golfo Pérsico e ao Oceano Índico, além do intento de dirigir os

povos eslavos, que eram submissos ao Império Austro-Húngaro. A Itália pretendia tomar da Turquia a região de Trípoli, da Áustria a região de Trieste e Tirol Meridional.

A Europa converteu-se num arraial de armas; as potências, com exceção da Inglaterra, convencidas de que a segurança nacional dependia de sua qualificação bélica, adotaram o adestramento militar universal. Assim preparado, o mundo europeu sentia necessidade de expandir seus domínios à busca de matéria-prima para suas indústrias, de regiões que absorvessem o excesso populacional e fornecessem os alimentos necessários ao abastecimento de suas metrópoles. Daí o grande progresso da indústria, do comércio e da expansão colonizadora, exigindo a construção de grandes frotas mercantes, esquadras de guerra e bases navais para garantir a segurança do tráfico. Desta maneira as grandes potências européias se envolveram na competição por novas colônias: a Itália estendeu seus domínios para as regiões de Somália e Eritreia, entrando em guerra contra a Turquia ao apoderar-se de Tripolitânia (Líbia e Cirenaica); a Alemanha conquistou dois grandes blocos: o Sudoeste Africano Alemão e a África Oriental Alemã, além de uma parte de Camarões; a França empreendeu uma série de campanhas no norte da África, conquistando a Argélia, a Tunísia e, em 1908-1909, Marrocos, sem perder de vista também a Ásia, incorporando as regiões de Cochinchina, Camboja e Sião, que então se achava ora sob seu domínio e ora sob o domínio inglês. A Grã-Bretanha já possuía Gibraltar e Malta; ao desentender-se com a França, ocupou militarmente o Egito, enquanto já havia dominado regiões do sul da África, ricas em minas de ouro e diamantes. Nesse ínterim os britânicos procuraram estabelecer-se em numerosos pontos da Oceania, tais como Nova Zelândia, Austrália, Bornéus e Sumatra; Java, até o início da Primeira Guerra Mundial, ora se achava sob o domínio dos ingleses e ora dos holandeses. O domínio inglês também se estendeu pelas regiões da Índia até os montes do Himalaia e do Hindu-Cuoco, incluindo a Birmânia, a ilha de Ceilão e regiões mais

próximas. Após a guerra do Ópio, a Inglaterra dominou a ilha de Hong-Kong e obteve licença para negociar em outras cidades como Cantão e Xangai. A França e os Estados Unidos conseguiram as mesmas regalias da Inglaterra e os seus artigos manufaturados penetraram também na China. Aos ingleses, franceses e americanos vieram juntar-se os russos, alemães, italianos e japoneses para a exploração do mercado chinês, chegando à posse de vários pontos de comércio, de bairros fechados ou concessões, onde as autoridades chinesas não tinham livre acesso. Os ingleses, em sua expansão mercantilista, tiveram sérios confrontos com os russos, principalmente na Pérsia, e com os franceses no Sião. Essas rivalidades entre as potências colonizadoras assumiram caráter perigoso, em virtude do aumento considerável da esquadra japonesa, fato que obrigou os Estados Unidos a reforçarem o seu poderio no Pacífico, estabelecendo bases navais em várias de suas ilhas. As demais potências não tardaram a correr aos pontos estratégicos e, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, o Pacífico se achava semeado de fortalezas, que, anos depois, se tornaram bases aéreas.

II.2. Visão panorâmica da Itália do fim do século XIX e início do século XX.

Os patriotas italianos conseguiram realizar a unificação da Itália, graças à atuação do rei do Piemonte, Vítor Manuel II, de seu colaborador e ministro, o Conde de Cavour, e de Giuseppe Garibaldi. Uma das iniciativas de Cavour foi a participação de um pequeno exército na guerra da Criméia, empreendida pela Inglaterra, França e Turquia contra a Rússia. Isso colocou a nação italiana numa posição de destaque na política internacional. Em negociações secretas com Napoleão III, o ministro Cavour conseguiu a promessa de que, caso a Áustria atacasse a Sardenha, a França viria em seu auxílio.

Vítor Manuel, em 1859, iniciou outro movimento contra a Áustria, cujas tropas haviam transposto as fronteiras do Piemonte. Forças

francesas, chefiadas por Napoleão, vieram auxiliar os italianos. Trouvou-se a primeira batalha em Magenta, culminando com a derrota dos austriacos; a segunda batalha deu-se em Solferino, levando os países envolvidos a entabular negociações de paz. Pelo tratado de paz a Lombardia passou a pertencer ao Piemonte; Veneza continuou sob o domínio dos austríacos e a França ficou com Nice e Savóia, regiões em que se falava o francês. Mas as regiões de Toscana, Módena, Parma e Emília, que participaram da luta contra a Áustria, insurgiram-se contra esse tratado de paz e, juntando-se ao reino da Sardenha, no afã de unir toda a Itália, dirigiram-se para Nápoles e Roma. Napoleão III acabou apoiando os movimentos dessas regiões que, em 1860, foram anexadas ao Piemonte. Esses acontecimentos trouxeram novo ânimo às populações italianas, que se levantaram chefiadas por Garibaldi, que ocupou a Sicília e, em poucos dias, atingiu Nápoles, onde foi recebido como libertador. As tropas piemontesas entraram nos domínios da Igreja, dispersaram uma força papal em Castelfidardo e se deslocaram para o sul, com a intenção de se unir aos voluntários de Garibaldi. No final de 1860 Nápoles, Sicília, Marcas, Úmbria estavam todas unidas ao novo reino da Itália, faltando apenas a região de Roma, que pertencia ao papa, e a região de Veneza, que estava sob o domínio austríaco.

Em 1866 Vítor Manuel, tendo a Prússia como aliada, empreendeu uma luta contra a Áustria. Inicialmente o exército italiano experimentou uma certa dificuldade, mas a situação foi resolvida a seu favor pela ajuda dos prussianos; pelo tratado de paz, que pôs fim às hostilidades, Veneza foi devolvida à Itália e Roma continuou sob o domínio papal, com o apoio das forças francesas. A partir de 1870, por ocasião do conflito franco-prussiano, a França precisou acudir a sua própria pátria e o governo italiano, aproveitando-se da retirada dos franceses de Roma, entrou na cidade e ali instalou a capital do país.

Estava quase concluída a unificação da Itália, faltando apenas algumas cidades e aldeias que permaneciam em poder da Áustria, re

giões essas conhecidas como "irredentas" e que se integraram à Itália por ocasião da Primeira Guerra Mundial.

A tomada de Roma em 1870 e a perda do poder temporal do papa geraram alguns problemas: os pontífices se recusaram a deixar o Vaticano e os adeptos da cristandade se negaram a participar de qualquer atividade política. Além dessas dificuldades a nação italiana enfrentava o problema do aumento da população, inversamente proporcional aos recursos naturais. Seu território, montanhoso e árido, favorecia a emigração para a Tunísia, Estados Unidos e Brasil. Com a superpopulação surgiu a miséria, favorecendo os movimentos socialistas contra os quais houve repressão policial, fato que provocou situações críticas como, por exemplo, o assassinato do rei Humberto I em 1900.

Nos primórdios do século XX a Itália passou por um grande desenvolvimento industrial, mas o país necessitava ampliar suas colônias, numa tentativa de solucionar o problema da superpopulação; o governo italiano tentou, então, instalar-se na Tunísia, mas os franceses se apoderaram da região. Esse fato levou a Itália a formar com a Alemanha e a Áustria a Tríplice Aliança.

Em 1911 a Itália se impunha ao mundo não só pelo seu progresso econômico, mas também pelo prestígio de seus intelectuais, como potência naval e militar de primeira ordem. Desde a unificação do reino da Itália a Câmara dos Deputados se apresentava como um agrupamento da direita, constituído de elementos vindos do norte industrializado, e outro agrupamento composto de chefes da esquerda vindos do sul. Esses partidos se alternavam no poder e nenhum deles mantinha um padrão muito elevado de honestidade e eficiência. Contudo, fatores como o analfabetismo, os impostos elevados, os baixos salários, a falta de matérias-primas (principalmente o ferro e o carvão) dificultavam o papel de grande potência desempenhado pela Itália. A esses fatores se acrescentavam as regiões "irredentas", regiões ainda não resgatadas, como Istria, Trieste e Trentino, bem como a necessidade de um império ul-

tramarino.

O Parlamento italiano tentou solucionar certas questões sociais, adotando pensões por limite de idade e seguro obrigatório contra doença e acidentes. As organizações sindicais foram legalizadas e muitas funções de utilidade pública foram executadas pelas autoridades municipais ou nacionais. O predomínio da burguesia liberal estava ameaçado pelo crescente poder do proletariado e a Igreja Católica, mesmo desligada oficialmente do governo italiano, exercia uma poderosa influência sobre as massas e combatia a difusão das doutrinas socialistas.

II.3. A Primeira Guerra Mundial como consequência da situação político-social do fim do século XIX e início do XX.

O aumento da densidade demográfica; a necessidade de obter colônias, numa tentativa de solucionar esse excesso populacional, que servissem de escoamento dos produtos resultantes do avanço da tecnologia industrial e que, ao mesmo tempo, fossem fornecedoras de matérias-primas para as indústrias; a gloriosa era da ciência, com a consequente revolução da indústria e do comércio, enfim, tudo aquilo que concorreu para despertar o orgulho racial e a obsessão pela pátria, culminou na Primeira Guerra Mundial.

Costuma-se citar como causa remota dessa grande guerra a rivalidade industrial e comercial entre a Alemanha e a Inglaterra. Os recursos agrícolas da Inglaterra eram insignificantes, o que a obrigava a desenvolver ao máximo as indústrias, a importar as matérias-primas indispensáveis e a colocar seus produtos manufaturados no mundo inteiro. De outro lado se achava a concorrência da Alemanha, cuja vida também dependia da indústria devido à escassez dos recursos agrícolas e que, graças à afluência de capitais e à colaboração de operários especializados, hábeis e disciplinados, fundou empresas colossais e espalhou seus produtos para vários lugares do mundo com ofertas mais bai-

ras do que os produtos ingleses, chegando a penetrar na própria Inglaterra, concorrendo com seus produtos. Parecia reinar a forte convicção de que a Alemanha movia uma guerra econômica à Inglaterra, visando conquistar os mercados por meios não lícitos e escorraçar dos mares os seus navios. A França se alarmou com a expansão industrial alemã e tendo já perdido os depósitos de ferro e de carvão de Lorena, que passaram a contribuir com a indústria alemã, temia que esta viesse a arrebatá-las suas jazidas em Briey. Por outro lado, a Rússia entrava em conflito com os planos dos alemães e austríacos, tentando obter o controle de Constantinopla e de outras regiões do território turco. Rússia e Áustria disputavam a obtenção do monopólio comercial dos reinos balcânicos da Sérvia, da Romênia, da Bulgária e da Grécia.

Outro fator que veio ferir a amizade internacional foi a construção da estrada de ferro Berlim-Bagdá, cujos planos foram traçados por uma companhia alemã, da qual participavam banqueiros ingleses e franceses, cujo capital seria dividido entre as três nações, cabendo-lhes igualdade de representação na diretoria; este fato preocupou a nação russa, que temia a partilha de seus bens, devido à presença desta estrada de ferro na Turquia. Isto se acentuou ainda mais nos anos 1913 e 1914, quando foram firmados vários acordos entre alemães, franceses e ingleses para a construção da ferrovia em território otomano.

Entre as causas políticas da Primeira Guerra Mundial desempenhou papel proeminente o nacionalismo, que assumiu várias formas: a Sérvia pretendia estender a sua jurisdição sobre os povos que pertenciam à mesma raça e tinham a mesma cultura de seus cidadãos, incluindo os habitantes das províncias turcas da Bósnia e da Herzegovina, os croatas e eslovenos das províncias da Áustria-Hungria. Quando a Áustria, em 1908, anexou a Bósnia e a Herzegovina, a Sérvia voltou sua atenção para o império dos Habsburgos. Em segundo lugar o pan-eslavismo, baseado na teoria de que todos os eslavos da Europa Oriental constituíam uma grande família e, sendo a Rússia o maior dos estados esla

vos, cabia-lhe o dever de guiar e proteger os pequenos estados eslavos dos Balcãs. Com isto os sérvios, os búlgaros e os montenegrinos sempre teriam na Rússia um amigo poderoso. Em terceiro lugar, outra forma nacionalista foi o movimento francês pela revanche. A França preocupava-se em vingar a derrota sofrida na guerra franco-prussiana, numa tentativa de reaver as províncias perdidas de Alsácia e Lorena.

O movimento pangermanista pode ser considerado outra forma de nacionalismo. Este movimento advogava a expansão da Alemanha, que deveria incorporar todos os povos teutônicos da Europa Central, estendendo os seus domínios até a Dinamarca, a Holanda, o Luxemburgo, a Suíça, a Áustria, a Polónia. Alguns líderes não se contentavam só com isso, exigindo um grande império colonial e uma ampla expansão para leste, que chegaria até os Balcãs e a Ásia Ocidental.

Nesse período a Europa estava dividida em dois blocos antagônicos: a Alemanha, a Áustria e a Itália constituíam a "Tríplice Aliança"; a França, a Rússia e a Inglaterra formavam a "Tríplice Entente". A organização destes blocos deveu-se à rivalidade política que separava os países: a França, temendo a germanização das regiões da Alsácia e Lorena; a Áustria, com a anexação da Bósnia e Herzegovina, temia o movimento de expansão da Sérvia; a Alemanha, valorizada pelo Império Otomano devido à construção da ferrovia de Bagdá, cujas ambições alarmavam as outras nações; a Rússia, tentando adquirir a simpatia dos eslavos do sul, espalhados pelos Balcãs.

Estes acontecimentos levaram as potências a se armarem cada vez mais, principalmente com o atentado de Sarajevo, em que um estudante da Bósnia, atendendo a uma das associações secretas da Sérvia, assassinara o herdeiro do trono da Áustria, Francisco Fernando. A Áustria, aproveitando a ocasião para eliminar a Sérvia como fator político dos Balcãs e evitar que aquele país se transformasse em centro do movimento eslavista, exigia a dissolução das organizações secretas pan-eslavas, exclusão do exército e dos quadros administrativos de todos

os indivíduos que pertenciam a essas associações. A Rússia, querendo e vitar o aniquilamento da Sérvia e o predomínio austríaco nos Balcãs, decretou a mobilização geral. A Alemanha, conhecedora desses fatos, enviou um ultimato à Rússia, para que parasse com todos os preparativos bélicos no prazo de doze horas, e outro à França, para que definisse a sua posição, na eventualidade de um confronto armado com a Rússia. A Inglaterra fez tentativas para evitar o conflito, mas nada conseguiu. Em 1914 a Áustria bombardeava Belgrado, capital da Sérvia. Logo em seguida a Alemanha declarava guerra à Rússia e, posteriormente, à França. Os alemães, com a intenção de avançar sobre Paris, violaram a neutralidade da Bélgica, sendo obrigados a recuar. Os russos invadiram a Prússia Oriental, mas foram detidos pelos alemães. A Itália, em 1915, declarava guerra contra a Áustria-Hungria e, em 1917, contra a Alemanha. Os submarinos alemães entraram em ação, provocando a intervenção dos Estados Unidos, que apoiavam os franceses. Portugal apoiou os britânicos, combatendo os alemães na França e na África. Em 1918 a Rússia fez a paz com a Alemanha e desistiu da guerra. Os alemães, esgotados pela violência da guerra, viram-se obrigados a propor um armistício, o mesmo acontecendo com a Áustria, enquanto que a Turquia e a Bulgária se rendiam.

Terminada a guerra de 1914-18, os países europeus foram dominados por uma crise econômica muito grave, que levou ao aumento do custo de vida, à miséria das classes trabalhadoras. Estas classes entravam num período de enorme agitação: revoluções, assassinatos, greves, ocupação de propriedades e de fábricas. A desordem aumentou e criou, nesses países, um estado de espírito favorável à instalação de "governos fortes", destinados a restabelecer a paz e a reagir contra os sistemas políticos democráticos e parlamentaristas, incapazes de pôr fim ao caos econômico e social. Foi o que aconteceu na Itália, Portugal, Alemanha e Espanha.

A Itália, tendo entrado na guerra em 1915 e não tendo obtido

as compensações a que se julgava com direito, viu-se sem meios de subsistência e sem oferta de empregos para os combatentes, resultando disso um descontentamento enorme, agravado com a agitação das classes trabalhadoras: as fábricas foram ocupadas pelos operários, estabelecimentos foram assaltados, devido ao aumento assustador do custo de vida, e, com isso, a miséria alastrou-se por toda parte. Aproveitando-se desta situação, Benito Mussolini, militante do partido socialista, organizou os "fasci" de combate, dando início à luta contra o governo, que era julgado incapaz de restabelecer a ordem no país. Este regime político ocorreu em países, como a Itália e a Alemanha, que apresentavam um traço comum: países que entraram na guerra com grande entusiasmo e logo se decepcionaram, principalmente do ponto de vista econômico, porque os dois países se viram empobrecidos e viram fechadas as saídas que a América oferecia a seus emigrantes. Antes dessa guerra a América recebia cerca de novecentos mil italianos por ano e, após a guerra, tanto a Itália quanto a Alemanha se achavam numa situação econômica e demográfica extremamente crítica: alta taxa de desemprego, enorme aumento da população, baixa de salários, constituindo um clima propício à agitação. Um partido único se apoderara do Estado e o governava à sua vontade, não tolerando oposição nem de fora, nem do interior da área partidária. O fascismo criou uma teoria do chefe inspirado e profético: o chefe (condutor supremo, "Duce" ou "Führer") era o intermediário entre a nação e a História; o chefe estava destinado a "fazer história" e era responsável somente em relação a ela. Para o fascismo os homens só tinham os direitos que o Estado lhes concedesse. O Estado, personificado pelo partido, dirigia a totalidade da existência de toda a nação: os cidadãos lhe pertenciam, juntamente com seus bens; não havia liberdade de pensamento e nem de expressão; eram considerados traídores todos aqueles que se opusessem ao regime, fato que chegou ao extremismo na Alemanha, onde se vivia em regime de terror.

Por outro lado, a doutrina fascista se propôs a pôr fim à lu-

ta de classes, favorecendo a formação de corporações com membros de cada indústria ou ramo da produção (patrões e operários), na qualidade de sindicatos vinculados ao partido único e cujas corporações serviam para proteger os direitos adquiridos, enriquecer os adeptos e zombar dos inimigos do regime. Com relação aos adversários políticos, os fascistas suprimiam sua imprensa, interditavam qualquer associação e a livre expressão; além disso na Alemanha se instalaram os campos de concentração, onde as pessoas passavam por tratamentos humilhantes até à morte lenta. Esta atmosfera de extrema tensão e agressividade causou a queda dos regimes fascistas.

II.4. Visão panorâmica da crise filosófica do mundo contemporâneo.

Parece-nos especialmente significativa a caracterização diacrônica que Dilthey faz da filosofia: "... toda época tem os seus ideais e os seus valores, que elabora também sob a influência do ambiente, e que recebe em herança das épocas precedentes. Toda geração tem os seus ideais jurídicos e políticos, os seus gostos artísticos, as suas regras de costume, etc. A geração nova leva consigo o seu código de valores que se afirma contra aquele da geração que a precedeu. A filosofia é precisamente a perspectiva central que determina a formação da cultura de uma época. Diferentemente da religião, da arte e das ciências, ela procura penetrar o enigma da vida, abraçar a totalidade do mundo dado, organizando os materiais que lhe são oferecidos pela experiência histórica. Uma filosofia representa a visão que do mundo tem uma determinada época e, por isso, não está além do homem histórico com suas paixões e os seus sentimentos"(1).

O pensamento filosófico do século XX representa uma reação à filosofia idealista e positivista do século XIX. É uma reação contra o Idealismo, devido ao seu caráter atualista, e contra o Positivismo que idolatrou a ciência como absoluta, como a única forma do saber positi

vo, que limitou o conhecimento filosófico ao domínio dos fatos observados por meio da experiência. Chegou-se, então, à conclusão de que e ra necessário fazer uma revisão geral da ciência, porque numa investigação experimental não se poderia pôr de lado a atividade do sujeito. A confiança na razão, na ciência, no progresso, nas virtudes da inteligência deram lugar à exaltação de forças obscuras e ao culto da vida e do mistério: daí o desprezo pelas massas e o apelo do super-homem em Nietzsche, o impulso vital e a evolução criadora em Bergson (que tomaremos mais demoradamente em consideração ao procurar fundamentar filosoficamente o Futurismo), apologia da violência em Sorel, psicanálise em Freud, tendo como causa a convicção do poder que o progresso das ciências confere ao homem e a consciência de pertencer a um mundo em transição, a uma sociedade em crise. A crise que abala o mundo moderno e contemporâneo é a crise de um fundamento absoluto da verdade e dos valores humanos; "ruptura" entre o homem e Deus. A sociedade contemporânea é uma sociedade desintegrada, porque lhe falta a unidade fundamental. Isto, no entender de Michele F. Sciacca, se deve "... à reconhecida necessidade do absoluto, que o pensamento moderno, a começar do século XVI, acreditou poder dispensar ou substituir, absolutizando os valores humanos válidos como tais, mas, como tais, sempre necessitados de se fundarem sobre o absoluto, ou de o testemunharem..."(2). Sem Deus, a vida humana se dispersa, se despedaça, se desintegra. O homem moderno aspirava identificar-se com o absoluto e foi essa identificação da verdade inteira com o pensamento no seu devir, essa tentativa de destruir uma concepção religiosa da vida que, segundo Sciacca, levou "... à absolutização do homem: primeira separação entre o homem e Deus, e, depois, resolução de Deus no homem ou divinização do homem: Deus-Homem suplantado pelo Homem-deus... Assim, o Deus do mundo moderno ficou a ser a Ciência (iluminismo e positivismo), a Humanidade (humanitarismo), a Filosofia (Hegel), a Economia (Marx), a História (Croce), etc., sempre um ídolo, um mito terreno e laico, chamado a

substituir Deus. O profano substituiu-se ao sagrado, vestindo-lhe o traje, o mundo e os homens substituíram-se a Deus: uma verdadeira subversão da ordem racional"(3).

Aliás, mantendo-nos na visão própria de Sciacca, em L'Uomo, questo "squilibrato" ele distingue duas opostas tendências filosóficas no mundo contemporâneo, denominadas "idealismo transcendente" e "idealismo transcendental": "... quello che può anche chiamarsi il nostro idealismo - trascendente ed oggettivo - è metafisicamente antitetico al l'idealismo trascendentale - immanentista e soggettivo - e ad ogni altra forma d'immanentismo, che è sempre naturalismo e riduzione dello spirito al finito del mondo o della natura..."(4). Fundamentando a oposição entre essas duas tendências básicas, o filósofo em questão afirma que o "idealismo transcendental" ou imanentista é "ingenuamente otimista, facilisticamente entusiasta", porque se afirma como "filosofia do triunfo", porque nega o limite metafísico do humano e do natural e que, por isso mesmo, identifica a História e o Mundo com o Absoluto ou Deus: "Per ogni forma d'immanentismo acritico che non ha coscienza dei limiti e della sua miticità, la vittoria del bene sul male, la perfezione assoluta è realizzazione terrena, opera dell'uomo attraverso lo sviluppo o l'evoluzione storica, per cui quel che la religione e la filosofia chiamano Dio viene ad identificarsi con la storia, l'umanità, l'uomo. Divinizzazione dell'uomo e umanizzazione di Dio..."(5). Por outro lado, o "idealismo transcendente" defendido por Sciacca "Al contrario, dal nostro punto di vista metafisico, l'uomo, incontro di finito (soggetto) e d'infinito (essere-Idea o oggetto) è impegno totale di giungere fino a Dio, di donarsi all'Essere assoluto, e perciò consapevolezza, fiduciosa e non disperata, non solo che egli (il pensiero umano) non è Dio, ma anche che mai potrà realizzare in terra e in vita la sua perfezione totale e finale"(6).

A crise do mundo moderno resulta, pois, da tendência do humanismo laico em fundar e salvar os valores humanos contra ou separada-

mente da tradição religiosa. Esta tendência laicista, que propõe os valores terrenos no lugar de Deus, perdeu o sentido da compreensão e da solidariedade em Deus, fundamento absoluto e necessário de todas as formas de solidariedade humana. No entender de Sciacca, os valores humanos não podem transformar-se em valores absolutos, isto é, auto-suficientes; por isso é preciso restituir-lhes o seu grau de validade e de autenticidade, porque "...o homem não pode servir de alicerce ao homem, e que toda a ordem humana e natural tem o seu fundamento absoluto e o seu fim supremo numa Ordem (Deus) que a transcende e ultrapassa; e só ela a torna válida e a salva. Está em Deus - e só em Deus - a inteligibilidade radical (metafísica) da vida espiritual, e, por isso, também o sentido da história e da natureza. Daqui a necessidade do absoluto:reconquistar em Deus a nossa autenticidade de homens"(7). Esta crise advém do fato de que "... coloro che demolivano la tradizione e le sue strutture metafisico-teologiche erano convinti di ricostruire una civiltà sulla base dell'ordine umano e naturale, con l'ausilio della sola ragione autonoma, riscattata dalla servitù di Dio e della Chiesa. errore del pensiero moderno:credere che la ragione umana sia fondamento di se stessa e che la sua verità sia tutta la verità"(8). Ainda segundo Sciacca, destruída a verdade, que fundamenta a validade da razão e a transcende, negado o "Ser" que fundamenta todo o humano, nenhuma verdade se salva, nenhum valor sobrevive: "... pensare di salvare l'uomo negando Dio, di accrescere la capacità della ragione privandola della Rivelazione, di garantire civiltà e progresso, verità e valori rinnegandone il fondamento assoluto ed elevando la ragione umana all'assolutezza di Dio in una "elevazione" che l'ha abbassata fino alla negazione di se stessa e di ogni valore spirituale... negato il cielo, tutto è terra e materia..."(9).

A filosofia moderna e contemporânea sofre essa crise profunda de valores. Todo sistema filosófico tradicional se caracteriza por um trabalho de síntese. A característica da filosofia contemporânea, con-

tudo, é justamente a tendência analítica, consequência do desenvolvimento que tiveram, de um lado, a Psicologia (com a chamada "Psicologia da Forma" ou "Psicologia Experimental" e a Psicanálise) e, de outro, a Sociologia (com as diversas ramificações de seus problemas - econômico, político, religioso e gnosiológico -). O problema da procura do conceito do "Absoluto", que caracterizava a compacta unidade dos sistemas filosóficos tradicionais, foi substituído pelo da análise do pressuposto, isto é, a opinião se sobrepõe à verdade. A filodoxia, ou o culto da opinião, conforme Sciacca afirma em Filosofia e antifilosofia, é própria dos sofistas, que se valem do diálogo para argumentar e persuadir, de modo que, por força de "retórica", uma opinião, independentemente do seu conteúdo, prevaleça sobre as outras; os cultores da opinião ou "filodoxos" não se preocupam com a verdade ou falsidade, "... giacché al livello della mera doxa si è al di qua del vero e del falso, questione retrocessa in partenza dall'illusione che, scavalcando la verità, si colgano meglio il particolare molteplice e la molteplicità delle opinioni intorno ad esso; e, invece, si perdono anche il particolare e l'opinione". Mais adiante, nesta mesma obra, ele identifica "filodoxia" e "sistema do erro" e, em oposição a esta, identifica "sistema da verdade" ou "filosofia do ser": "...chiamiamo filodoxia o sofistica o sistema dell'errore, opposto al sistema della verità o filosofia dell'essere, la quale assume come suo oggetto interno e punto di partenza il principio d'intelligibilità, la verità prima....; da questa altezza la filosofia "vede" il mondano - perciò non è "stupida" rispetto ad esso come il mondanismo quando nega il non visto principio del pensare e con esso il sapere filosofico e ogni sapere..."(10).

Ao abordar a "filodoxia sensisteco-empiristica e le sue conseguenze", Sciacca relaciona o sistema do erro ou antifilosofia com as tendências filosóficas hodiernas, vistas como sofísticas da ciência e da técnica. Segundo essas tendências, o princípio da verdade poderia ser substituído por um conjunto de hipóteses "científico-tecnológicas".

A filosofia, a moral e a religião, na opinião dos defensores da filodoxia, deveriam ser eliminadas(11). Não obstante a íntima relação entre "filodoxia" e ciência-técnica, o mencionado filósofo está convencido de que a ciência e a técnica só constituem autênticos valores, quando tomados intelectualmente como "verdade", quando integrados no ser, o que só é possível numa visão metafísica(12).

Veremos a seguir, tratando da relação entre estética e poética, como esta crise assinalada por Sciacca se manifesta como crise da estética filosófica diante das "estéticas empíricas", extraordinariamente valorizadas no início do século XX, e como as visões futuristas da realidade, da vida, da ciência e da arte estejam em consonância com as tendências da supra-mencionada "filodoxia".

- 1.SCIACCA,Michele Federico. História da Filosofia, Vol.III,p.193-194.
- 2.SCIACCA,Michele Federico. A Hora de Cristo, p.49.
- 3.SCIACCA,Michele Federico. A Hora de Cristo, p.51.
- 4.SCIACCA,Michele Federico. L'Uomo, questo "squilibrato", p.272.
- 5.SCIACCA,Michele Federico. L'Uomo, questo "squilibrato", p.273.
- 6.SCIACCA,Michele Federico. L'Uomo, questo "squilibrato", p.273.
- 7.SCIACCA,Michele Federico. A Hora de Cristo, p.52.
- 8.SCIACCA,Michele Federico. Studi sulla filosofia moderna, p.195.
- 9.SCIACCA,Michele Federico. Studi sulla filosofia moderna, p.196.
- 10.SCIACCA,Michele Federico. Filosofia e antifilosofia, p.32.
- 11.SCIACCA,Michele Federico. Filosofia e antifilosofia, p.75-76.
- 12.SCIACCA,Michele Federico. Filosofia e antifilosofia, p.76: "Questa

paurosa filodoxia, che non rispetta niente, disumana e dissa-
 cra tutto, va combattuta in blocco e senza concessioni, non so-
 lo in nome della filosofia, della morale e della religione, ma
 anche in nome della scienza e della tecnica, che vanno salvate
 nei loro aspetti di civiltà in una cultura rivelativa e non so-
 lo espressiva dei valori, cioè sulla base di una o più prospet-
 tive filosofiche rinnovatrici del sistema della verità, il solo
 che consenta il recupero integrale di ciascuno nel suo ordine
 all'interno dell'ordine dell'essere e delle nuove verità dalla
 verità prima infinita e dunque sempre feconda. Il nodo sofisti-
 co va tagliato alla radice: la verità non si apprende con il sen-
 so; altro è il senso, altro è l'intelletto; l'uomo è anche in-
 telletto e la verità è intellettuale."

III. ESTÉTICA E POÉTICA: SIGNIFICADO, DISTINÇÃO E RELAÇÃO

A palavra "estética" não tem um sentido único: a sua significação varia conforme o ponto de vista filosófico e conforme o momento histórico, do que decorre uma multiplicidade de significados. Por esta razão Pareyson, em uma síntese bastante elucidativa, declara que convém procurar uma definição mais restrita e precisa. A primeira questão com que, segundo ele, nos defrontamos é se a estética é uma reflexão filosófica ou empírica, pois, como se verá a seguir, as duas tendências coexistem. O mesmo esteticista esclarece ainda que há divergências também entre os que defendem a mesma tendência. Assim, por exemplo, entre os adeptos da natureza filosófica da estética, há os que creem que ela tem a tarefa não só de definir "o que é a arte", como também "o que deve ser a arte"; outros estão convencidos de que, sendo filosófica, cabe ao esteticista deduzir as conseqüências no campo estético de princípios filosóficos pressupostos; outros pensam que, sendo a filosofia especulação pura, não é necessário que o esteticista tome em consideração a experiência direta do crítico ou do artista. Por outro lado, na linha da tendência empirista, procura-se contestar a natureza filosófica da estética, considerando-a algo de intermediário entre a filosofia e a história da arte. Outros, reivindicando a suprema validade do concreto, supervalorizam os depoimentos de artistas, críticos e historiadores da arte, aos quais se atribui o nome de estética(1).

Aqui tomaremos a palavra "estética" no sentido de reflexão especulativa sobre a arte e sobre o belo. Este tipo de reflexão existe desde a antiguidade, embora a denominação "estética" não fosse usada para designar tal reflexão. A palavra "estética" foi usada inicialmente no século XVIII por Baumgarten, que a adotou no seu sentido etimológico, definindo-a como "... ciencia del conocimiento sensible o gnosiológica inferior"(2), cujo objeto é a beleza, por ele situada no mais alto grau da percepção. Ora, se a estética é percepção (gnosilogia inferior) e seu objeto (beleza) também está na percepção, disto resulta que a es

tética e o seu objeto se confundem. Além disso, se a estética está no âmbito do sensível e este, por sua natureza, é confuso, ela não pode ser ciência, que é sempre conhecimento distinto, como Plazaola, referindo-se a Baumgarten, declara(3). Daí concluirmos que o valor de Baumgarten é mais histórico do que doutrinário.

Para Benedito Nunes a estética "... encerra uma experiência sedimentada na qual se acha resumido todo um ciclo histórico do pensamento. Esse ciclo abrange o conceito platônico do belo, a teoria da imitação de Aristóteles, o sentido da palavra "tekne" para os gregos..., enfim toda uma gama de noções através das quais a obra de arte é pensada. São noções que pertencem a um contexto filosófico determinado"(4). A história da estética esteve enquadrada nas reflexões filosóficas, culturais, literárias de determinados momentos; os valores estéticos não se apresentavam isoladamente, pois eram funções de valores morais, políticos, históricos. Só há bem pouco tempo é que a estética se constituiu como ciência independente e com método próprio.

Ela é assim definida por Etienne Souriau: "A estética é uma forma do pensamento reflexivo. É a mente humana refletindo sobre sua própria atividade, por meio da qual criou todos os templos, todas as catedrais, todos os palácios, todas as estátuas, todas as sinfonias, todos os poemas..."(5).

Se compararmos as concepções anteriormente mencionadas de Souriau e de Baumgarten, verificaremos que, enquanto a do primeiro é uma concepção filosófica da estética ("a mente humana refletindo sobre sua própria atividade"), a do segundo, ao defini-la como "gnosilogia inferior", pode ser incluída numa visão empírica da referida ciência.

Como confirmação doutrinária parece-nos útil citar as concepções que, entre outros, da estética têm Luigi Stefanini, Ada Ruschioni, Luigi Pareyson, Nicola Abbagnano em favor da estética filosófica; como confirmação da tendência empenhada em negar a estética filosófica em favor das "estéticas empíricas", citaremos as concepções de Luciano An

ceschi e Armando Plebe, esperando assim demonstrar a transformação do sentido da ciência em si e em relação à poética.

Para Stefanini a estética é uma disciplina filosófica e, como tal, ela entra numa visão total do ser, isto é, beleza e arte (objeto da estética) constituem um aspecto particular do ser metafisicamente considerado. Do seu ponto de vista somente no sistema (que enquadre, in dique as relações e a autonomia das atividades do espírito) a consideração estética escapa da contingência, da fragmentariedade, elevando-se ao grau de ciência: "Soltanto nella filosofia la riflessione sull'arte diventa scienza"(6). No entender de Stefanini a tarefa da estética deve servir para delimitar o seu âmbito, o que só se torna possível quando se relaciona a estética com a arte e esta com a vida. Ele delimita o âmbito da estética partindo desta definição: "Concetto è l'unità variata dell'esperienza contenuta nell'unità della coscienza"(7). Ora, se a estética é parte do sistema filosófico, entendido como visão global do ser, a sua tarefa será refletir especulativamente sobre a unidade va riada, concreta da experiência estética, para chegar a uma definição de arte e de belo ("unidade de consciência"). Assim sendo, toda saturação de um determinado tipo de arte leva o gosto a preconizar e a realizar um novo tipo de arte; este, sendo diferente dos anteriores, demandará uma nova definição. Nisto consiste a afirmação de Stefanini de que o conceito, como a vida, está sempre em curso. Desta forma o citado pensador assegura a relação e a distinção entre filosofia e experiência, assim como o caráter cientificamente sistemático da estética. Assim con siderada, a estética, no seu entender, deve ser distinta não só da arte, como também da crítica(8) e da poética. À crítica, reflexão baseada no gosto e em um método escolhido em conformidade com uma visão geral da arte, cabe avaliar a obra como valor artístico, incluindo-se, por isso, no âmbito da experiência estética. A estética, por seu turno, reflete filosoficamente sobre a unitária, porém variada experiência artística, para chegar ao conceito de arte. Recentemente foi também inse

rida a "poética" que, segundo o referido esteticista, afastando-se do significado aristotélico e renascentista da palavra, passou a indicar a consideração do fato artístico no ato do seu "fazer-se" em cada artista, sentido que lhe foi atribuído por P. Valéry ao assumir a cátedra de "Poética" no Colégio de França. Depois disso, de acordo com Stefanini, "poética" passou a indicar todo escrito que exprime as reflexões de um artista sobre a sua arte com propósito programático ou elucidativo(9). Por esta razão a "poética" não pode ser confundida com a estética, visto que faz parte da experiência("unidade variada")sobre a qual a ciência de caráter filosófico reflete, para chegar ao conceito de arte ("unidade de consciência"). Por conseguinte, segundo Stefanini, a estética não tem caráter normativo(poética) e nem avaliador(crítica), porque, como filosofia, não estabelece normas para o artista criar e nem critérios metodológicos para o crítico avaliar a obra.

Ada Ruschioni também defende a natureza filosófica da ciência estética: "Proprio in quanto riflessione teorica sull'esperienza estetica dell'individuo, l'estetica è scienza o, meglio, è filosofia"(10).

Segundo Luigi Pareyson "L'estetica è e non può non essere filosofia"(11). É filosofia, porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual se inclui toda experiência que se relaciona com o belo e com a arte. A função da filosofia é chegar a conclusões teóricas, universais e, por conseguinte, abstratas, com base nos dados da experiência, cabendo-lhe dar uma definição de arte.

Também Nicola Abbagnano define a estética como disciplina filosófica: "Com esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo"(12).

Cumprir lembrar que, no Brasil, Luís Washington Vita também é a favor da concepção filosófica da estética: "A busca da significação da atividade artística e do sentido do produto dessa atividade cabe à estética, como reflexão filosófica sobre a arte"(13).

Apesar da persistência da concepção filosófica da estética en-

tre os metafísicos(14), só recentemente a concepção empirista passou a predominar, consoante ao afirmado pelo mesmo Stefanini(15).

Todavia, mesmo na concepção filosófica da estética, é preciso evitar as posições extremadas. A estética não seria filosofia, se, como argumentam os empiristas, deduzisse as conseqüências do sistema filosófico na arte; pois o sistema é o resultado especulativo da reflexão sobre a realidade global, jamais um pressuposto dela. Por outro lado, desejando afirmar o caráter filosófico da estética, é preciso evitar o extremo de reduzir toda a realidade à beleza e à arte, caindo na negação da estética, que é o esteticismo. Este, segundo Pareyson, caracteriza o sentido atualmente atribuído à estética, visto que qualquer teoria que, de alguma forma, se relacione com a beleza e com a arte, quer esteja no âmbito do sensível, quer no do inteligível, seja produto da arte, seja produto da natureza é considerada "estética"(16).

Conforme Plazaola, que tomou como base a estética de Fechner, considerado por Denis Huisman como o formulador da "estética científica"(17), até o final do século passado pretendia-se construir a estética de cima para baixo, fazendo-a derivar de princípios filosóficos pré-fixados(18).

Defendendo o caráter filosófico da estética, Ada Ruschioni acha que é correto falar-se de uma estética do Idealismo ou do Positivismo, mas que, por outro lado, não se deve falar de uma estética do Renascimento ou do Barroco, consideradas como "concepções particulares"(19).

Como conseqüência do progresso científico, técnico, industrial e intelectual da época, os métodos empíricos eram empregados em todos os setores e a estética, segundo Plazaola, como não poderia deixar de ser, com Fechner inaugura uma nova etapa em sua existência. A "estética científica", aplicando o método indutivo, partia de baixo, da experimentação e da comprovação dos fatos(20).

Análoga à de Plazaola é a posição de Luís Washington Vita: "A-

tualmente duas tendências predominam: a estética filosófica propriamente dita, de caráter dedutivo, e a estética fenomenológica, de caráter intuitivo"(21).

No entender de Benedito Nunes, Heidegger, em Ser e Tempo, filosoficamente destruiu a ontologia e, como consequência, em A Origem da Obra de Arte destruiu a estética como disciplina filosófica(22). Explicando o sentido da destruição com relação à estética filosófica, ele acrescenta: "Destruir a Estética significa pois suspender a vigência doutrinária, colocar entre parênteses a validade teórica de tal disciplina, que tem origem histórica e cujo destino também é contingente"(23).

Na opinião de Armando Plebe a estética filosófica não se justifica nem do ponto de vista empírico e nem do ponto de vista especulativo. Numa perspectiva empírica a estética filosófica apresenta-se como uma "metaestética", destituída de fundamento científico e, por isso, nas palavras de A.J. Ayer, como "nonsensical"(24). De acordo com o esteticista italiano, o citado estudioso inglês foi o primeiro a defender a impossibilidade da estética filosófica(25). Numa perspectiva filosófica, ainda conforme o mesmo estudioso, a estética se apresenta como um problema parcial, que só forçadamente pode ser separado do problema metafísico.

Para Ugo Spirito, de quem Armando Plebe foi discípulo, a estética filosófica, a rigor, não existe. O que existe em toda metafísica é um capítulo, que aplica os princípios daquela metafísica ao conceito de arte. Para ele, portanto, "Se l'estetica non può definire l'arte, essa potrà essere scienza(...), ma non filosofia"(26). Na sua opinião não é possível um critério filosófico para distinguir o que é arte daquilo que não é arte; tal critério só pode ser empírico, porque a referida distinção é objeto de julgamento de valor, que não extrapola o imediatismo da realidade, reino do múltiplo(27). Por isso Plebe, à semelhança de Ugo Spirito, reivindica a validade exclusiva das "poéticas" ou "estéticas empíricas", próprias de cada uma das artes, cujo objeti-

vo é resolver problemas de ordem contingente(28).

Relembramos que a estética, como ciência, tem um caráter filosófico e, por isso, não tem caráter normativo e nem avaliador, isto é, não estabelece normas para o artista criar sua obra, nem critérios para o crítico interpretar e avaliar a obra como arte. Insistamos no fato de que, na concepção filosófica equilibrada, a estética limita-se a refletir especulativamente sobre a experiência estética(29).

De acordo com Ada Ruschioni, embora desde a antiguidade grega, sobretudo em Aristóteles, até o século XVIII, a palavra "poética" fosse usada na acepção atual de "estética"(30), atualmente a distinção deve ser feita; a poética não pode ser tomada como teorização sobre a arte, mas como doutrina da arte, que, segundo ela, pode ter, fundamentalmente, dois aspectos: o de teoria de um particular endereçamento artístico (como, por exemplo, poética do Humanismo, do Barroco, etc.) e o de programa de arte de um determinado artista(31).

Luigi Pareyson, definindo a poética como "um determinado gosto que se tornou programa de arte", julga ser da máxima importância para a atividade do crítico dispor de uma poética, pois significa apreender a espiritualidade do artista no ato mesmo em que se individualiza como gosto e se traduz em obras. Aliás, ele considera o exame comparativo da poética com a obra como um entre os melhores trabalhos que o crítico de arte pode fazer, principalmente porque a poética lhe dá um referente objetivo, sem ter de se valer exclusivamente do seu próprio gosto. Se para o crítico a poética é importante, para o artista, em forma implícita ou explícita, ela é indispensável. Ele nos adverte, contudo, que, assim como, em relação ao artista, a poética não promove o nascimento da arte, em relação ao crítico deve-se ter presente que não é ela suficiente para interpretar e avaliar a obra como arte(32).

Walter Binni, em La poetica del decadentismo, sintetiza os principais significados de "poética": fundo cultural animado pelas preferências do poeta; mecanismo inerente ao fazer poético; psicologia do poe-

ta, transformado em mestre, traduzida em termos literários; mas "Poetica è anche la scelta e imposizione di contenuto, tanto più violento quanto più esteriore è la forza nativa del poeta(per esempio,i futuristi)" (33).

Todavia, a propósito de "poética", entre os defensores da estética filosófica, deve ser lembrado o já citado Luigi Stefanini. Segundo ele, a estética, que é reflexão filosófica sobre a experiência artística, não pode deixar de tomar em consideração as poéticas. Todavia, não se pode confundir a estética com elas, porque a reflexão sobre a arte é claramente distinta da execução artística(34). A título de confirmação poderia ser lembrada também Ada Ruschioni(35).

O estudo das poéticas é sempre considerado significativo; contudo o grau de importância, que lhe é atribuído, é variável não só entre tendências filosóficas diferentes, como também na mesma tendência. Assim é que, entre os que se reconheçam adeptos da visão fenomenológica da estética, há os que, moderadamente, defendem a validade e a importância das poéticas como meios, para uma melhor compreensão da obra em relação ao seu contexto social e ao gosto pessoal do artista em questão; há também os que, extremadamente, supervalorizam o significado das poéticas, pretendendo transformá-las em "estéticas empíricas".

Luciano Anceschi, visando mostrar a valorização das poéticas, sobretudo no século XX, parte de uma caracterização ampla e genérica de duas opostas tendências filosóficas, examinando-as com base na profunda modificação do conceito de "sistema". A primeira tendência apontada é a da filosofia tradicional, de caráter metafísico, que é considerada um conjunto de sistemas "fechados", empenhados em encontrar um princípio universal que unificasse a experiência múltipla e variada, sem que, no entender de Anceschi, o conseguisse. A segunda tendência se manifesta na filosofia moderna, que critica os generalíssimos princípios, pretensamente universais e eternos, mas que, no seu entender, não passam de aspirada universalização de aspectos parciais, que emergem da expe-

riência(36). Enaltecendo o procedimento fenomenológico no tocante à estética(37), Anceschi afirma que a nova tendência se determina como crise da autoridade teórica das estéticas sistemáticas ou filosoficamente tradicionais(38). A consequência da nova concepção, segundo Anceschi, é a "reabilitação" das poéticas, entendidas como "sínteses doutrinárias de natureza particular"(39). Neste ponto ele afirma que a poética, cuja origem coincide com a da poesia, representa a reflexão que os artistas fazem sobre sua atividade criadora, explicitando os seus ideais, as normas operacionais e as técnicas utilizadas(40). Mas o próprio Anceschi reconhece que, paradoxalmente, as poéticas reivindicam para si o caráter exclusivo da universalidade, contra a qual se haviam insurgido na filosofia e na estética tradicionais(41). Mesmo reconhecendo que cada poética é um aspecto particular, historicamente determinado, da atividade artística, ele justifica fenomenologicamente tal pretensão em relação às poéticas, vendo-as, na sua multiplicidade, como um "processo orgânico de significação unitária, aberto ao infinito"(42). A explicação de Anceschi mostra, sinteticamente, a supervalorização das poéticas no século XX, como decorrência da profunda modificação da visão da filosofia que, de metafísica, sistemática, sintética, passou a ser empirista, assistemática e analítica.

Anceschi traça o processo da mencionada valorização das poéticas, baseando-se, de um lado, em Croce e Gentile, neo-idealistas continuadores da tradicional filosofia de sistemas "fechados"; do outro lado, em oposição a essa tendência, ele destaca Renato Serra, Antonio Banfi e outros adeptos da fenomenologia, do marxismo e de outras tendências de caráter materialista. Segundo ele, tanto Croce(43) quanto Gentile(44) desvalorizam a poética ao considerá-la, por sua natureza empírica, imperfeita e não universal. Anceschi defende o ponto de vista de que a valorização das poéticas foi a consequência da superação do Neo-idealismo, concretizada por três vias diferentes, mas convergentes:

a) em razão da força das reflexões empíricas sobre a arte em ge

ral e a literatura em particular, a reflexão filosófica da época foi considerada "esquemática" e, por isso, a oposição a ela foi grande;

b) no próprio neo-idealismo procedeu-se à revisão e valorização das poéticas, sobretudo graças a Luigi Russo e Walter Binni, que nelas viam o "storicizzabile" da poesia, isto é, só é possível escrever-se uma história das poéticas, jamais da poesia;

c) as poéticas, em consequência de uma geral valorização do pensamento pragmático, passaram a ser entendidas como um tipo particular de reflexão inerente à arte, como momentos parciais, porém necessários, de uma visão orgânica da arte(45). Fundamentando cada uma das causas, como decorrência das dificuldades da crítica neo-idealista para satisfazer a inquietação de poetas e artistas, desenvolve-se uma nova tendência ou perspectiva, representada pela fenomenologia que, no entender de Anceschi, teve em Antonio Banfi seu maior adepto na Itália(46). Segundo Anceschi, quando a Razão deixou de ser entendida como "Substância universal", que no seu interior contém todos os conteúdos do saber, passando a significar princípio de correlação, a filosofia tornou-se "fenomenologia da cultura e a estética fenomenologia da arte"(47). Reconhecendo que tal orientação valoriza o pensamento pragmático, ele fundamenta a valorização das poéticas na tendência fenomenológica(48). Todavia, Antonio Banfi, mesmo sendo considerado o introdutor da fenomenologia da cultura em lugar da filosofia tradicionalmente sistemática e metafísica, não deixa de reconhecer a validade da estética filosófica, atribuindo-lhe uma função positiva, quando não desconsiderar a reflexão de caráter pragmático(49).

Entre os que, com perspectivas doutrinárias diferentes, propuseram o problema das poéticas na cultura italiana do século XX Anceschi relaciona Ugo Spirito, Galvano della Volpe, Luigi Pareyson. À posição do primeiro, sucintamente, já nos referimos. Com relação a Galvano della Volpe, que também polemiza contra o neo-idealismo, Anceschi observa que, partindo de uma perspectiva completamente diversa - a de um

marxismo revivido profundamente -, também ele considera as poéticas como reavaliação do múltiplo(50). Della Volpe de fato o confirma no prefácio de Critica del gusto(51). Precisamente com o propósito de opor-se à estética neo-idealista e a todas as tendências filosóficas de caráter metafísico, por estar convencido de que elas não levam na devida conta a variada experiência empírica da arte, Della Volpe procura enfatizar a reflexão empírica sobre a arte e, conseqüentemente, a valorização das poéticas(52).

Como conclusão de suas considerações sobre a valorização das poéticas com o advento da fenomenologia, do marxismo e de outras doutrinas a elas semelhantes, Anceschi declara que o importante é ressaltar a convergência de alguns movimentos filosóficos contemporâneos, no sentido de reconhecer não só a legitimidade, como também a necessidade das poéticas. Daí a exaltação da originalidade das pesquisas que tenham as poéticas como tema, assim como a importância do pensamento (evidentemente fenomenológico ou marxista) que se proponha como meta a compreensão concreta da arte na sua variedade de manifestações e de significados(53).

Em todo caso, mesmo confessando-se seguidor da fenomenologia e defendendo com empenho a importância empírica das poéticas, Anceschi reconhece a conexão entre estética e poéticas, isto é, que entre elas há "ativas solicitações recíprocas". Isto significa que, relacionando-as, ele não as identifica, mas distingue-as(54).

Armando Plebe, também adepto da fenomenologia, retoma a posição de Ugo Spirito, ressalta a impossibilidade da estética filosófica e, por considerá-la inútil, repudia a denominação de "poéticas" em lugar de "estéticas empíricas". Ele afirma que o processo contra a estética tem como resultado a passagem da estética para as estéticas. Plebe esclarece que o plural (estéticas) deve ser usado não só quando se tratar de filósofos (que partem da reflexão sobre a arte, para terminar refletindo também sobre a vida), mas também e "soprattutto 'estetiche' al

plurale quando si tratti dei teorici che di ogni arte intendono stabilire le regole e dettare i confini"(55).

No fim do século XIX e início do século XX a filosofia, em oposição ao procedimento sistemático e sintético da filosofia tradicional, assumiu um procedimento analítico: "A Filosofia atual sofre essa crise profunda de valores, que a desintegram ou que não a deixam sobressair em outros esquemas que se devem discutir a respeito na nossa época.... Julgava-se antes, apressadamente talvez, o descrédito da "metafísica", como pretensa "ciência", ultrapassada, desarticulada, quimérica... Resta-lhes, entretanto, o consolo de saber, por enquanto, que a tendência para as contradições é mais um sintoma cíclico que provoca as crises nas analíticas mal formadas dos métodos desunidos..."(56).

Afirma-se assim a tendência pragmática, empírica, em oposição à tendência metafísica tradicional. Justamente por enquadrar-se na primeira tendência Armando Plebe, defendendo as "estéticas especiais" como tom menor da filosofia da arte, sem qualquer pretensão de absoluto, atribui-lhes uma importante função, que ele denomina "pars destruens": eliminar os conceitos tanto do terreno da filosofia como do da crítica, que constituíam a base das estéticas filosóficas(57). Convencido da impossibilidade de, filosoficamente, responder a pergunta "o que é a arte?"(58) e da necessidade de que uma reflexão sobre a arte se empenhe no sentido de responder a pergunta "por que se faz arte?"(59), após a "pars destruens", Plebe aborda a "pars construens" da filosofia em relação à estética, atribuindo-lhe a tarefa de auto-destruir-se como filosofia. No seu entender, toda vez que uma das "estéticas empíricas", ao desejar responder a pergunta "o que é a arte?", pretender tornar-se a única estética, a filosofia deve intervir para recordar a ilegitimidade de tal pretensão(60). Por defender dogmaticamente uma posição extremista - a do exclusivismo da experiência estética, das poéticas, das "estéticas empíricas" ou "especiais", como ele as chama -, Plebe repudia o caráter filosófico da estética, por entender que filosofia, numa

acepção metafísica ou sistemática, é reflexão dissociada da experiência e a ela nociva, que leva ao absolutismo do abstrato. Isto, como nos alerta Luigi Pareyson, não seria filosofia, mas um mero jogo de palavras(61).

A tendência para a afirmação da supremacia absoluta e exclusiva das "estéticas empíricas", em detrimento da concepção filosófica da estética, predomina em esteticistas vinculados, entre outras tendências contemporâneas, à fenomenologia. A bem da verdade, contudo, é preciso ressaltar que, entre os que defendem uma concepção fenomenológica da estética, há os que reconhecem a necessidade de relacionar a estética com a filosofia. Entre estes, além dos já mencionados e ainda a título de ilustração, é mister citar o contemporâneo francês Mikel Dufrenne. Na justificativa do título da sua obra Estética e Filosofia ele declara: "... que a estética só pode se realizar no interior de uma filosofia e também que a estética é uma via privilegiada para a filosofia"(62).

Convencido de que seria rústico empirismo privar a estética de sua função teórica, Pareyson defende o caráter filosófico da estética, que é tal enquanto é reflexão especulativa sobre a experiência e que, portanto, sem esta não poderia existir como filosofia(63). Com perfeito equilíbrio e com clara consciência da natureza da estética, ele a acrescenta que a tarefa especulativa da estética não a impede de entrar em contato com a experiência, nem a necessidade de estar em contato com a experiência a exclui do campo da filosofia. Do seu ponto de vista, justamente porque é filosofia, a estética tem, simultaneamente, um caráter especulativo e concreto. Por isso ele conclui que não é "estética" a reflexão dissociada da experiência, nem é "estética" a experiência de arte que, não se elevando a um plano especulativo, se reduz a uma mera descrição(64), como, aliás, pretende, na sua extremada interpretação fenomenológica, Armando Plebe.

Após a exposição sucinta das principais tendências da estética no século XX, enfeixando-as em duas opostas visões de dois importantes

estudiosos italianos contemporâneos (Armando Plebe e Luigi Pareyson), com base na concepção que da estética tem o segundo, examinaremos alguns traços predominantes dos manifestos futuristas, considerando-os como formulações das poéticas do movimento em relação à concepção expressa por Henri Bergson em A Evolução Criadora e por Soffici em Primi Principi di una Estetica Futurista.

1. PAREYSON, Luigi. "I Problemi attuali dell'estetica" in Momenti e Problemi di storia dell'estetica. Parte Quarta, p.1807.
2. BAYER, Raymond. Historia de la estética, p.184.
3. PLAZAOLA, Juan. Introducción a la estética, p.104: "El conocimiento estético es claro y confuso: claro como el intelectual, con su claridad diversa que consiste en la nitidez de las imágenes sensibles; confuso, es decir, indistinto, carente de distinción lógica."
4. NUNES, Benedito. O Dorso do tigre, p.52.
5. SOURIAU, Etienne. Chaves da estética, p.1.
6. STEFANINI, Luigi. Estetica, p.6.
7. STEFANINI, Luigi. Trattato di estetica, p.15.
8. STEFANINI, Luigi. Estetica, p.6: "Con ciò si indica, non solo la distinzione dell'estetica dall'arte (si può eseguire l'arte senza sapere riflessivamente che cosa l'arte sia, come la rondine vola senza conoscere le leggi del volo), ma anche la distinzione dell'estetica dalla critica d'arte."
9. STEFANINI, Luigi. Trattato di estetica, p.18.
10. RUSCHIONI, Ada. Lineamenti di una storia della poetica e dell'estetica, p.7-8.
11. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1808.
12. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia, p.348.
13. VITA, Luís W. Introdução à Filosofia, p.164.
14. STEFANINI, Luigi. Trattato di estetica, p.33: "L'estetica, come ogni altra scienza, vuol arrivare a quel concetto che sia il grado più alto, la ricchezza massima dell'esperienza."
15. STEFANINI, Luigi. Trattato di estetica, p.49: "La rivoluzione estetica della modernità è dovuta, più che ad ogni altro fattore, al passaggio dalla unilateralità del gusto alla magnanimità del gusto."
16. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1807.
17. HUISMAN, Denis. A Estética, p.57.
18. PLAZAOLA, Juan. o.cit., p.159.
19. RUSCHIONI, Ada. o.cit., p.8.
20. PLAZAOLA, Juan. o.cit., p.159.
21. VITA, Luís W. o.cit., p.164.
22. NUNES, Benedito. o.cit., p.51.
23. NUNES, Benedito. o.cit., p.53.
24. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.199.
25. PLEBE, Armando (a cura di). Estetica, p.712.
26. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.118-119.

27. ANCESCHI, Luciano. "Le Poetiche del Novecento in Italia" in Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte Quarta, p.1592.
28. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.210-211-212: "Sì, risponderemmo: ma non un'estetica, bensì molte estetiche empiriche, teorizzate dai competenti delle singole arti, le quali non servono più alla filosofia, ma sorgono di volta in volta sotto lo stimolo di esigenze contingenti, di problemi concreti, delle questioni che di volta in volta porrà la pratica artistica... Sorgeranno così molte estetiche, tutte empiriche e contingenti; ognuna di esse darà una soluzione al problema dell'arte, la quale potrà anche coincidere con formulazioni filosofiche, ma servirà soltanto alla soluzione limitata dei problemi empirici... Si potranno chiamare queste estetiche empiriche "poetiche" per distinguerle dall'estetica, o riflessione filosofica sull'arte".
29. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1812: "...diventa oggetto della sua riflessione lo sforzo dell'artista per dirigere secondo leggi o norme la propria attività e del critico per delinearsi un consapevole metodo di lettura e di apprezzamento; le leggi e i criteri di cui essa eventualmente parla non sono prescritti da essa, ma da essa trovati nella stessa esperienza dell'arte."
30. RUSCHIONI, Ada. o.cit., p.7.
31. RUSCHIONI, Ada. o.cit., p.8.
32. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1814-1815.
33. BINNI, Walter. La poetica del decadentismo, p.1.
34. STEFANINI, Luigi. Estetica, p.7.
35. RUSCHIONI, Ada. o.cit., p.8: "Distinta, ma non del tutto disgiunta dalle suddette forme d'analisi artistica (la poetica e la critica), l'estetica è in rapporti, per così dire, critico-pratici con esse, pur rimanendo una branca della filosofia generale."
36. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.49.
37. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.49-50: "... Un atteggiamento fenomenologico di questo genere si dichiara evidentemente molto consentaneo, disponibile, e fruttuoso per le ricerche d'estetica."
38. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.50.
39. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.50.
40. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.50.
41. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.50-51: "Come quella delle filosofie dogmatiche, anche tale riflessione pretende di presentarsi come universale, assoluta, esclusiva... Ogni poetica pretende di essere l'unica poetica, e le poe

tiche sono infinite."

42. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.51.
43. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.54:"....
 "La scienza, la vera scienza, che non è intuizione, ma concetto, non individualità, ma universalità, non può essere se non scienza dello spirito, ossia di ciò che la realtà ha di universale: Filosofia (Estetica, I, III)."
44. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.54:"....
 se artisti e critici trovano più comoda una estetica empirica non è detto che vi trovino la loro soddisfazione (Filosofia del 1° Arte, II, Conclusioni)."
45. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.55.
46. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.58.
47. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.58.
48. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.59.
49. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.60.
50. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.61-62.
51. DELLA VOLPE, Galvano. Critica del gusto, p.9.
52. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.62:"....
 la repugnanza alla Rettorica, e cioè alle regole varie della poesia, è connaturata nel seguace del platonismo e dell'idealismo estetico, e inevitabile: è la repugnanza invincibile per l'aspetto vario, o del molteplice o diverso, della esperienza artistica da parte di chi vuol cogliere le cose dell'arte nella "universalità" loro, ossia unità più pura e astratta, sacrificando ogni distinzione perché "empirica"; ma ogni "distinzione" degna del nome lo è necessariamente in qualche modo, se la esperienza, appunto, o realtà, anche l'artistica, consiste non solo per la sua unità, o per essere un uni-verso, ma altresì per il suo essere diversa, e varia (o molteplice!)."
53. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.63.
54. ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte, p.63.
55. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.213.
56. PACINI, Dante. Crise filosófica do século atual, p.31 e 33.
57. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.209.
58. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.211.
59. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.202-203: "Detto in termini empirici, si può affermare che non vi può essere estetica filosofica... Resta però l'altra domanda: "perché l'arte?"... negata cioè la domanda sul "che cosa" può risorgere la domanda sul "perché".

60. PLEBE, Armando. Processo all'estetica, p.210.
61. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1807.
62. DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia, p.22.
63. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1808: "... anzi, può salvarsi nella sua au
tonomia, senza ridursi a critica o poetica, solo a patto di pre
sentarsi come indagine puramente filosofica, cioè come rifles-
sione che si leva su l'esperienza estetica, e quindi non si con
fonde con essa."
64. PAREYSON, Luigi. o.cit., p.1809-1810.

A crise que caracterizou o período, por ser cultural, se manifestou também na literatura. Sentiu-se a necessidade de relacionar as coisas de forma imediata e autêntica, de adquirir uma nova dimensão do homem, de substituir esquemas e fórmulas tradicionais por impressões e intuições imediatas. O homem se sentia privado de qualquer sustentáculo, de qualquer garantia, de qualquer certeza perante uma realidade extremamente complexa. Daí as contrastantes direções pelas quais procurou a solução para a sua solidão e para a sua incomunicabilidade: do ceticismo ao misticismo, ao existencialismo. A vida intelectual da Europa dessa época era caracterizada por esta condição de inquietude e de perplexidade, originando variados movimentos, que se desenvolveram com perspectivas e êxitos diversos, atualmente reunidos numa civilização conhecida como Decadentismo.

Os motivos fundamentais do Decadentismo, do ponto de vista negativo, são: o esmorecimento da fé numa realidade objetiva, o reconhecimento da insuficiência da razão para explicar o complexo mundo da existência, contestação das leis da moral tradicional. Do ponto de vista positivo são decadentistas: a exaltação da intuição como fonte de conhecimento, o desejo de superar os limites materiais e as aparências das coisas, o sentimento do infinito e do mistério, a recusa da transcendência e, concomitantemente, a aspiração por valores ideais, a exploração das complicadas profundezas psíquicas, o enaltecimento da arte como instrumento principal de libertação(1).

O Decadentismo constitui a civilização, onde grandes manifestações literárias, oriundas de novas e sucessivas experiências, se entrelaçavam ou se combatiam, como reflexo de uma vida intelectual extremamente vivaz, aberta aos diversos estímulos e às várias solicitações da cultura contemporânea. Estas experiências revolucionárias, cuja tendência era refutar ou superar o Positivismo e o Naturalismo, abrangiam todas as artes e tinham como centro a cidade de Paris. Assim o Decaden-
tismo compreendia, entre outras tendências, a teoria da arte pela arte,

o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e, enfim, toda vanguarda literária e artística. Assim nascia um movimento de perene revolução, que é a arte moderna, reflexo de uma civilização em crise(2). A própria palavra "decadente", além de uma doutrina ético-artística e de determinada forma de vida e de poesia de uma certa época, recebera, anteriormente, conotações diferentes. Apareceu em 1885 no livro Les Déléguescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette. Em 1887 surgiu a revista "Le Décadent", que reivindicava o uso dessa palavra com sentido positivo, uma vez que a mesma havia surgido como crítica negativa: a partir de 1857 os seguidores de Baudelaire eram, depreciativamente, chamados "decadentes", denominação que foi por eles aceita, vendo nisso os mais qualificadores motivos de seu credo literário. Pouco mais tarde Verlaine, em Jadis et Naguère, exprimia o sentido e as intenções desse movimento ("Je suis l'Empire à la fin de la décadence"), em que a decadência, para ele, supunha pensamento de extrema civilização, uma alta cultura literária, uma alma capaz de voluptuosidades intensas: "l'art de mourir en beauté"(3).

Esse movimento não se limitou à França; expandiu-se em outras nações e, nesse sentido, algumas antecederam a França. Assim, por exemplo, entre os ingleses destacam-se Keats, Coleridge, Swinburne, Shelley, Oscar Wilde e, além de outros, Edgard Allan Poe que, ao ser traduzido por Baudelaire, exerceu grande influência entre os franceses; o mesmo aconteceu com Wagner, que encontrou na França uma intensa vontade de compreensão, o que não se havia verificado em suas nações de origem. Na Alemanha, além de Wagner, poderiam ainda ser lembrados, como integrantes da civilização decadentista, Nietzsche, Gerhart Hauptmann, Rilke, Mann, os expressionistas e os surrealistas.

Na Itália o Decadentismo assumiu uma fisionomia provincial(4). Entre os decadentistas italianos há sempre uma estreita relação com a realidade, o que torna o movimento mais concreto e aderente à vida.

Nessa ocorrência de tendências literárias e artísticas con-

fluíam muitas poéticas, ora convergentes e ora contrastantes, tendo em comum um ideal revolucionário frente à arte remota ou imediatamente passada.

A palavra "decadentismo" está entre as que melhor representam a crise que deu origem às poéticas modernas: assumindo uma posição de protesto e de ruptura em relação aos valores e aos costumes da burguesia, os decadentistas revelaram um gênero de vida desordenado, que aspirava a uma existência livre e independente de compromissos, de regras e de normas. Nessa época deu-se às artes uma tendência musical; o Decadentismo, nesse sentido, não é senão a musicalidade, que traz em si a consciência de uma natureza misteriosa comum. Transformava-se, portanto, radicalmente o conceito de criação, pois a palavra perdia no seu valor conceptual, mas ganhava no seu aspecto 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(5).

Uma nova visão do mundo leva a uma nova concepção de poesia, isto é, a uma nova poética, como afirma Walter Binni(6). A poesia, conforme a poética decadentista, não é uma forma de conhecimento, mas um ato de vida, uma forma imediata de participação da realidade(7). A poesia, como forma absoluta, como imediata revelação, repudia toda mediação intelectual ou espiritual: qualquer forma de intervenção da consciência na expressão poética torna-se um obstáculo entre a mensagem do inconsciente e a sua expressão. Interessa ao poeta o "imediato" e, para isso, a palavra tende a repudiar todo peso da tradição e todo conteúdo de significação lógica. Essa nova concepção de poesia traz consigo o novo papel da linguagem, ou melhor, da função da palavra. Esta se torna um modo aberto, límpido de comunicação e pressupõe 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(8). 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 incognoscível(9).

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 particular musicalidade rítmica, que parecia ser próprio da poesia e que a distingua da prosa, criando também cadências novas e inusitadas, provocando assim uma revolução formal no campo da métrica(10).

Essa função dada à palavra tem sua origem na posição irracionalista do Decadentismo, na convicção do poeta ser portador de uma nova sensibilidade, pela qual se recusa a continuidade histórica e se estabelece o princípio de autonomia absoluta da poesia e da palavra.

Para os decadentistas o conceito de poesia como revelação do mistério e como afirmação da "universal analogia" converge para um único prisma, que é a acepção da música como único meio cognoscitivo; para tanto, chegam a escolher temas utilizados em execuções musicais, tendo como fundamento o subconsciente, a constante busca da música(11).

No final do século XIX as poéticas italianas seguiam duas direções opostas. A primeira compreendia as poéticas da fé no racional, como consequência da filosofia positivista, como progresso do homem através da ciência. Estas poéticas identificavam o humano com o racional e este com o científico e o progressivo: daí se originou a poética de Car ducci, por exemplo. A segunda compreendia as poéticas do refúgio no irracional, produto de uma situação de insatisfação, de protesto contra a filosofia do século, protesto daqueles que se sentiam limitados pelo cientismo. Desta segunda direção emanaram as poéticas da originalidade, que, entre os "scapigliati", passou a ser a poética da extravagância, manifestando-se, de forma obscura, na vida e com a vida; em Gabriele D'Annunzio se traduz como síntese de "vontade, volúpia, orgulho, instinto", com o objetivo de relacionar a vida com a arte, de forma que a

vida se torne arte e a arte se transforme em vida. Esta posição encontra entre os futuristas, extremados decadentistas, a sua máxima e mais profunda expressão com a revolta contra o passado e com a consolidação do mito do futuro como simples vitalidade e presença da matéria.

1. SANTORO, Mario. Le Stagioni della civiltà letteraria italiana, p.686-687.
2. SALINARI, Carlo. Miti e coscienza del decadentismo italiano, p.10: "La coscienza della crisi, la solitudine dell'artista staccato dal suo naturale humus storico, la disperazione dell'uomo moderno sono i grandi temi con cui artisti di ogni nazione si rendono consapevoli dell'alienazione della società a loro contemporanea."
3. FLORA, Francesco. "Il decadentismo" in Questioni e Correnti di Storia Letteraria, p.780.
4. MARCAZZAN, Mario. "Il decadentismo italiano" in Letteratura Italiana - 900. Vol.I, p.146: "...il decadentismo è da noi semplice e più modesto, e sempre ancorato, pure come topografia di gruppi, alla provincia. Più mite, quindi. Tra i decadenti italiani non troviamo certo satanico gusto di distruzione che in Francia preannuncia persino in opere rimaste ignorate al loro tempo o poco conosciute, e delle quali non si può pensare abbiano seguito o determinato il trionfo di una moda..."
5. SANTORO, Mario. Civiltà letteraria del XX secolo, p.79.
6. BINNI, Walter. o.cit., p.19: "Il principio essenziale della poetica decadente è... la constatazione d'un mondo nuovo, d'una regione dello spirito inesplorata e basilare per ogni conoscenza e per ogni morale... Lo spostamento dell'attenzione umana dei poeti dalle cose nella loro realtà non sotterranea e dall'investigazione dell'uomo come struttura autonoma, chiaramente conosciuta nella sua vita di sentimenti, ad un unico approfondimento metempirico e pur sensuale da cui si spiegano, con sottili legami, tutte le cose nella loro vera essenza e l'io umano nella sua complessità di presentimenti, di stati prepsicologici; implica già di per se tutta una nuova concezione della poesia e una nuova poetica."
7. SANSONE, Mario. Storia della Letteratura Italiana, p.547: "La poesia è l'unico tramite tra la creatura e l'inconscio...: non è conoscenza, non è intuizione, è immedesimazione istantanea col tutto..."
8. SANSONE, Mario. o.cit., p.548-549: "... il linguaggio è il principio, il termine, l'essere tutto della poesia. La parola nasce come irriflessa comunicazione con le mutevoli forme del mondo e con l'inconscio, e illumina immediatamente il poeta e il lettore sopra i fondi oscuri del suo essere... Tende a diventare musica, a comunicare per mezzo del puro ritmo, vuole, piuttosto che dire, suggerire e stimolare, inventa rapporti e nessi del tutto i

nusitati."

9.BINNI,Walter. o.cit., p.18.

10.SANSONE,Mario. o.cit., p.549:"...la poesia in forma aperta è quella che rifiuta ogni ritmica e metrica precostituita, ogni cadenza e struttura di tradizione, perchè le considera tutte come nemi che dell'immediatezza ed essenzialità espressiva. Il poeta inventerà ogni volta che crederà la sua musica, il suo ritmo, che potrà essere diversissimo da quello di tradizione ed anche prosastico, e potrà anche valersi di questa o quella forma di tradizione, ma come pura forma occasionale e disponibile della sua totale libertà ed inventività stilistica."

11.BINNI,Walter. o.cit., p.7:"Quando si batte sulla musica interiore come metodo di conoscenza, sulla musica che viene bagnata del mistero, sul subcosciente(tolgo alla parola subcosciente la precisa significazione freudiana e le do l'abbondante senso di zona misteriosa in cui, per i decadenti, io e non io trovano la loro comune radice), si può ricostruire subito la genealogia più diretta dei decadenti."

Antes de tomar em consideração a poética futurista, cremos que seja útil caracterizar historicamente o movimento, referindo-nos rapidamente a alguns dos seus precursores, às etapas de seu desenvolvimento relacionadas com a participação de Marinetti e, como fundamentação filosófica, fazer uma sumária caracterização do evolucionismo espiritualista de Henri Bergson, tal como ele o apresenta em A Evolução Criadora.

V.1. Caracterização histórica do Futurismo

O Decadentismo assumiu uma posição de contestação, de revolta, de ruptura em relação aos valores e aos costumes do passado, disposto a valorizar a realidade vivente e a elevar a arte à consciência musical, dando grande importância à palavra como canto. Isto o levou a uma nova concepção de arte, em que a sintaxe e a métrica tradicionais passaram a ser renegadas, chegando ao extremismo com os futuristas em sua concepção da arte dos ruídos, da pintura dos sons, rumores, odores e na formulação da poética literária com a teoria das palavras em liberdade por parte de Marinetti.

Todavia, antes de chegar a essa formulação, o movimento, de maneira ainda avulsa, já se manifestara em alguns precursores. Walt Whitman foi o primeiro a introduzir a máquina na poesia, porém não em luta com a natureza, mas uma máquina que prolonga os seus poderes(1). De Whitman poderiam ser lembrados alguns fragmentos do poema "A uma locomotiva no inverno", que apresenta uma estreita relação temática com o poema "Ao automóvel de corrida" de Marinetti(2). Com Whitman se manifesta o "espírito cósmico, a aspiração a uma comunhão geral, o desejo de abraçar o mundo, tanto o próximo como o mais longínquo"(3). Em Marinetti tal "consciência cosmopolita", como veremos adiante, é uma conquista da ciência, da máquina, da velocidade, que diminuiu as distâncias, tornando o mundo muito menor.

Outro precursor do Futurismo foi Emile Verhaeren, introdutor da "alma das multidões", das "cidades tentaculares" e do ímpeto maquinís-

tico na poesia do século. Ele exalta um mundo redimido pelo trabalho, no qual os campos estão povoados por camponeses felizes e as cidades industriais por proletários satisfeitos, como se pode observar no poema "Vers le future"(4).

J.K.Huysmans em sua obra A' Rébours, segundo Mario Verdone, sustenta que a natureza teve a sua época e que, se a mulher é uma das mais belas criaturas da natureza, o homem, por sua vez, fabricou uma criatura viva, fictícia que, como beleza plástica, nada tem a invejar da mulher: as locomotivas Crampton e Enghert; em sua obra ele as descreve como se fossem duas mulheres, uma loura e outra morena(5).

Mario Morasso é considerado o primeiro teórico da poesia das máquinas, o introdutor da "estética da velocidade". Em La nuova guerra Armi. Combattenti ele expõe o problema da máquina em função da guerra e do extermínio. A exaltação da beleza se torna, de um lado, a exaltação desse confronto armado e, do outro, exaltação da máquina, protagonista desse confronto. Na obra Il nuovo aspetto meccanico del mondo ele apresenta certas antecipações marinettianas, constituindo uma obra totalmente devotada ao automóvel. Em L'imperialismo del secolo XX ele exalta a nave de guerra(6).

Pode-se ainda considerar precursor do Futurismo o poeta Gustave Kahn, ídolo de Marinetti, que o considerava o inventor do verso livre(7).

Marinetti indica Paul Adam como um dos precursores de suas idéias modernistas. Em La cité prochaine Paul Adam celebra o dinamismo da vida moderna(8). Em La Ville inconnue ele exalta a conquista do desconhecido, de que os futuristas falam com entusiasmo. Em Le Futurisme Paul Adam, através da luta entre os trustes econômicos, oferece um manifesto eficaz da vida moderna, exaltando as conquistas da técnica moderna, abrangendo todos os meios de comunicação, que passaram a permitir ao homem a redução do tempo e do espaço.

A história do Futurismo, praticamente, se confunde com a de seu

líder e fundador Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Com seus inúmeros manifestos sobre a literatura, pintura, música, arte mecânica, com suas conferências e suas polêmicas, Marinetti exerceu grande influência em quase todas as literaturas modernas. Algumas considerações de caráter biográfico nos permitirão compreender melhor a sua atuação como teorizador do movimento futurista.

Marinetti nasceu no Egito, filho de pais italianos. Seu pai, advogado, angariou riqueza enorme através da legalização de terras, por ocasião da abertura do Canal de Suez. Fez seus primeiros estudos no Egito com os jesuítas e lá fundou a revista "Papyrus". Ainda jovem mudou-se para a França, onde continuou seus estudos na Sorbonne, frequentando as boêmias intelectuais e fazendo grandes estudos entre decadentistas e simbolistas, empenhados na teoria do verso livre, de que logo se tornou adepto. Era bilingüe. 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. Em 1909 publicou em "Le Figaro" de Paris seu primeiro manifesto futurista. Seus primeiros escritos foram redigidos em francês. A sua primeira obra de valor foi La Battaglia di Tripoli, escrita em italiano, de 1912. A partir daí a vida de Marinetti foi inteiramente dedicada à teoria e à prática do Futurismo: redigiu manifestos, pronunciou conferências, procurando estender a sua concepção a todas as artes.

Atualmente a cronologia do Futurismo constitui objeto de várias discussões. Segundo Enrico Falqui, Gianni Scalla e outros, o seu período heróico não ultrapassou 1915-1916. Outros, entre os quais Mario Verdone, sustentam que este movimento teve seu início 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 ele-

mento político passou a fazer parte da sua renovação. Para Gilberto Mendonça Teles, no Futurismo podem distinguir-se as seguintes fases: "a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o Fascismo e o Futurismo se transformou em porta-voz oficial do partido"(9). 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"(10). 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(11).

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. Com o Futurismo inicia-se a série de "ismos" da primeira metade deste século. Coube-lhe pôr em circulação, tanto na teoria quanto na prática do movimento, a relação arte-vida, proceder revolucionariamente na arte de expressar, devido a um contexto ideológico incandescente, em que o ativismo, o irracionalismo e a exaltação da guerra passaram a constituir seus elementos primordiais.

Em 1909 o movimento futurista surgia com a publicação em "Le Figaro" de Paris do Fondazione e Manifesto del Futurismo. Nessa época predominava na Itália um clima político-social de otimismo, de fé no futuro, porque nesse período o país conseguiu se aproximar mais da realização de um regime liberal. Os futuristas contribuíram consideravelmente

para minar as bases desse liberalismo, pela exaltação extremada do espírito nacional, que acabou por conduzir a Itália à guerra e, mais tarde, ao Fascismo. Marinetti, aproveitando-se da situação da Itália, país onde a arte se mantivera estática, completamente fechada às novas concepções, lançou o lema de sua predileção - "marciare non marcire" - e, valendo-se de uma consistente estrutura publicitária, levou-o a vários recantos da Europa e da América. Nos meios literários ouvia-se: "Dizem-nos que está tudo feito. Mas a tradição repugna-nos, a repetição causa-nos náuseas"(12). Defendendo uma arte nova, em tudo oposta à arte do passado e à então presente, os futuristas exerceram uma ação crítica valiosa(13).

Na Itália, com a revolução industrial, puseram-se em jogo as relações entre proletariado e os empresários, entre o povo e as forças políticas governantes. Isto veio afetar a cultura e 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 próprios da época e, do ponto de vista temático, se inspirou no homem que trabalha na cidade, afirmando a superioridade das forças jovens sobre a experiente sabedoria do passado. É um movimento organizado em torno de certos ideais, com um modo de agir em comum e ligado aos destinos do progresso industrial, portanto historicamente determinado pela introdução da máquina e da tecnologia na vida cotidiana do homem. 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 empenhadas no plano estético. Ao destruir 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.

O Futurismo não deixa de ser uma das principais testemunhas da cultura européia em busca da expressão mais autêntica do homem contemporâneo. Apesar de ter sido um movimento, que se propusera projetar-se em direção ao futuro, daí o seu próprio nome, um futuro que, dado o seu caráter remoto, tornara-se inacessível, converteu-se em exaltador da atualidade, do mundo moderno.

V.2.0 Futurismo e A Evolução Criadora de Henri Bergson

Mais do que um movimento fundamentado na razão, o Futurismo caracterizou-se como uma tendência no sentido de valorizar o imediato, a percepção sensorial, a apreensão da essência da vida, não mais como o resultado de um processo dedutivo, mas através da intuição. Daí a singular importância, no âmbito filosófico, de A Evolução Criadora de Bergson para melhor explicar o Futurismo.

A base filosófica do Futurismo, segundo Gilberto Mendonça Teles, parece provir das idéias de Henri Bergson (1859-1941), tais como foram apresentadas na obra A Evolução Criadora (14), escrita em francês e publicada em 1907.

Bergson distingue o instinto da inteligência, conferindo-lhes sentidos opostos: a inteligência no sentido da matéria inerte; o instinto no sentido da vida. A inteligência, para ele, está estreitamente relacionada com a ciência: "A inteligência, por intermédio da ciência que é sua obra, acabará por nos revelar paulatinamente o segredo das operações físicas; da vida ela não nos dá ... senão uma tradução em termos de inércia", de modo que, 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, quero dizer, o instinto que se tornou despreendido, consciente de si mesmo, capaz de refletir seu objeto e de o ampliar infinitamente" (15).

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 depende 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 interpene-tração recíproca, criação infinitamente continuada(16).

Sem perder de vista o caráter fundamental da consciência, cindida em intuição e inteligência(17), Bergson ressalta a importância da relação "consciência - escolha"(18) e a significação da ação: "...seria ainda mais correto dizer que a ação é o instrumento da consciência(19).

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(20). 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 objeto 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."(21).

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(22).

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"(23). 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, isto 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 tomanos 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-o sem cessar. Nisso consistem a vida e a ação livres(24).

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(25). A duração, por isso, "é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar"(26).

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(27). 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(28), com a criação dos

momentos da vida: "O mesmo acontece quanto aos momentos de nossa vida, dos quais somos artesãos. 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."(29)

Mais adiante, abordando o problema da ordem da realidade como experiência consciente, portanto instintiva, Bergson declara: "De um mo do geral, a realidade é ordenada(o destaque é dele) na exata medida em que satisfaz nosso pensamento. A ordem é, pois, certo acordo entre o sujeito e o objeto. É o espírito encontrando-se nas coisas"(30). 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(31). 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(32).

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 e procura vencer a resistência da matéria(33). Essa luta entre a liberdade, movida pela necessidade de criar, e a matéria, que resiste àquela ação consciente, determina a constante modificação do ser espiritual concretamente vivente. Por isso a vida, em sua essência, é um fluxo constante(34).

Obstáculo e ação oriadora ou "élan vital", inteligência e intuição são as duas alternativas sublinhadas por Bergson como diretrizes de dois diversos evolucionismos; baseados em duas opostas direções

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(35).

Partindo do evolucionismo de Spencer, Bergson desenvolve-o e o sistematiza, porém distinguindo-o e colocando-o em um grau inferior ao 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(36).

Esta relação do corpo e do espírito, sem perder de vista o caráter da ação que, criando, gera a pura duração, constitui a realidade como "devir", valorização das mudanças que será sobremaneira ressaltada tanto pelas poéticas como pela estética futuristas: "Matéria ou espírito, a realidade nos apareceu como um perpétuo devir. Ela se faz ou se desfaz, mas nunca é alguma coisa feita. Essa é a intuição que temos do espírito quando afastamos o véu que se interpõe entre nossa consciência e nós. É também o que a inteligência e os próprios sentidos nos mostrariam da matéria, se dela obtivessem uma representação imediata e despreendida"(37), como, em termos de poética, o Futurismo pretende que se faça. Bergson afirma isto, baseado no fato de que, tanto a inteligência quanto os sentidos, se limitam a observar e apreender as transformações da matéria em certos instantes e sob certos ângulos, que, assim, se tornam imóveis. A consciência, norteador-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 isto acontece, não percebemos a evolução verda-

deira, que é o devir radical(38).

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. Isto significa que na realidade da vida não há, essencialmente, formas, que só são possíveis quando, sob a regência da inteligência, a realidade se apresenta como inércia (39). Por considerar o imóvel ou inerte, com que se preocupa a inteligência, como o resultado de um mecanismo cinematográfico, Bergson observa que "A ciência moderna, como a ciência antiga, procede segundo o método cinematográfico. Ela não pode agir de outro modo; toda ciência está submissa a essa lei. É da essência da ciência, com efeito, manipular signos que ela põe em lugar dos próprios objetos. Esses signos diferem, sem dúvida, dos signos da linguagem por seu maior rigor e sua mais alta eficácia; mesmo assim restringem-se à condição geral do signo, que é de registrar sob uma forma estacionária um aspecto fixo da realidade" (40). 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(41).

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: "Mas é então no movimento evolutivo que nos inserimos, para acompanhar até em seus resultados atuais, em vez de recompor artificialmente esses resultados com fragmentos de si mesmos. Tal nos parece ser a função própria da filosofia. Assim compreendida... Ela é o aprofundamento do devir em geral, o verdadeiro evolucionismo e, por conseguinte, o verdadeiro prolongamento da ciência..."(42).

De acordo com Francesco Flora, o Futurismo afirma que "Tudo é novo debaixo do sol". Daí o conceito da "arte como novidade", que Flora considera ter sido inspirado pela estética bergsoniana, mas que só Adriano Tilgher havia de vir a formular em todas as suas conseqüências. Aponta-nos todos os pontos de contacto que se podem estabelecer entre Bergson e os futuristas, dizendo-nos que "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 ainda bergsoniano o conceito de linguagem que os leva a preconizar as "palavras em liberdade"(43).

V.3.0 movimento cultural futurista

O Futurismo, instituindo a crise pela contestação global dos valores até então vigentes, é, antes de tudo, um movimento cultural, abrangendo os mais variados setores da crença, do saber, das instituições, da existência humana, de renovação das artes em geral e da literatura em particular. A crise instituída pelo Futurismo se traduz na radical oposição à tradição e à autoridade do passado, bem em conformidade com a visão bergsoniana da duração real da existência, entendida como mudança constante, em que o homem indefinidamente cria a si mesmo. A existência é entendida como uma corrente, que varia permanentemente, em razão da ação consciente do homem. O próprio Marinetti declara: "Fra le tante definizioni io prediligo quella data dai teosofi: "I futuristi sono i mistici dell'azione". Infatti i futuristi hanno combattuto e combattono il passatismo sedentario sotto tutte le forme: prudenza diplomatica, logica pessimista, neutralismo, tradizionalismo, culto del libro, biblioteche, musei e professori. Essi hanno adorato e adorano la vita nella sua colorata e tumultuosa varietà illogica... Armati di coraggio temerario e innamorati d'ogni pericolo... colle vibrazioni di una vita impavidamente osata vissuta goduta. Creare vivendo..... Indietreggiare mai! Marciare non marciare!"(44).

A essência doutrinária do Futurismo está, sinteticamente, contida numa visão dinâmica da existência e da realidade: o devir é seu único tempo. Por isso se opõe a toda concepção do ser como algo permanente; a mudança consciente ou subconsciente é o único caminho para chegar a uma "verdade", que está sempre se realizando e, portanto, jamais se conclui. Daí a excelência da novidade e a apregoada necessidade de renovação em todos os setores do saber e da realidade, a exaltação de tudo aquilo que é revolucionário, contra o continuísmo, contra a fé e contra toda organização estratificada, empenhando-se na conquista do ignoto(45).

Justamente porque apregoa profundas mudanças, demanda coragem, demonstração de força, utilização do progresso das ciências e da tecnologia mais recente; porque elimina os fracos e consagra os fortes, o Futurismo exalta a guerra(46).

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, mas é um anticlericalismo atuante, em oposição ao passivo anticlericalismo do passado e do presente a ser modificado(47). Este anticlericalismo extremista é a expressão fiel da única religião pela qual os futuristas se batem, que é um revolucionário nacionalismo, afirmação otimista em favor de uma Itália libertada das "fossilizadas" instituições religiosas do passado(48). 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 pode ser conseguido com a vitória na guerra(49). Evidentemente para alcançar tal meta, além da coragem e da convicção ideológica, era indispensável organizar e manter um exército bem preparado, até conseguir a almejada libertação e soberania da Itália(50).

Todas estas e outras aspirações integram o violento programa político do Partido Futurista, que se opunha ferrenhamente à organização

governamental em vigor, constituída fundamentalmente por adeptos da tradição. Por esta razão, na sua fúria de oposição ao passado, os futuristas defendiam uma radical substituição dos "velhos" por vigorosos "jovens", compondo um governo eminentemente técnico(51). Na sua ânsia de renovação, de completa substituição dos mais idosos, Marinetti chegava ao exagero de propor a idade de doze anos como limite para deputação(52).

No seu abrangente programa de radicais mudanças o Partido Futurista incluía inúmeros aspectos da vida política e social, tais como: desvalorização do casamento em favor do divórcio e do amor livre; combate ao analfabetismo e educação patriótica do proletariado; substanciais modificações no sistema tributário, como aumento dos impostos sobre bens hereditários; reforma agrária; ampliação das autonomias regionais; descentralização dos encargos administrativos, com a eliminação dos idosos; estímulo à industrialização e modernização das cidades que ainda viviam de seu passado; defesa dos consumidores; abolição da polícia política. Ainda no âmbito social, mais especificamente em relação ao trabalhador, o Futurismo preconizava a liberdade de greve, de reunião e de organização em sindicatos; a fixação do máximo(oito horas) da jornada de trabalho e de salário mínimo reajustável, transformação da beneficência em assistência e previdência social(53).

Politicamente, por exaltar a força e a coragem em favor do nacionalismo revolucionário, mesmo defendendo a liberdade, o Futurismo as sociou-se ao Fascismo, considerando-se parte de sua origem, como Marinetti declara no artigo dedicado ao caro e grande amigo Benito Mussolini(54). Marinetti, a propósito da relação entre Futurismo e Fascismo, tornando suas as palavras do futurista Mario Carli, declara que o programa de renovação, de justiça social e de valorização da italianidade foi fundamentalmente aceito pelo Fascismo(55). Mussolini, por seu lado, caracterizou o seu governo como o realizador dos princípios básicos do Futurismo no âmbito político(56).

A preocupação política do Futurismo nasce, praticamente, com e-

le, pois o Primeiro manifesto político é de 1909 e o Segundo manifesto político é de 1911. Ambos são de autoria de Marinetti. No primeiro, atacando o passado, ele define o programa futurista, baseado no orgulho, na energia e na expansão nacional; no segundo enaltece o amor pelo perigo, pelo patriotismo, pela guerra, opondo-se nitidamente à tradição política, caracterizada pelo "imbecil pessimismo"(57).

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(58). Aliás, no Manifesto al Governo Fascista o item 4 tem como subtítulo "Abolizione delle accademie" e nele Marinetti defende a abolição pura e simples das Academias de Belas Artes e Profissionais, a substituição das outras academias por institutos livres de técnica artística e por institutos de experiência estética(59).

Mas a enérgica oposição do Futurismo volta-se, sobretudo, contra os museus, considerados por Marinetti como verdadeiros cemitérios, logradouros de coisas podres(60).

Correlativamente com os museus os futuristas condenam a pintura do passado, considerando-a como penumbra que, ao invés de claramente mostrar, esconde a visão da realidade. Por esta razão, em La Pittura Futurista - Manifesto Tecnico(1910), os autores (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini), relembrando que, no seu primeiro manifesto (Manifesto dei Pittori Futuristi, de 1910), haviam proclamado o seu desejo e a sua revolta contra a mediocridade do culto ao passado(61), afirmam expressamente que, para criar e fruir as belezas novas de um quadro, é preciso que a alma se torne pura, o olho contemplador se liberte do véu da cultura e a "Natureza", não mais o "Museu", sirva como controle dessa nova concepção de arte(62).

Ainda em relação à instituição histórica dos museus, não menos incisiva e radical é a posição dos futuristas quanto à escultura euro-

péla - que oferece um deprimente espetáculo de vazia, monótona e cômida imitação das formas herdadas do passado - e, em particular, a italiana, como declara Umberto Boccioni no manifesto de 1912 intitulado La Scultura Futurista(63).

Não menos contundente é a oposição futurista no tocante 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(64).

Na sua contestação ao passado, no tocante à arte musical, os futuristas se manifestam também contra os conservatórios, os liceus e as academias musicais(65). A demolição das instituições de caráter 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. E o faz pedagogicamente, para mostrar que o Futurismo, que, com relação à literatura, se iniciara com um italiano, não apresentava, já em 1911, o mesmo vigor na arte musical(66).

Não escapam à arremetida futurista nem a arte dramática, nem a cinematográfica. Com relação à primeira Marinetti, no Manifesto dei Dramaturghi Futuristi(1911), prega uma reforma substancial, para que ela deixe de ser um desprezível produto industrial, subordinado ao comércio das diversões e dos prazeres urbanos(67). Entre o que é desprezado pelos futuristas no teatro do passado, destacam-se todas as espécies de reconstruções de caráter histórico. O mesmo Marinetti, em Il teatro di varietà(1913), 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"(68).

Relativamente à arte cinematográfica, ainda que recente em re-

lação às outras artes, os futuristas adotam a mesma posição de repúdio, por considerá-la passadista, especialmente porque se resume ao cinema mudo e por tomar excessivamente o teatro como modelo; por isso resulta uma imitação imperfeita, já que a palavra não acompanha a expressão gestual ou mímica(69).

Combatendo tão obstinadamente toda a arte do passado, os futuristas, por via de consequência, não poderiam deixar de opor-se também à crítica, que da arte acaba sendo um prolongamento; por isso consideram os críticos de arte não só inúteis, mas até prejudiciais(70). A oposição à crítica tradicional foi tão acentuada pelos futuristas, que Carlo Carrà pronunciou um discurso "Contro la critica", no qual ele declara que a crítica italiana sempre traiu a sua principal função de servir como meio de relação entre o artista, criador de novas formas de beleza, e o público, ainda despreparado para fruir devidamente aquela arte nova(71). A crítica artística do passado era combatida não só pelo seu caráter historicista, como também porque se baseava na filosofia (72). A crítica fundamentada na filosofia é considerada por Carrà como a mais nociva de todas as críticas 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 impelir o observador a procurar as sensações líricas, que se subtraem e vão além dos limites da lógica.

Opondo-se à filosofia, assim como a todas as formulações sistemáticas e lógicas, por valorizar as sensações imediatas e a permanente novidade, os futuristas se apresentam como os precursores da negação da estética filosófica, a que anteriormente nos referimos, em favor de uma visão empírica da mencionada ciência.

Na sua contestação global do passado, do saber sistemático, a atenção dos futuristas não se limita à oposição à filosofia, mas se estende também à verdade absoluta e transcendente, representada pela re-

ligião, ambas, segundo eles, criadas pelo medo do aquém - guerra ou revolução - e do além - inferno -(73).

Por opor-se ao passado e a todas as formas de sua manutenção, os futuristas são radicalmente contra o livro de uma maneira geral(74). Correlativamente ao livro, os futuristas lançam sua contestação também contra a poesia, a literatura do passado e do presente, por considerá-las negadoras da individualidade, da procura da novidade e da ação desvairada(75).

Sintetizando, o Futurismo propõe-se, inicialmente, como movimento de contestação global do passado, afirmando-se essencialmente como anticultural(76). Justamente porque a meta primeira era sair do "mar morto" do passado, já no primeiro manifesto futurista, em 1909, Marinetti definia enfaticamente a linha mestra do movimento, que era de negação de todos os valores tradicionais(77). Com tal objetivo chegava, no seu radical anticulturalismo, a propor a venda do valioso patrimônio artístico italiano para angariar fundos, necessários à concretização dos ideais nacionalistas dos seus adeptos(78). O Futurismo, como amplo movimento de negação cultural, é sinteticamente caracterizado pelo próprio Marinetti em "Democrazia Futurista":

"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"(79).

Vimos, até aqui, caracterizando o Futurismo como movimento anticultural. Todavia, se o movimento se tivesse limitado exclusivamente a contestar e a empenhar-se para destruir a cultura do passado, certamente com quase nada teria contribuído para o desenvolvimento cultural da Itália e da vanguarda internacional. Reportando-nos às considerações

que fizemos na introdução, é preciso esclarecer que o Futurismo procurou contestar e anular a cultura entendida como acúmulo e projeção dos valores do passado, portanto dissociada da realidade presente e vital, em favor da cultura entendida como renovação, em que o presente impele para o porvir, de modo que o homem passa a ser o que é mais o que quer ser, porém em íntima relação com a realidade em que vive. Em outras palavras, o Futurismo opunha-se à cultura que, conforme Bergson, representava a inércia própria da matéria e objeto da inteligência, afirmando a necessidade de uma cultura, ainda com base em Bergson, que fosse entendida como própria do instinto, da intuição do sentido da vida, corrente de renovação constante do homem e, conseqüentemente, também da arte. É com base nesta relação do homem e da arte com a realidade, que se torna possível falar de poéticas futuristas como renovação total em todas as artes.

V.4. As poéticas futuristas

A concepção de arte é um valor, que está em estreita relação com os outros valores, representados pelas outras atividades humanas. Por esta razão, além do que foi considerado anteriormente, não se pode dissociar a concepção do novo gosto artístico da visão da realidade, do homem e da vida, que constitui o fundamento de todo movimento cultural, especialmente quando este se caracteriza como absoluta renovação da cultura de todo o passado: "La parola Futurismo contiene la più vasta formula di rinnovamento; quella che, essendo a un tempo igienica ed eccitante, semplifica i dubbi, distrugge gli scetticismi e raduna gli sforzi in una formidabile esaltazione. Tutti i novatori s'incontreranno sotto la bandiera del Futurismo, perchè il Futurismo proclama la necessità di andar sempre avanti, e perchè propone la distruzione di tutti i ponti offerti alla vigliaccheria. Il Futurismo è l'ottimismo artificiale opposto a tutti i pessimismi cronici, è il dinamismo continuo, il divenire perpetuo e la volontà instancabile. Il Futurismo, non è dunque

sottoposto alle leggi della moda nè al logorio del tempo, non é una chiesuola né uma escola, ma piuttosto un grande movimento solidale di eroi smi 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." (80).

Aliás, a este propósito, Balilla Pratella inicia La Musica Futurista - Manifesto Tecnico (1911) com esta afirmação: "Tutti gli innovatori sono stati futuristi, in relazione ai loro tempi" (81). Boccioni, por seu turno, declara que os futuristas italianos não têm nenhuma tradição a ser continuada, simplesmente porque eles não têm passado (82). O empenho renovador implica, necessariamente, uma negação que, contudo, se completa numa explícita afirmação: impor uma nova sensibilidade, que fornece um material novo para criar, em todas as artes, formas e relações novas (83).

No entender dos futuristas só haverá renovação na arte quando for renovada a sua essência. Por isso, proclamando-se "os primitivos de uma sensibilidade transformada", os futuristas acreditam que uma renovação da essência da arte só se torna possível no contato com princípios "bárbaros", isto é, uma posição de crueza diante do artificial refinamento então predominante na arte (84). Mas a paixão pelo novo, concretizada na sensibilidade transformada, como renovação da essência da arte, não consiste em reproduzir aspectos exteriores da vida contemporânea, como, no entender dos futuristas, fez a arte aparentemente moderna, mas verdadeiramente passadista (85). A "falsa modernidade", repudiada pelos futuristas, baseia-se em um negativo intelectualismo de origem germânica, essencialmente estático, decorativo e afeminado (86).

Contra a cultura estratificada, o Futurismo, atualista e pragmático, propõe um modelo novo de cultura: "... noi siamo futuristi perché un complesso di concezioni estetiche, etiche, politiche e sociali sono assolutamente futuriste" (87). Este modelo cultural é baseado na reali-

dade presente e, como poética, o Futurismo pretende introduzir, de maneira brutal, a vida na arte(88). O modelo cultural defendido pelo Futurismo, por isso mesmo, baseia-se substancialmente no progresso e no devir contínuo do homem(89). A nova concepção de arte está, portanto, intimamente relacionada com a concepção da realidade, pois, como declara Boccioni, não pode haver arte moderna, se, antes, não houver uma concepção de vida absolutamente moderna(90). Boccioni afirma também que é vital só a arte que encontra os seus elementos no ambiente que a circunda(91). Por isso devem inspirar-se nos milagres e no progresso patente na vida contemporânea todos aqueles, que desejem realizar uma arte verdadeiramente moderna. Ora, o progresso está estreitamente relacionado com as conquistas das ciências; daí a íntima conexão entre as poéticas futuristas e as ciências, entre a criação e a descoberta(92).

Segundo Boccioni, se deve à ciência o estado de barbárie indispensável à renovação da arte com base na "primitiva sensibilidade transformada", de que os futuristas se consideram os pioneiros, ansiosos por representar a vida moderna, a realidade atual sempre em transformação (93). 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" do presente(94). É nessa vida presente que eles, como inovadores, propõem que a arte se inspire, valorizando a realidade criada pelas ciências (95). A nova "primitiva sensibilidade transformada" dos futuristas é consequência das grandes descobertas científicas, embora não fosse conhecida pelo povo, que vivia segundo uma sensibilidade anacrônica(96).

V.4.1. A relação entre arte e velocidade

A velocidade é o novo valor, revelado pelas descobertas científicas; é esse valor que a poética e a arte futuristas glorificam e exaltam(97). A velocidade é o elemento primordial, de que derivam todos os demais: as novas concepções de arte, de vida e de mundo são uma decor

rência da velocidade, síntese dos grandes progressos efetuados pela ciência e expressão mais nítida da crise, da visão fragmentária da vida(98). A velocidade adquire um caráter tão importante, que leva Marinetti a concluir que toda a nossa vida deve ser sempre uma velocidade "condutora" do homem na sua integralidade(99).

Segundo os futuristas, a velocidade muda não só a visão da vida como também as noções de tempo, de espaço e, conseqüentemente, de arte(100). 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(101).

Marinetti distingue várias modalidades de velocidade: velocidade ativa e passiva, velocidade condutora (motorista) e velocidade conduzida (automóvel), velocidade modeladora (escritor, escultor) e velocidade modelada (texto, estátua), velocidade realizada por diversas velocidades (trem movido por duas locomotivas, uma em cada extremo), velocidade realizadora de diversas velocidades (transatlântico, que comporta e leva vários motores de diferentes velocidades + diversos homens em movimento); outro exemplo do último tipo de velocidade é o automóvel (que conduz o motorista e a velocidade do seu pensamento), elemento tão exaltado e, juntamente com o trem, considerado símbolo do Futurismo.

Marinetti, tomando como base as velocidades do automóvel e do trem, que impõem a tudo aquilo que existe na margem das estradas as suas velocidades, porém em sentido contrário, define a vida como "o espírito de contradição"(102).

Os valores fundamentais da renovação futurista encontram sua justificação na velocidade: "L'eroismo è una velocità che ha raggiunto sé stessa...", "Il patriottismo è la velocità diretta d'una nazione...", "...la guerra è il collaudo necessario di un esercito, motore centrale di una nazione"(103). É na velocidade que se baseia a visão futurista da realidade, da vida, do homem e da arte, sintetizada numa "estética

da máquina", nitidamente utilitarista(104). Como decorrência do desenvolvimento científico e técnico, as máquinas, através da velocidade, percorrem maiores distâncias em menor tempo, tornando mais fácil a comunicação com regiões longínquas, aproximando os homens entre si e estreitando a sua convivência com novos povos e com novas descobertas. A máquina aparece como meio para libertar o homem dos serviços mais rudes e aviltantes e como fonte, mestra e símbolo de uma nova sensibilidade. Essa adesão aos feitos científicos e técnicos representa um motivo de reação, de purificação, respondendo aos anseios de criar uma arte nova adequada aos novos tempos. Boccioni estabelece uma relação recíproca entre homem, máquina e criação de seres vivos(105). Marinetti, depois de declarar 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, o que, no seu entender, é essencial(106).

O apreço pela velocidade faz com que os futuristas exaltem a vida agitada das grandes cidades industriais. Basta lembrar que Marinetti escreveu todo um volume sobre Milão(107) como imagem da vida moderna, em oposição à pacata vida do campo, em que se inspirara a arte do passado(108). Boccioni afirma que os homens observaram as mudanças que o vento produz nas plantas, na paisagem, mas ainda não haviam notado que os trens, os automóveis, as bicicletas, os aviões haviam transformado a concepção contemplativa da paisagem(109). Por isso, a seu ver, o "novo idealismo" é iluminado pela intuição de uma sensibilidade superior, que surgira com as novíssimas condições de vida criadas pelas descobertas científicas, pela rapidez da vida moderna em todas as suas manifestações(110).

Ressaltando, na oposição entre presente e passado, a velocidade como essência da síntese, intuitivamente realizada com base na vida moderna, oposta à lenta, passiva, racional análise própria do homem passadista, Marinetti assevera: "La velocità, avendo per essenza la sínte-

si intuitiva di tutte le forze in movimento, è naturalmente pura. La lentezza, avendo per essenza l'analisi razionale di tutte le stanchezze in riposo, è naturalmente immonda. Dopo la distruzione dell'antico bene e dell'antico male, noi creiamo un nuovo bene: la velocità, e un nuovo male: la lentezza."(111).

Precisamente nesta oposição, sublinhada pelos teóricos do movimento, entre espírito analítico, próprio da visão passadista, e espírito sintético, próprio da visão futurista da literatura, se fundamenta a caracterização histórica do movimento em relação a outros movimentos artísticos, entre os quais se destacam o Impressionismo e o Cubismo. Tendo em vista que as mencionadas concepções de arte se verificaram, principalmente, nas artes plásticas e que, como artista plástico futurista, Boccioni as considera de maneira mais completa, basear-nos-emos em sua Pittura Scultura Futurista, porém sem perder de vista a essência das poéticas futuristas.

Os impressionistas, em razão do seu experimentalismo, são considerados pelos futuristas temperamentos científicos; por isso, para eles, são iniciadores da grande reação ao passado, no sentido de firmar um princípio de identidade entre sensação e criação artística, que, como se verá mais adiante, será básico no Futurismo. Este princípio, porém de forma ainda 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, isto é, 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 dele recebendo influências.

Todavia, apesar das inovações sucintamente relacionadas, o Impressionismo, no entender dos futuristas, se limitava a isolar um momento, a fixar um instante com base na luz e na cor, tornando as for-

mas artísticas apenas esboços dinâmicos, porque subordinava a vida da arte àquele momento. Os futuristas, mesmo reconhecendo suas origens na aquele movimento(112), desenvolveram a visão impressionista da arte: ao invés do "acidente fixado", próprio dos impressionistas, os futuristas procuram dar a "acidentalidade definida em uma forma, que é sua lei de sucessão"(113).

Para os futuristas tudo aquilo que, na França, se mostrou mais significativo nas artes plásticas, não passou de uma volta ao gótico, a menizado pela sobriedade e pela elegância. Nem o Impressionismo conseguiu manter-se imune a essa constante: por isso é considerado, do ponto de vista pitórico, uma catedral da modernidade, uma evolução extrema de um naturalismo secular; todavia é, ao mesmo tempo, o primeiro passo pa ra a celebração das forças da matéria, no sentido de superar o particular acidental e episódico, para a criação de um organismo plástico entre objeto e ambiente, meta das poéticas futuristas. Por essa mistura de passado e de moderno não foi possível ao Impressionismo, apesar de seus aspectos positivos, alcançar um estilo universal, o que seria rea lizado, em âmbito europeu, pelos futuristas como reação contra aquela tendência artística(114).

Os futuristas não reagem só contra o Impressionismo, mas, acima de tudo, voltam-se contra as tendências contemporâneas, que procuram negar a grande conquista impressionista(115). Segundo os futuristas, só é possível reagir contra o Impressionismo, superando-o, e não combatendo-o com base em princípios que o precederam. É evidente que Boccioni, em nome dos futuristas, está se manifestando contra o Cubismo, o qual, freqüentemente, mais por ignorância do que por má fé, os "críticos-jorⁿ nalistas" confundem com o movimento futurista. Distinguindo de maneira sumária o Cubismo do Futurismo, Boccioni restabelece a relação entre Im pressionismo e Futurismo(116). Ele esclarece que, falando de cubistas, pretende referir-se ao grupo que, periodicamente, fazia exposições e combatia em favor de uma pintura mais abstrata, seguindo uma sistemáti

ca 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, no entender do citado teorizador futurista, Picasso chega, na sua última fase, a encaminhar o estudo da forma para um conceito basilar, fundamentado no conhecimento objetivo da realidade. Este conceito formal, resultado 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. Para os futuristas, ao contrário, o estilo se origina e se desenvolve espontaneamente com base na característica sensibilidade de um povo, tornando-se impossível estabelecer um definitivo antecipadamente, que corresponda verdadeiramente ao espírito da modernidade: o definitivo, de acordo com os futuristas, só pode ser conseguido através da interpretação das relações de movimento entre os objetos. Por esta razão os futuristas se consideram no extremo oposto dos cubistas, embora, como eles, procurem a "generalização": enquanto os cubistas, baseando-se na razão, procuram alcançá-la reduzindo o objeto a uma idéia geométrica, isto é, inerte, os futuristas se empenham para atingi-la dando o estilo da impressão, criando uma forma dinâmica única(117). Os futuristas estavam 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, mas anticultural, no sentido de que cultura se identifica com o passado, tornando-se inerte e existencialmente anacrônica. Justamente por isto é que os futuristas, 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, é uma espécie de analogia, que existe nos confins entre o objeto real e a sua potência plástica ideal.

Os futuristas, em suma, oferecem o método para criar uma concepção mais "simbólica" da realidade, respeitando a natureza na sua essência e distinguindo-se nitidamente tanto do Impressionismo quanto, e principalmente, do Cubismo. A sua meta não é representar um objeto em movimento, como fazia o Impressionismo, nem fixar fórmulas abstratas e esquemáticas, limitadas a um conceito exterior e estático do objeto, como fazia o Cubismo. O objetivo dos futuristas é representar a sucessão dos estados de movimento, que constituem a potencialidade plástica do objeto. É, de acordo com eles, o espaço entre os objetos, as suas recíprocas influências que determinam o seu valor plástico, a sua força dramática: "Col dinamismo, dunque, l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di velocità e simultaneità"(118).

Esta abstração simbólica, este estilo superior, baseado no dinamismo essencial de uma época de velocidade, não poderia ser o resultado de um método racional e duma visão metafísica, tradicionalmente entendida, da realidade; é, sim, o resultado pragmático de uma vida, dinamicamente entendida como constante evolução criadora, numa realidade que constantemente se transforma, mediante uma percepção imediata, sensorial: "È l'indicazione per creare... quello che noi soli futuristi italiani abbiamo dato e proclamato: lo stile della sensazione, l'eternità dell'impressione, il dinamismo(119).

Em termos de poética, uma das metas principais 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(120). Esta eternização só se torna possível artisticamente numa forma única que realize, como síntese, a relação entre o conhecimento do objeto e sua aparição. São dois movimentos contrários, mas 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

a aparência, dá a construção referente às partes que ligam o objeto aos outros objetos e à atmosfera do ambiente, constituindo o aspecto qualitativo, que caracteriza o movimento centrífugo. Justamente por isso a "pura sensação", sendo a síntese da construção (conhecimento) e da sensação (aparência), portanto forma unitária e única, se opõe ao tradicional desdobramento entre 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(121); por esta razão, como síntese, engloba aqueles dois aspectos da arte: "Noi vogliamo cioè che il soggetto si identifichi con l'oggetto"(122).

Deste modo 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, se a "sensação pura" é a síntese do que é apreendido pelos sentidos, propiciando o universal não conceptual, a "sensação" deve ser aqui 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(123).

A emoção é, portanto, um princípio básico das poéticas futuristas, especialmente porque é defendida a ênfase que deve ser dada ao aspecto subjetivo, para conseguir aquela forma única da arte(124). O artista é, então, o intermediário entre a realidade e a obra artística, porque esta é representação de um estado de espírito, baseado na sensação-emoção-sensibilidade, constituindo a "fórmula futurista": "Noi non daremo dunque una formula astratta al di fuori di noi, ma daremo una formula che sarà in noi e con noi, attraverso la sensazione. Questa formula... nasce dall'intuizione della realtà concepita come moto"(125). É com base nesta fórmula que se delineia a concepção de arte futurista como expressão do anseio de renovação, do estabelecimento de um "estilo plástico", cuja essência, por ser comum aos três elementos básicos da

obra de arte (realidade, artista, obra) é a constante dinamicidade, afirmada como oposição à estaticidade cultural, própria da tradição em geral e do Cubismo em particular(126).

V.4.3. A arte futurista como expressão do dinamismo

Para os futuristas a realidade é sempre movimento, pelo qual as coisas se multiplicam e se deformam(127). Eles negam que na natureza haja momentos de repouso ou de inércia; estes, segundo eles, seriam só aparentes(128). Por isso, para eles, a arte só pode realizar-se numa forma dinâmica; esta, pela sua essência, é mutável e evolutiva, isto é, uma sensibilidade que valoriza o caráter gerador, concebendo o mundo como uma sucessão infinita de uma variedade em evolução(129). Se a arte, baseada na sensibilidade, cria partindo de uma realidade entendida como dinamicidade contínua, ela, para exprimir uma época, cuja característica é a velocidade, deve ser também dinamismo(130).

Ora, Boccioni afirma que "Moto è qualità, e di conseguenza qualità equivale a sentimento per la nostra plastica"(131). Este movimento, que equivale a sentimento, sensibilidade, não se restringe à reprodução do objeto no seu estado objetivamente atual, porque na representação 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(132). A recordação ou a lembrança, elemento significativo do dinamismo que caracteriza a concepção de arte futurista, é ressaltada também por Gino Severini como "elemento de intensificação plástica"(133). A lembrança é igualmente significativa, quando se levar na devida conta que, uma das inovações 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 espectador no centro da obra, intensificando deste modo a sua emoção. Aliás, a este propósito, convém

ressaltar que, em 1914, Umberto Boccioni escreveu todo um artigo intitulado "Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro"(134). Assim o espectador não contemplará, mas participará da ação representada. Porém, segundo os futuristas, para conseguir isso é preciso que a obra ".... sia la sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede." (135).

É considerado pelos futuristas procedimento cultural ou tradicional o conceito de objeto acabado e mensurável, baseado numa preocupação objetiva e fotográfica, em que se colocou o contemplador diante do objeto, valorizando assim o caráter visual da representação, fixando-o e destacando-o da vida ao transportá-lo para a arte(136). Os futuristas, no seu "ideal plástico", pretendem dar, de forma sintética e em relação essencial com a realidade dinâmica própria da época em que o único absoluto é a velocidade, ".... l'oggetto vissuto nel suo divenire dinamico, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto. Noi vogliamo dare lo stile del movimento"(137). Boccioni explica que "movimento absoluto" é a potencialidade plástica que o objeto tem em si, estreitamente relacionada com sua própria substância orgânica segundo os seus caracteres gerais (porosidade, impermeabilidade, rigidez, elasticidade, etc.) e particulares (cor, temperatura, consistência, forma, etc.); esta potencialidade plástica é a força do objeto, a sua "psicologia primordial". O "movimento relativo" é o movimento de um objeto em relação aos outros objetos, que se encontram no mesmo ambiente. O ideal futurista do "dinamismo plástico" é precisamente a síntese destes dois movimentos constitutivos do objeto, traduzindo artisticamente a "sucessão infinita" (138). Esta sucessão infinita constitui a forma única, que dá a continuidade do objeto no espaço, a forma-tipo que dá vida universal ao objeto e que, pela sua essência mutável e evolutiva, é uma espécie de halo invisível entre o objeto e a ação, entre o movimento relativo e o absoluto, entre o visível e o invisível, entre o objeto e seu insepará

vel ambiente(139). Esta continuidade, também chamada "simultaneidade", representa uma das grandes inovações das poéticas futuristas, tendo sido inicialmente assinalada por Marinetti(140).

A simultaneidade, portanto, está estreitamente relacionada com o dinamismo, com a ação inerente ao objeto, que os futuristas procuram na arte como expressão da vida moderna e que só pode ser conseguida mediante a relação do objeto com os outros objetos e com o seu ambiente (141). Evidenciando a fundamental importância da simultaneidade na concepção futurista da arte, Boccioni expressamente declara: "La simultaneità degli stati d'animo (intendi plastici) nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte..."(142).

A simultaneidade implica o deslocamento e o desmembramento dos objetos, a dispersão e a fusão dos detalhes, porém livres da lógica comum. Com este recurso os futuristas pretendem vivificar o espaço entre os objetos, determinar a força e a recíproca influência entre eles, para, assim, criar a forma única da continuidade no espaço, materializando o fluido, o etéreo, o imponderável. O artista futurista, valendo-se da simultaneidade, propõe-se a fazer o objeto viver no seu ambiente e levar o espectador a construir idealmente a continuidade, fazendo-o viver o drama do objeto representado na sua atmosfera. Boccioni, tomando-a como efeito, assim caracteriza a simultaneidade: "La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica.... 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 l'esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazione."(143). O dinamismo universal, a forma dinâmica única visada pelos futuristas é uma espécie de síntese analógica, que se situa entre o objeto real e a sua potência plástica ideal(144).

A analogia, juntamente com a simultaneidade, constitui a base da concepção dinâmica da arte. A adoção deste recurso, especialmente na literatura, foi entusiasticamente recomendada por Marinetti. A seu ver, através de vastas analogias, um estilo orquestral, ao mesmo tempo polícromático, polifônico e polimorfo, pode apreender completamente a vida da matéria. Este recurso artístico é por ele analogicamente comparado com a realidade atual: do mesmo modo que a velocidade aérea multiplicou o conhecimento do mundo, a percepção por analogia se tornava cada vez mais natural para o homem(145). No Manifesto tecnico della Letteratura Futurista Marinetti assim define o recurso da analogia, que será a base da expressão onomatopéica, tão utilizada pela poesia futurista (como se pode observar, por exemplo, em La Fontana malata de Aldo Palazzeschi), e das palavras em liberdade: "L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili"(146).

Outro futurista, Gino Severini, reportando-se ao citado manifesto de Marinetti, defende a adoção do recurso também nas artes plásticas, escrevendo, para tanto, o manifesto futurista, publicado em 1913, Le Analogie plastiche del dinamismo(147). Didaticamente Severini distingue as analogias reais e as analogias aparentes. No seu entender seria real a analogia do mar, visto como dança, movimento de zig-zag, com traste cintilante entre prata e esmeralda, com a visão de uma dançarina no seu ambiente de luz, de sons e de ruídos, isto é: mar = dançarina. A expressão plástica do próprio mar que, por analogia real, evoca uma dançarina, por analogia aparente suscita no artista a visão de um ramalhete de flores. Chegar-se-ia assim à seguinte realidade plástica: mar = dançarina + ramalhete de flores(148).

Umberto Boccioni, ampliando a consideração do recurso da analogia com vistas à síntese plástica, relaciona a analogia com a lembrança, unificando-as na visão futurista do quadro como drama do objeto vivido pelo artista e pelo espectador(149). O pintor e escultor Boccioni,

que é também um dos maiores teorizadores das poéticas futuristas, especialmente da pintura e da escultura, sumariza os elementos essenciais da concepção futurista de arte como sensibilidade criadora do dinamismo próprio da moderna época de velocidade, nesta significativa síntese: "Quindi: creazione dell'atmosfera come nuovo corpo esistente tra oggetto e oggetto (solidificazione dell'impressionismo); creazione di una nuova forza scaturita dalla forma dinamica dell'oggetto (linee-forza); creazione di un nuovo oggetto + ambiente (compenetrazione di piani); creazione di una nuova costruzione emotiva al di là d'ogni unità di tempo e di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità)." (150).

V.4.4. A relação entre arte e intuição

Todavia, todas estas etapas da arte criadora, como representação de uma realidade que constantemente se transforma e evolui, só se tornam possíveis como decorrência de um princípio essencial, que é a intuição. Isto nos leva a retomar a concepção filosófica (intuicionismo metafísico ou evolucionismo espiritualista) de Henri Bergson, como base para a especificação da essência das poéticas futuristas, especialmente no que se refere à distinção entre inteligência e intuição.

É conhecida a oposição dos futuristas à filosofia, sobretudo à filosofia tradicional, sistemática, que, segundo eles, existia totalmente dissociada da realidade, como declara Marinetti, ao definir o Futurismo como um grande movimento antifilosófico e anticultural (151). Opu-
nham-se também à lógica sistemática, formal e à psicologia tradicional, porque as consideravam incapazes de apreender a essência das coisas; daí Marinetti propor aos futuristas que destruíssem a psicologia e substituíssem, na arte, o homem submisso a uma lógica e a uma sabedoria estagnadoras (152). Em oposição à lógica, Marinetti confessa que almeja dar uma seqüência ilógica, não explicativa, mas intuitiva dos segundos termos de analogias diferentes e até opostas (153).

Marinetti, como Bergson, embora afirme que, quando fala de in-

tuição 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(154). Além disso, ao precisar o que entende por intuição, ele o faz valendo-se de uma relação e de uma distinção com a inteligência, pois enquanto esta é basicamente volitiva, a intuição é inconsciente(155). É essa distinção que, segundo Marinetti, substancialmente diferencia a arte do passado(abstrata, estática e formal, isto é, fruto da inteligência), da arte futurista, essencialmente dinâmica e em permanente evolução, isto é, fruto da intuição(156). A superioridade da vida em relação à inteligência, ressaltada por Bergson, é integralmente acolhida por Marinetti(157).

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(158).

Para Boccioni a unidade, decorrente das linhas-força que caracterizam o objeto, "...è l'interpretazione essenziale dell'oggetto, cioè l'intuizione della vita. La nostra è una ricerca del definitivo nella successione di stati di intuizione"(159).'

Enfatizamos anteriormente que, isolar e fixar o objeto, é uma atitude contra a natureza, própria da arte antiga baseada em princípios estabelecidos "a priori"; os futuristas, ao contrário, intérpretes de uma sensibilidade transformada, têm como meta a atitude natural de representar o objeto central na relação com os outros objetos e com o seu ambiente, dando assim sentido aos espaços que se encontram entre os objetos. Esta concepção, segundo Anton Bragaglia, já se encontra na distinção bergsoniana entre inteligência e intuição, entre humano, no sentido material, e sobre-humano ou metafísico no sentido espiritual(160).

Apreender o que acontece no intervalo, dar sentido ao que se encontra no espaço entre os objetos é equivalente a penetrar na sucessão temporal do dinamismo constante. Isto só é possível, quando se vive no objeto mediante a intuição; só assim, segundo Boccioni, se chegará à criação de uma fórmula sintética transmissível(161). A fórmula, a que ele se refere, nasce da intuição da realidade entendida como movimento(162).

Na realidade, artisticamente apreendida por intuição, tudo, apesar de complexo, se torna simples, como é simples a intuição, que é ato imediato e que visa a essência da matéria em movimento. Esta, contudo, é uma simplicidade muito diferente daquela que, segundo Boccioni, caracteriza a arte dos antigos(163). Ele chega a identificar vida e intuição, assim como identifica também impressão dinâmica e intuição da vida; do ponto de vista das poéticas futuristas, a arte, também pela intuição, é um equivalente da vida(164). Para Boccioni, como intuição da vida, da realidade na sua essência, a arte será sempre uma contínua projeção das forças e das formas intuídas no seu infinito desenvolvimento(165). Por isso a sintética fórmula futurista, no entender de Boccioni, é "una ricerca del definitivo nella successione di stati d'intuizione... è una intuitiva creazione evolutiva"(166).

À semelhança 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 declara que "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)"(167). A forma dinâmica, visada pelas poéticas futuristas, é, então, uma espécie de síntese analógica entre o objeto real e a sua potência plástica(linhas-força), que só pode ser apreendida intuitivamente(168). Por esta 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 ob

jeto, vivendo a sua variabilidade e recriando a sua unidade, sempre em estreita relação com seus novos estados de espírito, cada vez mais enriquecidos pelas novas experiências.

Com estes pressupostos Marinetti procura delinear uma psicologia intuitiva da matéria, constituída por sucessivas e profundas intuições, naturalmente ilógicas, da vida em constante movimento(169). Por esta psicologia intuitivamente se apreende a essência da matéria, valorizando-se a arte como expressão do infinitamente pequeno que nos rodeia, do invisível, mesclado ao infinitamente grande(170). É por esta psicologia da matéria que Marinetti, opondo-se à tradicional humanização dos animais, dos vegetais e dos minerais, propõe "...animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile, facendolo vivere della stessa vita della materia". É com base nesta psicologia intuitiva da matéria que "L'immaginazione senza fili e le parole in libertà c'introdurranno nella essenza della materia"(171).

Em suma, porque a vida é intuição e porque "...l'arte...è l'intuizione stessa"(172), somente o procedimento intuitivo, base essencial de todas as poéticas futuristas, 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 supremo valor, sinteticamente apreendido e artisticamente traduzido por uma nova "sensibilidade primitiva transformada". Graças a esta nova sensibilidade, de acordo com as poéticas futuristas, toda obra de arte deve ser original, porque é a representação da intuição da realidade dinâmica pelo artista, que constantemente se transforma no contato com aquela realidade, de modo que a arte será sempre sintética expressão da evolução criada-ra.

V.4.5. A concepção de valor e a relação entre as artes

Como a essência é algo necessário, para que a realidade em geral e um ser ou um objeto em particular existam como tais, embora cada

obra seja uma criação original, as várias artes se inter-relacionam pelos elementos principais ressaltados pelas poéticas futuristas das diversas artes. Estas poéticas nascem de um ideal baseado no consenso de um grupo de artistas, que cultivam artes diferentes: isso, por si só, já revela uma afinidade de visão da realidade, da vida, que se formaliza numa mesma concepção de valores, de arte e de recursos artísticos a serem adotados para plenamente realizá-la.

Já no primeiro manifesto - Fondazione e Manifesto del Futurismo (1909) - Marinetti definia a nova escala de valores, baseada no dinamismo da vida moderna, no progresso devido às grandes descobertas científicas, que daria a linha mestra de todas as poéticas futuristas nas várias artes (173).

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 fazer 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 (174).

Em La Musica Futurista - Manifesto Tecnico (1911) Balilla Pratella considera, que a verdade absoluta está no que o homem sente humanamente e que o artista, ao interpretar a natureza de maneira original, a 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 (175).

No Manifesto dei Pittori Futuristi (1910) - assinado por Boccioni, Severini, Carrà, Russolo e Balla -, depois de declarar que os pintores futuristas devem inspirar-se nos milagres da vida contemporânea, os autores chegam às conclusões, a última das quais é: "Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata

dalla scienza vittoriosa... Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari" (176).

Boccioni, no Manifesto tecnico della Scultura Futurista (1912), depois de ponderar que, tanto na escultura quanto na pintura futurista, só se pode renovar, se se procurar o "estilo do movimento", conclui que só será possível descobrir "novas idéias plásticas", mediante uma "moderníssima escolha dos temas" (177).

É por esta afinidade que a pintura e a escultura, no passado consideradas artes estáticas (178), no entender dos futuristas 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. A propósito destes elementos Carlo Carrà, em 1913, escreveu o manifesto futurista intitulado La Pittura dei suoni, rumori e odori, no qual ele defende a sua inclusão na pintura, porque são parte essencial da realidade da vida moderna, de que o Futurismo pretende ser expressão (179). Pela valorização destes elementos ele considera indiscutível que o silêncio é estático e que os sons, os rumores e os odores são dinâmicos; que estes não são senão diversas formas e intensidades de vibração e que "...qualsiasi succedersi di suoni, rumori, odori stampa nella mente un arabesco di forme e colori. Bisogna dunque misurare questa intensità e intuire questo arabesco" (180). Ele estabelece assim a relação entre pintura, arquitetura e música, observando que os conjuntos pitóricos devem, ao mesmo tempo, ser "plásticos, polifônicos, polirrítmicos"; isto é, devem ser correspondentes não às "visões", mas às sensações originadas pelos sons, pelos rumores e pelos odores, como expressão da necessidade de "desarmonias internas", que os pintores futuristas consideram indispensáveis à sua sensibilidade" (181). Concluindo, ele observa que, como ideal das poéticas do movimento, "Noi pittori futuristi afferriamo che i suoni, i rumori e gli odori si 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" (182).

Esta aproximação entre as três mencionadas artes é ampliada, para incluir também a literatura, no que se refere à teoria das palavras em liberdade(183).

No tocante à relação entre música e poesia nas poéticas futuristas, deve ser lembrado inicialmente o Manifesto dei Musicisti Futuristi(1911) de Balilla Pratella. Entre outras coisas, o autor propõe neste manifesto que a música futurista exalte o homem como símbolo do que, na vida moderna, perenemente se renova(184). Manifesta-se contra a importância dada ao cantor em detrimento da obra e, com relação ao aspecto poético da ópera, ele conclui que era necessário modificar o título do "livreto de ópera" para "poema dramático ou trágico para a música", substituir as formas métricas tradicionais pelo verso livre e, finalmente, que o autor da ópera fosse também autor do poema(185).

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 livreto, musicalmente ele já está criando; diversamente, ao compor a música para ser calcada sobre um poema já escrito por outro, ele estaria renunciando à sua fonte de inspiração original, "alla sua estetica musicale". Neste manifesto, segundo as linhas básicas da poética musical futurista, o autor deseja que se conceba a melodia harmonicamente, que se sinta a harmonia através de diferentes, mais complexas combinações e sucessões de sons(186), opondo-se à tradicional inclusão da harmonia na melodia. O principal objetivo de Pratella na música é a "enarmonia" que, "col con templare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e timbri"(187).

Na sua concepção da música futurista ele se manifesta pela pluralidade dos motivos, de cujo contraste surge a sinfonia, em estreita relação com a poesia(188).

Contudo, a mais explícita afirmação do rumor, elemento da realidade moderna, na arte musical encontra-se no manifesto L'Arte dei rumori (1913), escrito pelo pintor futurista Luigi Russolo e dirigido ao musicista Balilla Pratella. De acordo com o autor deste manifesto, a arte musical iniciou-se com a concepção do som em si, distinta da vida. A música, então, passava a constituir um mundo fantástico, sobreposto ao real e ao sacro. Devido à independência e superioridade do mundo fantástico, criado pelo isolamento do som, ao mundo real, 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 ("accordo"), segundo Luigi Russolo, manifestou-se aos poucos, passando do acorde assonante perfeito, com poucas dissonâncias, às complicadas e frequentes dissonâncias, próprias da música contemporânea. Isto não ocorreria no passado, devido à ausência de rumor, que nasceu no século XIX com a invenção das máquinas (189). Apesar dessa evolução, a música moderna ainda se encontrava limitada ao pequeno círculo dos sons puros: era preciso romper este círculo e "conquistar a variedade dos sons-ruídos". Para os futuristas, cujos ouvidos estavam já habituados com os ruídos próprios da vida moderna e já saturados de Beethoven e de Wagner, era preciso não só reformular a composição da orquestra, como também criar uma arte musical em correspondência com o que o ouvido estava habituado a captar da realidade contemporânea (190). Segundo Russolo, esta nova arte não deveria cair no erro da reprodução imitativa, como acontecera na antiguidade; no seu entender, tendo em vista que em torno ao tom e ao ritmo predominantes há sempre vários ritmos secundários, a variação e a originalidade estariam sempre asseguradas (191). Por esta razão Russolo, prevenindo o aumento das máquinas e, conseqüentemente, dos ruídos até então conhecidos, exorta os jovens musicistas futuristas a observarem os numerosos ruídos e os vários ritmos que os compõem, para conseguirem a com

plexidade aspirada pela nova sensibilidade(192). Assim Russolo, depois de ter confessado que não era musicista, manifesta seu desejo de renovar toda a música mediante a "arte dos rumores"(193).

Os futuristas B.Corradini e E.Settimelli, no manifesto Pesi, misura 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"). Esta 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, isto é, a sua "raridade" e, como tal, o seu preço objetivamente determinado. Este modo futurista de conceber a crítica está em perfeita consonância com a visão futurista da arte. Do seu ponto de vista, toda atividade humana é uma projeção de energia nervosa, que é unitária por constituição e por ação. O valor mensurável de uma obra, por isso, depende da quantidade de energia cerebral condensada e da sua capacidade de modificar o ambiente em que atua(194). Como o valor é a quantidade de energia exteriorizada, são permitidos todos os excessos ao artista, que pode, com nova medida, reunir em uma só obra os mais diversos meios de expressão(195).

Esta visão fundamenta todas as experiências empenhadas na reunião das artes num mesmo organismo, como as que são descritas por Bruno Corra no manifesto Cinema astratto - Musica cromatica(1912). A primeira das duas experiências visava estabelecer uma fusão da pintura com a música pela nova forma artística, que ele denomina "accordo cromatico"(196). Todavia, tanto o quadro quanto o "acorde cromático" 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 encontro de tons cromáticos, apresentados à visão numa ordem de sucessão correspondente à escala musical

(197). 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(198). Os efeitos obtidos, segundo Bruno Corra, foram interessantes; todavia, após três meses de experiências, foi obrigado a reconhecer que não lhe era possível ir além do ponto a que 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 do 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"(199).

A máxima afirmação da arte cinematográfica, como síntese de todas as artes, foi feita por um grupo dedicado às diferentes artes(F.T. Marinetti, B.Corra, E.Settimelli, A.Cinna, G.Balla e B.Chietti) no manifesto La Cinematografia futurista(1916). Em oposição ao livro,meio passadoista 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, implantando a renovação futurista(200).

O cinema é considerado uma "arte em si", que, por ser visual, deve realizar a evolução da pintura, como pretendem os futuristas. Deve, por isso, destacar-se da realidade, da reprodução fotográfica, do gracioso e do solene, para se tornar "deformador, impressionista, sintético, dinâmico, parolívoro"(201). Era imprescindível, portanto, liber

tar a arte cinematográfica 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, conforme o manifesto anteriormente mencionado. A arte cinematográfica deveria, então, ser a síntese perfeita de todas as outras artes(202). Com tal objetivo eles propõem que seus filmes sejam: 1.analogias cinematográficas, usando diretamente a realidade como um dos termos; nos diálogos, sempre coloridos,dar veloz e simultaneamente toda imagem que passe pela cabeça das personagens; 2.poemas e discursos "cinematografados",projetando na tela as imagens que os compõem; 3.simultaneidade e compenetração "cinematografadas" de tempos e lugares diversos; 4.pesquisas musicais "cinematografadas" (dissonâncias, acordes, sinfonias de gestos, fatos, cores, linhas, etc.); 5.estados de espírito encenados e "cinematografados"; 6.exercícios cotidianos "cinematografados" para se libertar da lógica; 7.dramas de objetos "cinematografados"(objetos deslocados de seu ambiente usual e postos 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 síntese de todas as artes(203).

No tocante à arte dramática, à semelhança do cantor em relação ao compositor na música, segundo Marinetti no Manifesto dei Drammaturghi Futuristi(1911), era preciso que os atores estivessem subordinados à autoridade dos autores e não sujeitos ao domínio do público(204),porque este,pelo aplauso, estimula o ator ao efeito fácil, afastando-o assim da fundamental preocupação de uma interpretação profunda. Por isso uma das preocupações do Futurismo é ensinar aos autores e atores o prazer de ser vaiado(205), como acontecera com o próprio Marinetti em Paris. O Futurismo procura estimular a aversão ao sucesso imediato,que é próprio das obras banais e medíocres; os autores de obras de teatro,no entender dos futuristas, só devem preocupar-se com a absoluta origina-

lidade inovadora(206), empenhando-se para livrar o espectador da negativa realidade cotidiana e da lógica tradicional. Se a obra dramática refletisse a realidade hodierna, tornar-se-ia uma obra absolutamente original e inovadora. Para conseguir isso, de acordo com os futuristas, era necessário que a arte dramática deixasse de ser uma fotografia ou reprodução; deveria tornar-se uma síntese da vida, no que ela tem de mais característico e significativo, só alcançando a sua realização, se se valesse dos mesmos recursos da arte poética, primeiro dos quais é o verso livre(207).

O ideal sintético da poética dramática futurista se acha no Manifesto del teatro futurista sintetico(1915), de autoria de F.T. Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, onde eles manifestam a convicção de que o teatro, mais do que qualquer outra arte, poderia influenciar, de maneira violenta, o espectador italiano. Opondo-se ao teatro tradicional, era necessário criar um teatro sintético, isto é, que num pequeno espaço de tempo, com poucas palavras e poucos gestos, conseguisse representar inúmeras sensações, situações, idéias, fatos e símbolos, igualando-se assim ao cinema(208). Para ser autêntica representação da realidade atual, o teatro sintético, como a vida, deveria ser "atécnico", ou seja, não estar sujeito às normas que constituem o que se chamou "teatralidade", porque a própria vida, em sua essência, é "antiteatral", embora na sua "antiteatralidade" ofereça inúmeras possibilidades cênicas. Daí os autores concluírem que "TUTTO È TEATRO QUANDO HA VALORE", devendo-se ter presente, como foi dito anteriormente, que o valor, de acordo com as poéticas futuristas, é o fundamento para que uma obra seja considerada arte. Por isso os futuristas se manifestam contra a tentativa de explicar logicamente a obra de arte, quando a própria vida se subtrai a qualquer lógica rigorosa; são contra o crescendo a partir da preparação para o máximo efeito no final, contra a técnica, que até os imbecis, por força de estudo e de paciência, poderiam adquirir(209). A primeira conclusão do manifesto é, então, contra a téc

nica, à qual, na opinião dos autores, se devia a morte quase consumada do teatro passadista(210). Em contrapartida afirmam que o teatro futurista deveria ser dinâmico e simultâneo, oriundo da improvisação, da atualidade sugestiva e reveladora; daí a negação das formas fixas tradicionais e sua substituição por formas livres, condizentes com as poéticas futuristas(211). Para livrar o público das suas preocupações cotidianas, era preciso diminuir a distância entre autor e platéia; só assim poderia viver a vivacidade dinâmica criada pelo teatro futurista (212).

Todos os elementos das poéticas futuristas podiam ser realizados pelo teatro de variedades: é por isso que Marinetti o exalta no manifesto Il Teatro di Varietà(1913). Para ele é uma forma de teatro sem passado, que nasceu com a eletricidade, se nutre da atualidade veloz, é prático, sempre empenhado em criar novos elementos de surpresa, evitando a repetição monótona. Este teatro, segundo Marinetti, é o único que, pelo seu dinamismo sintético, utiliza a cinematografia e a enriquece com inúmeras visões e espetáculos incomuns; é este tipo de teatro que cria o assim chamado "maravilhoso futurista", o qual, como se verificará adiante, é um dos princípios básicos da estética futurista de Ardengo Soffici. O autor do manifesto enumera uma série de catorze elementos do "maravilhoso futurista", entre os quais se destacam: analogias profundas entre a humanidade, o mundo animal, o mundo vegetal e o mundo mecânico; todas as novas significações da luz, do som, do rumor e da palavra; caricaturas da dor e da nostalgia; ironia e ridicularização de tudo aquilo que, no passado, era belo, solene, procurando criar novos protótipos condizentes com a nova sensibilidade e com a nova realidade, caracterizada pela velocidade, pela ação, pela força física, pelo heroísmo, pela supremacia do instinto, pelo predomínio do inverossímil e do absurdo. É este tipo de teatro que estimula a participação, que incita à velocidade os que são lentos por vício habitual. Este é o teatro sintético, que realizará a essência das poéticas futuristas(213).

Esta 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 a poética da poesia e da literatura, que se relaciona com as outras artes pela identidade doutrinária(214) e pela aproximação dos meios de expressão: "Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie"(215).

A poética futurista da literatura, como a das outras artes, deseja ser expressão da realidade de seu tempo, criada pelas descobertas científicas, com a qual pretende manter-se intimamente relacionada, acompanhando a sua evolução. Traduz um novo sentido do mundo, cujas distâncias foram progressivamente diminuídas pela velocidade, que é inerente às novas invenções(216).

Por esta relação com a realidade atual, a poética futurista da literatura se opõe a toda a literatura tradicional, que concentrava sua atenção na psicologia do "eu", humanizando seres inanimados, como Marinetti declara no manifesto Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista(217).

Defendendo a matéria, a velocidade e a síntese, a poética futurista da literatura odeia a lentidão, a análise, próprias da tradicional descrição(218). A poética futurista da literatura, bergsonianamente, exalta a liberdade, o homem instintivo multiplicado pela velocidade da máquina, dando um sentido mecânico à realidade humana, opondo-se assim ao homem sinônimo de inteligência, frio, artificial e abstrato. Em substituição à psicologia do "eu", deseja introduzir na literatura a vida do motor(219). Ao pretender incluir o motor na literatura, esta poética está, necessariamente, valorizando o rumor, o peso e o odor, elementos essenciais na vida moderna, que não haviam sido tomados em consideração pela literatura tradicional(220).

Opondo-se à ordem, própria da literatura tradicional e da inteligência, a poética futurista da literatura é pela máxima desordem na

literatura(221). Esta poética literária, por isso mesmo, repudia a solene e estática beleza passadista da inteligência, em favor de um aparentemente desordenado, comum e dinâmico feio(222). Considerada "feia" segundo os padrões tradicionais de beleza, baseados exclusivamente na inteligência, esta é a nova realidade artística, preconizada pela poética literária futurista. Esta é a única beleza fundamentada, bergsonianamente, no instinto e apreendida intuitivamente; esta é a verdadeira poesia, que cria uma nova realidade, superior à vida comum de cada dia, porque, ainda que a ela semelhante, como afirma Marinetti(223), é mais concentrada e mais intensa. Aproveitando o resultado das pesquisas científicas, Marinetti defende a idéia de que vida é energia; como a matéria é dotada de energia, isto significa que a realidade é composta de matéria viva. Por esta razão, de acordo com a sua psicologia da matéria, a poesia não deve humanizar os elementos materiais, mas deve apreender, intuitiva e sinteticamente, os impulsos das forças dos objetos materiais(224). A essência dinâmica da matéria, segundo esta nova concepção, está na energia, na força que a anima; por isso é que, para o novo gosto literário, nada supera a beleza de uma central elétrica(225). Inspirando-se nesta realidade dinâmica, é que a poesia futurista das forças cósmicas pretende superar a poesia tradicional do humano(226).

Conforme os adeptos da nova sensibilidade, do caos criado pelas contraditórias tendências do passado nasce o novo modelo futurista 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 o

liati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa"(227).

Este novo modelo de beleza, delineado pela poética literária futurista, é baseado na visão dinâmica da matéria, cuja essência, segundo os adeptos do movimento, é a "coragem, a vontade e a força absoluta" (228). A poesia, nesta nova concepção de beleza, realiza-se utilizando como meios de expressão os sons, os ruídos, os odores oferecidos pela realidade circundante(229). É uma nova concepção da poesia, fundamentada na nova visão da vida, da qual constantemente se alimenta, criando assim, sinteticamente, uma aproximação máxima entre ambas: "...io vi dichiarato 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"(230). Como a vida contemporânea este lirismo é, necessariamente, rapidíssimo, brutal, imediato (231). Somente esta concepção de poesia, denominada por Marinetti de "lirismo multilíneo", permite a expressão da essencial simultaneidade, aproximando assim a poesia das outras artes(232). A preocupação do narrador lírico, no entender dos futuristas, será exprimir, telegraficamente, todas as vibrações do seu "eu", com total liberdade de sua individualidade, podendo relacioná-las com todo o universo conhecido ou intuído por ele(233).

Porém, para que esta poética seja realizada pela poesia entendida como lirismo, como expressão livre e incondicionada do narrador, é indispensável que sejam superadas as limitações próprias das concepções tradicionais da poesia. Estas limitações, sumariamente, já estão relacionadas no Manifesto tecnico della Letteratura Futurista(1912), escrito por Marinetti. Entre estas a mais abrangente é a limitação imposta pela sintaxe, cerceadora da liberdade na criação(234). O verdadeiro poeta, na opinião de Marinetti, saberá libertar-se da prisão representada pela sintaxe tradicional, prolongamento no tempo do estilo latino, apegada ao chão, porque é resultado exclusivo da inteligência, que, em vão,

tenta restringir a vida multiforme e misteriosa da matéria. O novo lirismo, expressão da ação, do dinamismo, da velocidade rapidamente in-tuída e sinteticamente expressa, não pode realizar-se na sua essência, se continuar sujeito às limitações da sintaxe(235).

Outra limitação, cuja supressão é proposta pela poética literária futurista, é a representada pelos adjetivos, pelos advérbios e pelas conjunções. Os dois primeiros, de acordo com a concepção tradicional de estilo, baseada na inteligência, têm, conforme Marinetti, as fun-ções decorativa, explicativa e musical, segundo as quais indicam 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(236). Quanto às conjunções, Marinetti, no Manifesto tecnico della Letteratura Futurista, afirma que a velocidade aérea multiplicou o conhecimento humano do mundo; a percepção, por analogia, se torna cada vez mais natural para o homem; as con-junções devem ser eliminadas, porque, a seu ver, impedem aquela natural percepção(237).

Como consequência da supressão dos adjetivos, dos advérbios e das conjunções, a poética futurista da literatura defende também a eli-minação da pontuação, igualmente limitadora da dinâmica liberdade do criador(238). Como decorrência das mencionadas supressões acaba por ser eliminada também a conhecida harmonia do estilo.

Por ser expressão da tradicional inteligência, da concepção pes-simista da vida, da antidinâmica ordem espacial e temporal, a poética literária futurista propõe a eliminação dos modos e dos tempos verbais, que fazem desta dinâmica categoria gramatical uma espécie de "desengonçada roda de diligência", imprópria para rodar em estradas pavimentadas(239).

Em suma, a poética futurista da literatura é pela eliminação de tudo aquilo que se apoia na inteligência, em esquemas antidinâmicos, a-nalíticos, limitadores da liberdade do criador. Por outro lado, defen-

de o desenvolvimento de tudo aquilo que é instintivo, natural, intuitivo, dinâmico, sintético, que garante e favorece a liberdade do narrador lírico. Ao harmônico estilo tradicional a poética futurista da literatura opõe o estilo "parolibero", a imaginação sem fios condutores, as palavras em liberdade, as "tavole parolibere", elementos mais consonantes com a atual época de velocidade.

Das palavras em liberdade, de acordo com a poética literária futurista, nasce o novo estilo italiano, sintético, incisivo, veloz, simultâneo, absolutamente livre das limitações do período de origem latina, capaz de exprimir integralmente a alma nova de homens ultra-velozes. É um estilo vasto, violento, dinâmico, policromático, polifônico, composto só de essências imediatamente intuídas(240).

A poética literária deste novo estilo "parolibero", poliexpressivo simultânea da nova maneira de ver o universo, além de seu caráter negativo, representado pelas supressões anteriormente referidas, apresenta outro caráter, eminentemente positivo, que consiste numa nova e renovadora visão da língua e da linguagem. Esta nova visão se afirma por etapas, de modo que, progressivamente, da negação e da oposição ao tradicional, evolui para a autodefinição. Assim o verso livre e a imaginação sem fios se opõem à rigidez sintática e métrica, para, posteriormente, formular o princípio das palavras em liberdade e das tábuas "parolíberas".

Inicialmente os poetas canalizaram seu lirismo numa série de emissões sonoras iguais, com acentos, ecos e rimas pré-estabelecidas e 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(241). A primeira manifestação da poética literária futurista contra a rigidez tradicional foi o verso livre; este, segundo Marinetti, foi abandonado em favor das palavras em liberdade, porque apresentava dois defeitos capitais: o primeiro era que estimulava o

poeta a procurar fáceis efeitos de sonoridade, a introduzir cadências monótonas; o segundo defeito era que o verso livre, pela obediência à sintaxe, restringia a liberdade própria da intuição, que deveria presidir a original expressão(242). Por isso, segundo Marinetti, a história do pensamento e da poesia se divide em dois grandes períodos: o primeiro é representado pelos que cantaram como Homero, com a sucessão narrativa e o registro lógico dos fatos, das imagens e das idéias; o segundo período se inicia com a poética das palavras em liberdade dos futuristas.

A poética literária futurista dá ênfase especial à categoria do substantivo, como decorrência da abolição do adjetivo, do advérbio e das conjunções, porque valoriza a apreensão intuitiva da essência da matéria dinâmica, assim como a sua expressão livre e sintética. No Manifesto tecnico della Letteratura Futurista Marinetti sugere o princípio da máxima desordem como afirmação do poeta; a par da destruição da sintaxe, ele propõe a distribuição casual dos substantivos no texto literário(243). Nesse manifesto ele já introduz a idéia de que, por analogia e simultaneidade, isto é, pela imaginação sem fios, "OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Es. uomo-torpediniera, donna-golfo..."(244). Em Lo Splendore geometrico e la sensibilità numerica - Manifesto futurista(1914) Marinetti afirma que o valor absoluto e a força expressiva do substantivo são readquiridos, quando este for despido e isolado dos adjetivos que o deterioravam, dividindo assim os substantivos em "elementares" e substantivos "sintese-moto" (ou nós de substantivos que, dinamicamente, exprimem vários movimentos).

A poética futurista do estilo "parolibero" preconiza a supressão de adjetivos e advérbios, mas reconhece a validade do seu uso em situações especiais, aconselhando que o mesmo deve ser bem restrito e de maneira diversa da tradicional. Com relação ao adjetivo, a poética futurista reconhece válido o seu uso como "sinais ferroviários ou sema

fóricos do estilo", que regulam a aceleração ou a diminuição do movimento, das analogias(245). Este tipo de adjetivo, que não pode ser substituído por um substantivo, envolve toda uma zona de palavras em liberdade, porque institui uma analogia entre o ambiente e o eu que se exprime sinteticamente(246).

Em correlação como valor essencial atribuído ao substantivo pela poética literária futurista, a valorização do verbo se concentra exclusivamente no infinitivo. No Manifesto tecnico della Letteratura Futurista Marinetti afirma, em consonância com o dinamismo futurista, 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 ou imagina(247). No manifesto Distruzione della sintassi Marinetti relaciona o verbo no infinitivo com a velocidade do estilo(248).

Em Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica Marinetti considera os outros modos e tempos verbais como rodas desengonçadas de carruagem, destinadas a rodar em rudes estradas campestres, e reafirma a mesma visão do infinitivo, considerando-o "il moto stesso del nuovo lirismo, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano"(249). Aqui a essencialidade do infinitivo é definida por oposição aos outros modos e tempos verbais, sendo estes fundamentados na inteligência, na cultura tradicional e expressão de um pessimismo prudente, de um egotismo restrito, episódico, acidental, de uma oscilação entre força e cansaço, de desejo e de desilusão, enquanto o infinitivo é a expressão do próprio otimismo, da generosidade absoluta, da desordem, da sucessão, da essência, da loucura do devir(250).

Depois de propor a eliminação da pontuação e da gramática tradicional, consideradas prejudiciais à livre imaginação criadora, a poética literária futurista do estilo "parolibero" defende uma ortografia eminentemente futurista, adequada à nova visão poliexpressiva da poesia. De acordo com esta ortografia um espaço em branco, mais ou menos



T-143/83

longo, indicará o repouso, o descanso, o sono mais ou menos longo da intuição do artista criador; as letras maiúsculas indicarão os substantivos que sintetizam uma analogia dominadora. Esta nova ortografia valoriza o esplendor geométrico e a sensibilidade numérica, decorrência do seu apreço pela precisão e pela brevidade essencial(251). De acordo com esta sensibilidade numérica, os sinais matemáticos e outros recursos ortográficos assumem papel importante como expressão da dinamicidade do estilo "parolibero"(252). No manifesto Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica Marinetti declara, que os sinais $+ - x =$ possibilitam obter uma melhor síntese e que, pela sua simplicidade abstrata, concorrem para dar o esplendor geométrico e mecânico. Para Marinetti o x(253) substitui, com grande vantagem, o ponto interrogativo, que restringe a atmosfera de dúvida a um ponto só da consciência, enquanto que o sinal matemático amplia a abrangência dubitativa, estendendo-a rapidamente a todo um aglomerado de palavras em liberdade. As palavras em liberdade, os números e os sinais matemáticos traduzem, de acordo com a poética futurista, as energias da matéria e suas correspondências analógicas na sensibilidade do criador(254). Assim, segundo Marinetti, a seqüência $+ - + - + + x$ traduz a mudança de velocidade de um automóvel, enquanto a seqüência $+ + + + +$ serve para exprimir a aglomeração de sensações iguais. A proposição desta nova ortografia pela poética futurista 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 precisa expressão sonora e as demais vibrações energéticas da matéria.

É, portanto, a onomatopéia o recurso de maior importância para a poética literária futurista, através da qual a deformação das palavras normais alcança a expressão mais precisa da realidade dinâmica: "Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea. Il rumore, essendo il risultato

dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia"(255).

No Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista Marinetti ressaltava a significação das onomatopéias, mesmo as mais cacofônicas, como expressão da liberdade do poeta e da essência da matéria, apreendida intuitivamente na sua constante dinamicidade(256). No manifesto Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ Marinetti reitera a mesma idéia, afirmando que os antigos (de Aristófanes a Giovanni Pascoli) usavam timidamente o recurso onomatopéico, enquanto os futuristas iniciam o uso audaz deste recurso (257). Neste mesmo manifesto ele esclarece que a deformação das palavras é instintiva e corresponde à tendência natural dos futuristas para a onomatopéia: não lhes importa se a palavra deformada se torna equívoca; o que lhes interessa verdadeiramente é que a deformação exprima sinteticamente o rumor, permitindo-lhes chegar ao que chamam de "accordo onomatopéico psichico", isto é, expressão sonora e abstrata de uma emoção ou de um pensamento puro(258).

No Manifesto geometrico e meccanico e la sensibilità numerica Marinetti distingue vários tipos de onomatopéias, sendo o primeiro tipo a "onomatopéia direta, imitativa, elementar, realista", que serve para enriquecer o lirismo de realidade brutal, impedindo-o de tornar-se artístico ou tradicional; ele cita, como exemplo, o disparo do fuzil: "pic pac pum". O segundo tipo é constituído pela onomatopéia "indireta, complexa e analógica", que exprime simultaneamente várias sensações; como exemplo ele cita o seu poema "DUNE", em que a onomatopéia "dum-dum-dum-dum" exprime o rumor rotativo do sol africano e o peso alaranjado do céu "creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore"(259). O terceiro tipo corresponde à "onomatopéia abstrata", expressão rumorosa e inconsciente dos mais complexos e misteriosos movimentos da sensibilidade futurista; como exemplo ele cita o mesmo poe-

ma "DUNE", onde a onomatopéia "ran ran ran" não corresponde a nenhum ruído da natureza ou de máquinas, mas exprime um estado de espírito. O último tipo é o "accordo onomatopeico psichico", que corresponde à fusão de duas ou mais onomatopéias abstratas. A importância da onomatopéia na poética literária futurista decorre de sua brevidade, da possibilidade de entrelaçamento de ritmos diversos, de que resulta o seu dinamismo(260).

Outro componente básico da poética do estilo "parolibero" é a analogia, que está relacionada com a onomatopéia na expressão do dinamismo e da vida da matéria. Com ela podem ser liricamente compostos a dinâmica, a atmosfera e o ambiente criado pelo novo "estilo". É através da analogia que se torna possível relacionar, simultaneamente, coisas distantes e aparentemente contraditórias(261). A concepção poética da "imaginação sem fios" está baseada na analogia; na sua redução, segundo Marinetti, se fundamenta a poética da poesia ideal(262). A este propósito Marinetti, no Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista, esclarece que esta concepção da poesia ideal, a ser conseguida pela supressão dos primeiros termos das analogias e pela sequência dos segundos termos, não deve levar à confusão entre analogia e alegoria(263). 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 que na poesia ideal a relação dos segundos termos das analogias é estabelecida numa sequência ilógica, não explicativa, intuitiva, podendo-se sinteticamente e dinamicamente relacionar analogias concretamente desconexas e, até, opostas.

Outro elemento valorizado pela poética futurista é o que se refere ao aspecto tipográfico, considerado no passado como mera técnica de carácter formal, que passa a ser essencial na nova concepção de poesia. Por isso Marinetti, no manifesto Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ, declara que inicia uma re-

volução tipográfica, no sentido de opor-se à tradicional harmonia, que impedia o dinâmico fluxo do estilo "parolibero"(264). Marinetti combate a harmonia inexpressiva e inerte da tipografia tradicional, em favor de uma aparente desordem de cores e caracteres gráficos de diferentes tamanhos e tipos, tornando dinâmico e expressivo o aspecto tipográfico da página poética(265). O valor tipográfico, enaltecido por Marinetti, é reafirmado em Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica como expressão da mímica e do ritmo(266).

Esta liberdade tipográfica, fundamental na renovação proposta pela poética literária futurista, influi sensivelmente na compreensão da arte futurista por parte dos leitores mal acostumados com as obras tradicionais. Contudo, a este propósito, deve-se ressaltar que os futuristas não se preocupam com a possibilidade de não serem compreendidos por um público ainda despreparado e habituado a consagrar pelo aplauso obras que, depois, são esquecidas. Por isso Marinetti, no Manifesto tecnico della Letteratura Futurista, afirma que o poeta futurista deve renunciar a ser compreendido(267). Isso porque no ato da criação ele não se preocupa com a clareza ou ambigüidade da obra. No manifesto Distruzione della sintassi Marinetti reconhece que a ambigüidade constitutiva da obra de arte, resultante do caráter tipograficamente sintético do estilo "parolibero", demanda o aparecimento de declamadores especiais, sob pena dos poemas não serem compreendidos, como, aliás, já ocorria em relação aos poemas tradicionais(268). É preciso esclarecer que, de acordo com o princípio do antitradicionalismo futurista, Marinetti não se refere ao declamador passadista, que se tornava o centro das atenções, em prejuízo da obra declamada. No seu entender, é necessário que o declamador futurista se aproxime o mais possível do criador, que não se torne o centro das atenções, mas que se empenhe no sentido de fazer o público, os ouvintes se concentrarem no objeto do poema declamado, induzindo-os à intuição da essência da matéria representada, como, anteriormente, fez o artista(269).

Para conseguir isso Marinetti, que se considerava o primeiro de clamador de versos livres e de palavras em liberdade, propõe um conjunto de normas, que inclui a maneira de vestir-se, a gesticulação, a movimentação do declamador, os instrumentos que deveria usar, a entoação da voz, a colaboração de outros declamadores, a participação do público, etc. Segundo Marinetti, o declamador futurista deveria eliminar toda modulação, passando a "metallizzare, liquefare, vegetallizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vibrazioni stesse della materia, esprime dalle parole in libertà..."(270). A sua gesticulação, conforme Marinetti, deveria ser geométrica, topográfica, criando sinteticamente figuras no ar, tais como cubos, cones, espirais, etc. Deveria utilizar uma certa quantidade de instrumentos acessórios, como martelos, mesas de madeira, tambores, buzinas de automóvel, serras, campainhas elétricas, produzindo assim, com precisão e sem muito esforço, as diversas onomatopéias simples, abstratas e os diferentes "accordi onomatopeici". O declamador futurista deve deslocar-se, com maior ou menor velocidade, pelos vários pontos da sala, traduzindo, pelos movimentos do corpo, a disposição das palavras em liberdade do poema. Procedendo deste modo o público acompanhará a movimentação do declamador, colaborando com o dinamismo da poesia futurista. Cabe, ainda, ao declamador desenhar rapidamente em lousas, dispostas em diferentes pontos da sala, teoremas, equações e tábuas sinóticas de valores líricos. Ele deve ser um inventor e um criador incansável no momento de sua declamação, decidindo, instintivamente, a cada instante o ponto em que o "adjetivo-tom" e o "adjetivo-atmosfera" devem ser pronunciados e repetidos(271). Como recriador, o declamador futurista deve explicar, com a frieza de um engenheiro ou de um mecânico, as tábuas sinóticas de valores líricos. Concluindo, ele recriará o poema composto por palavras em liberdade(272).

A poética literária futurista não atribui importância ao que é produto da inteligência, pois valoriza a apreensão intuitiva e a expres

são sintética e dinâmica da essência da matéria. Por isso não leva em consideração a distinção dos gêneros como condicionantes do valor da obra de arte(273). Embora a poética futurista não valoriza a retórica dos gêneros, Marinetti defende, como essencialmente futurista, o tipo de romance que ele denomina "sintético"(274). Para que o romance se torne efetivamente "sintético", Marinetti prescreve onze princípios ou necessidades, que correspondem a uma síntese dos elementos da concepção da aeropoesia. Segundo Marinetti, em oposição ao romance tradicional, o romance sintético futurista deve ser: 1. Brevíssimo e completo, de modo a permitir o desenvolvimento da intuição do leitor, até o ponto de supor o desenvolvimento da ação; 2. Inventado, originalíssimo no tema, na realização e na forma tipográfica, sem nenhuma ligação com o já narrado e visto; 3. Atualista, isto é, em contato com os acontecimentos da civilização em constante desenvolvimento; 4. Futurista, antecipador de eventos políticos, militares, morais, sociais, científicos, artísticos; 5. Otimista, capaz de estimular o leitor a viver e a vencer na vida; 6. Heróico, exaltador de todos os heroísmos guerreiros, literários, artísticos, científicos, estimulador pela generosidade em detrimento do gangsterismo provocado pelo dinheiro; 7. Lírico, rico de imagens capazes de transportar o leitor para aquelas zonas poéticas, que determinam o amoroso relacionamento, a simpatia entre a poesia e as massas; 8. Dinâmico, simultâneo, ou seja, cinematográfico, podendo ser filmado; 9. Aeropoético e Aeropitórico, expressão de estados de espírito aéreos, de ações celestes, de máquinas voadoras e de futuras compenetrações com a estratosfera; 10. Olfativo, sensível, portanto marcado pelos perfumes e odores dos corpos humanos, das máquinas, dos ambientes; 11. Tátil, rumoroso, marcado pelos contatos, pelos sons, pelos ruídos agradáveis ou desagradáveis dos corpos humanos, das máquinas e dos ambientes. Em suma, segundo Marinetti, "L'avvento del romanzo sintetico darà all'Italia Imperiale Mussoliniana un nuovo primato nella letteratura a scorno del passatismo a gloria del Futurismo"(275).

1. TORRE, Guillermo de. História das Literaturas de Vanguarda. Vol. I, p. 173: "Whitman foi o primeiro a conseguir dotar de um sentido espiritual e poético a civilização industrial do Novo Mundo."
2. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol. I, p. 169-170.
3. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol. I, p. 170.
4. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol. I, p. 174.
5. VERDONE, Mario. "Futuristi italiani" in Letteratura Italiana - 900, Vol. II, p. 1800.
6. MARIANI, Gaetano. Il Primo Marinetti, p. 63: "Tu sei, o nave da guerra, il simbolo più significativo dell'impeto che oggi gonfia e so-spinge le anime e le energie dei popoli moderni oltre gli antichi confini, di là dai mari, per l'impero del mondo..."
7. MARIANI, Gaetano. o.cit., p. 36.
8. MARIANI, Gaetano. o.cit., p. 71: "Car agir, c'est vivre en tous ceux qui luttent avec et contre nous, c'est vivre mille et mille vies, c'est connaître plus d'univers. Je suis l'Action multiple...."
9. TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, p. 79-80.
10. DE MARIA, Luciano. "Il Futurismo italiano" in Letteratura Italiana - 900, Vol. II, p. 1677-1678.
11. APOLLONIO, Umbro. Futurismo, p. 214-215.
12. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol. I, p. 134.
13. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol. I, p. 137.
14. TELES, Gilberto M. o.cit., p. 82: "... ao conhecimento da essência imu-tável do eterno, Bergson opunha o conhecimento de uma realida-de criadora e em permanente movimento."
15. BERGSON, Henri. A Evolução Criadora, p. 159.
16. BERGSON, Henri. o.cit., p. 160.
17. BERGSON, Henri. o.cit., p. 160-161: "O desdobramento da consciência de correrá assim da dupla forma do real..."
18. BERGSON, Henri. o.cit., p. 161: "... a consciência aparece como propor-cional à capacidade de escolha de que dispõe o ser vivo."
19. BERGSON, Henri. o.cit., p. 161.
20. BERGSON, Henri. o.cit., p. 175.
21. BERGSON, Henri. o.cit., p. 175.
22. BERGSON, Henri. o.cit., p. 178.
23. BERGSON, Henri. o.cit., p. 178-179: "É na pura duração que então estare-mos mergulhados, uma duração em que o passado, sempre em mar-cha, se enche sem cessar de um presente absolutamente novo.... É preciso que, por uma contração violenta de nossa personali-da-de sobre si mesma, reajuntemos nosso passado que se furta, para

o impelir, compacto e indiviso, a um presente que ele criará nele se introduzindo... a inteligência tem por função essencial relacionar o idêntico ao idêntico, e só são cabalmente adaptáveis ao esquema da inteligência os fatos que se repetem."

24. BERGSON, Henri. o.cit., p.179-180.
25. BERGSON, Henri. o.cit., p.14-15: "Minha memória lá está impelindo algo do passado ao presente... Porque um eu que não se transforma não dura, e um estado psicológico que permaneça idêntico a si mesmo também não tem duração se não foi substituído pelo estado seguinte..."
26. BERGSON, Henri. o.cit., p.16.
27. BERGSON, Henri. o.cit., p.17.
28. BERGSON, Henri. o.cit., p.17-18.
29. BERGSON, Henri. o.cit., p.18.
30. BERGSON, Henri. o.cit., p.197.
31. BERGSON, Henri. o.cit., p.198: "Em suas mais elevadas formas ela é mais que finalidade, porque de uma ação livre ou de uma obra de arte se poderá dizer que manifestam uma ordem perfeita, e no entanto elas só se exprimem em termos de idéias depois e aproximativamente. A vida em seu conjunto, encarada como uma evolução criadora, é algo de análogo: ela transcende a finalidade, se entendermos por finalidade a realização de uma idéia concebida ou concebível de antemão. O esquema da finalidade é demasiado estreito para a vida em sua integralidade."
32. BERGSON, Henri. o.cit., p.198.
33. BERGSON, Henri. o.cit., p.220.
34. BERGSON, Henri. o.cit., p.32.
35. BERGSON, Henri. o.cit., p.233-234.
36. BERGSON, Henri. o.cit., p.234.
37. BERGSON, Henri. o.cit., p.238.
38. BERGSON, Henri. o.cit., p.239.
39. BERGSON, Henri. o.cit., p.262: "Mas, na realidade, o corpo muda de forma a cada instante. Ou antes, não há forma, dado que a forma diz respeito ao imóvel, e a realidade é movimento. O que é real é a transformação contínua de forma: a forma nada mais é senão um instantâneo tomado numa transição."
40. BERGSON, Henri. o.cit., p.284.
41. BERGSON, Henri. o.cit., p.285.
42. BERGSON, Henri. o.cit., p.317.
43. TORRE, Guillermo de. o.cit., Vol.I, p.221-222.
44. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.427.

45. MARINETTI, F.T. "Fondazione e Manifesto del Futurismo" (1909) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.46.
46. MARINETTI, F.T. "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in APOLLONIO, U. o.cit., p.48: "Nei vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo..."
47. MARINETTI, F.T. "Manifesto del Partito Politico Futurista" (1915-18) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. Archivi del Futurismo, p.36.
48. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.36: "Il nostro anticlericalismo, vuole libera l'Italia dalle chiese, dai preti, dai frati, dalle monache, dalle Madonne... Il nostro anticlericalismo combatte l'infame religione della rinuncia e delle lacrime che ha per simbolo deprimente un uomo in croce. Unica religione, l'Italia di domani."
49. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.37.
50. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.36.
51. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.35.
52. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.35.
53. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.37.
54. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.432.
55. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.442.
56. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.490-491.
57. MARINETTI, F.T. "Secondo manifesto politico" (1911) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.31 e 32.
58. MARINETTI, F.T. "Manifesto del Partito Politico Futurista" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.35.
59. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.493.
60. MARINETTI, F.T. "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in APOLLONIO, U. o.cit., p.48-49.
61. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.55.
62. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.57.
63. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.97.
64. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.220.
65. PRATELLA, Balilla. "Manifesto dei Musicisti Futuristi" in APOLLONIO, U. o.cit., p.66.
66. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.61.
67. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.69.
68. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.178.
69. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.272.
70. BOCCIONI, Umberto et alii. "Manifesto dei Pittori Futuristi" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.54.
71. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.177.

72. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.179: "Bisogna distruggere questa corrente filosofante e storiceggiante nella critica d'arte se si vuole realizzare in Italia una grande epoca artistica."
73. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.315.
74. MARINETTI, F.T. et alii. "La Cinematografia Futurista" (1916) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.271.
75. PAPINI, Giovanni. "Il Discorso di Roma" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.141.
76. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.141.
77. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.508: "Il Futurismo si definiva come un grande movimento antifilosofico e anticultura le..."
78. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.374.
79. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.316.
80. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.283.
81. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.72.
82. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.64.
83. BOCCIONI, Umberto. "Fondamento plastico della Scultura e Pittura Futuriste" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.143.
84. CARRÀ, Carlo. "L'Atmosfera d'avanguardia che prepariamo" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.165.
85. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.159.
86. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.284.
87. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.10.
88. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.284.
89. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.249.
90. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.169.
91. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.159.
92. CARRÀ, Carlo. "L'Atmosfera d'avanguardia che prepariamo" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.165.
93. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.16.
94. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.163-164.
95. MARINETTI, F.T. "Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" (1913) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.142: "Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche."
96. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.23.
97. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.282: "Il futurismo nel suo programma totale, è un'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gli innovatori e franchi-tiratori intel-

lettuali del mondo; è l'amore del nuovo; l'arte appassionata della velocità."

98. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.282.
99. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.115.
100. SEVERINI, Gino. "Le analogie plastiche del dinamismo" - Manifesto futurista" (1913) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.176: "La velocità ci ha dato una nuova nozione dello spazio e del tempo e per conseguenza della vita stessa, niente di più logico che le nostre opere futuriste caratterizzino tutta l'arte della nostra epoca con la stilizzazione del movimento che è una delle manifestazioni più immediate della vita."
101. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.115.
102. MARINETTI, F.T. "La Nuova religione-morale della velocità" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.54-55.
103. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.54.
104. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.270: "L'estetica che risponde direttamente all'utilità, non ha alcun bisogno, oggidi, dei palazzi reali dalle linee dominatrici e dalle basi graniti che, giganteggianti nel passato sulla piccola città medioevale ... Noi opponiamo loro l'estetica futurista assolutamente conquistata e definitiva delle grandi locomotive... delle torpediniere, dei monoplani 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."
105. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.13.
106. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.XXIX.
107. MARINETTI, F.T. La Grande Milano Tradizionale e Futurista.
108. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.11-12 e 27-28.
109. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.83.
110. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.70.
111. MARINETTI, F.T. "La Nuova religione-morale della velocità" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.53.
112. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.47.
113. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.47-48.
114. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.48.
115. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.48.
116. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.50: "...noi non neghiamo, come fa la teoria cubista, quelle che furono la conquista degli impressionisti: l'atmosfera, il moto e il lirismo."
117. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.68-69.

118. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.87-88.
119. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.62.
120. BOCCIONI, Umberto. "La Pittura Futurista - Manifesto tecnico" (1910) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.58.
121. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.109.
122. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.135.
123. CARRÀ, Carlo. "Piani plastici come espansione sferica nello spazio" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.146.
124. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.134.
125. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.137.
126. SOFFICI, Ardengo. "La Pittura Futurista" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.175.
127. BOCCIONI, Umberto et alii. "La Pittura Futurista - Manifesto tecnico" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.65.
128. BOCCIONI, Umberto. "Moto assoluto + moto relativo = Dinamismo" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.207.
129. CARRÀ, Carlo. "Piani plastici come espansione sferica nello spazio" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T., p.147: "...noi Futuristi, partendo dal concetto dinamico, non diamo la forma esteriore accidentale di un movimento, ma diamo la sintesi dei ritmi plastici che quel movimento (nel quale noi ci siamo identificati) ci ha suggeriti."
130. BOCCIONI, Umberto. "I Futuristi plagiati in Francia" (1913) in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.150.
131. BOCCIONI, Umberto. "Fondamento plastico della Scultura e Pittura Futuriste" (1913) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.135.
132. BRACAGLIA, Anton. "Fotodinamismo Futurista" (1911) in APOLLONIO, Umbro o.cit., p.79.
133. SEVERINI, Gino. "Le analogie plastiche del dinamismo - Manifesto Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.172.
134. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.241-242.
135. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.170.
136. BOCCIONI, Umberto. "La Compenetrazione dei Piani" (1914) in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.238.
137. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.68.
138. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.85.
139. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.91: "Il dinamismo è dunque un concetto evolutivo della realtà plastica. È l'esponente di una sensibilità che va concependo il mondo come un succedersi infinito di una varietà in evoluzione. Interpretando la mobilità di questa evoluzione, che è la vita stessa, noi futu-

- risti abbiamo potuto creare la forma tipo, la forma delle forme, la continuità."
140. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.102: "Noi otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi."
141. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.94.
142. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.116.
143. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.113 e 114.
144. SEVERINI, Gino. "Le analogie plastiche del dinamismo" in APOLLONIO, U. o.cit., p. 174.
145. MARINETTI, F.T. "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.106: "...bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che esso evoca, dando l'immagine in scorcio mediante una sola parola essenziale..."
146. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.106.
147. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.171.
148. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.174-175.
149. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.119.
150. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.136.
151. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.508.
152. MARINETTI, F.T. "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.108.
153. MARINETTI, F.T. "Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.114.
154. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.47: "Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine."
155. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.48: "Per intuizione, intendo dunque uno stato del pensiero quasi interamente intuitivo e incosciente. Per intelligenza, intendo uno stato del pensiero quasi interamente intellettuale e volontario."
156. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.262.
157. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.285.
158. CARRÀ, Carlo. "Piani plastici come espansione sferica dello spazio" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.146.
159. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p.144-145.
160. BRAGAGLIA, Anton. "Fotodinamismo Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit. p.86.
161. BOCCIONI, Umberto. "Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.244-245.

162. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.245.
163. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.14: "Noi possediamo un nuovo istinto: l'istinto del complesso. Afferriamo TUTTO attraverso il complesso mentre i passati coglievano POCO attraverso il semplice. E infine tutto è semplice quando è vita ovvero intuizione."
164. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.51.
165. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.82.
166. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.68.
167. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.69.
168. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.87.
169. MARINETTI, F.T. "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.108 e 110.
170. MARINETTI, F.T. "Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.149.
171. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.148.
172. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.141.
173. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.47-48: "...Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia..... Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità... un'automobile ruggente... è più bella della Vittoria di Samotracia..... Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa... canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche... piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie... e il volo degli aeroplani..."
174. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.221, 223 e 224.
175. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.75 e 78.
176. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.51 e 54.
177. BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste, p.180, 181 e 184.
178. CARRÀ, Carlo. "La Pittura dei suoni, rumori e odori" in APOLLONIO, U. o.cit., p.162.
179. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.163.
180. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.163.
181. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.165.
182. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.165.
183. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.163: "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."

- 184.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.67.
- 185.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.67.
- 186.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.72.
- 187.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.74.
- 188.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.75-76.
- 189.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.128.
- 190.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.130:"Nei vogliamo intonare e regolare armonicamente e ritmicamente questi svariatiissimi rumori."
- 191.APOLLONIO,Umbro. o. cit., p.132.
- 192.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.133:"La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori e le macchine delle nostre città industriali, potranno essere un giorno sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebriante orchestra di rumori."
- 193.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.133.
- 194.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.200.
- 195.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.202:"CIOÈ MESCOLANZA, INESTETICA E STRAFOTTENTE DI TUTTE LE ARTI GIÀ ESISTENTI E DI TUTTE QUELLE CHE SONO E SARANNO CREATE DALLA INESAURIBILE VOLONTÀ DI RINNOVAMENTO CHE IL FUTURISMO SAPRÀ INFONDERE NELL'UMANITÀ."
- 196.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.116.
- 197.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.117.
- 198.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.118.
- 199.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.119:"...la fusione dei colori riuscì perfettamente ed era quella che premeva..."
- 200.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.271.
- 201.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.272.
- 202.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.272-273.
- 203.APOLLONIO,Umbro. o.cit.,p.275:"Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = cinematografia futurista".
- 204.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.70.
- 205.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.71.
- 206.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.69.
- 207.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.70.
- 208.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.250.
- 209.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.251.

- 210.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.252.
- 211.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.253.
- 212.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.253.
- 213.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.183.
- 214.MARINETTI,F.T."Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fi
li - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLO-
NIO,Umbro. o.cit., p.146.
- 215.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.152.
- 216.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.145-146.
- 217.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.148.
- 218.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.146.
- 219.MARINETTI,F.T."Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in A
POLLONIO,Umbro. o.cit., p.109.
- 220.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.110.
- 221.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.108:"Siccome ogni specie di ordine è fa
talmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga biso-
gna orchestrare le immagini disponendole secondo un MAXIMUM DI
DISORDINE."
- 222.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.111.
- 223.MARINETTI,F.T."Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fi
li - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista in APOLLO-
NIO,Umbro. o.cit., p.147-148.
- 224.MARINETTI,F.T."Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in A
POLLONIO,Umbro. o.cit., p.109.
- 225.MARINETTI,F.T."Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibili-
tà numerica"(1914) in APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.212.
- 226.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.212-213.
- 227.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.212.
- 228.MARINETTI,F.T."Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in A
POLLONIO,Umbro. o.cit., p.110.
- 229.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.111.
- 230.MARINETTI,F.T."Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fi
li - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLO-
NIO,Umbro. o.cit., p.146.
- 231.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.151:"... un lirismo telegrafico che non
abbia assolutamente alcun sapore di libro,e, il più possibile,
sapore di vita."
- 232.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.152:"...lirismo simultaneo, mediante il
quale io sono convinto di ottenere le più complicate simulta-
neità liriche. Il poeta lancerà su parecchie linee parallele..
..Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa,l'altra

musicale, l'altra pittorica..."

233. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.181.
234. MARINETTI, F.T. "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in A POLLONIO, Umbro. o.cit., p.111.
235. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.110: "Solo il poeta asintatico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi."
236. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.115.
237. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.106.
238. MARINETTI, F.T. "Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.216.
239. MARINETTI, F.T. "Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.213.
240. MARINETTI, F.T. Teoria e invenzione futurista, p.842: "Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali delle lingue e dei dialetti, le formole aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori... Le parole in libertà sono un nuovo modo di vedere l'universo, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro io creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione."
241. MARINETTI, F.T. "Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.153: "...la nostra ebrietà lirica deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole ed allungandole, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti."
242. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.147.
243. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.105.
244. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.106.
245. MARINETTI, F.T. "Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.150.
246. MARINETTI, F.T. "Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p.214.
247. MARINETTI, F.T. "Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in A POLLONIO, Umbro. o.cit., p.105: "Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce."

- 248.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.150.
- 249.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.213.
- 250.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.214.
- 251.MARINETTI,F.T."Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" in APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.218.
- 252.MARINETTI,F.T."Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - LE PAROLE IN LIBERTÀ - La sensibilità futurista" in APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.151.
- 253.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.219.
- 254.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.219.
- 255.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.215.
- 256.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.116.
- 257.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.151.
- 258.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.153.
- 259.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.218.
- 260.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.215.
- 261.MARINETTI,F.T."Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.107.
- 262.MARINETTI,F.T."Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" in APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.111.
- 263.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.114.
- 264.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.151.
- 265.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.151 e 152.
- 266.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.215.
- 267.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.111.
- 268.APOLLONIO,Umbro. o.cit., p.153.
- 269.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.106.
- 270.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.106-107.
- 271.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.108.
- 272.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.108.
- 273.CORRADINI,B. e SETTIMELLI,E."Pesi, misure e prezzi del genio artistico. Manifesto futurista"(1914)in APOLLONIO,U.o.cit.,p.205.
- 274.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.192.
- 275.MARINETTI,F.T. Teoria e invenzione futurista, p.194.

Inicialmente é preciso ter presente que Ardengo Soffici é um dos mais renomados pintores futuristas e, como tal, autor de dois manifestos relativos à pintura: La Pittura Futurista (1913) e Il Soggetto della Pittura Futurista (1914). Desta forma ele estava diretamente envolvido com as primeiras formulações da poética futurista da pintura. No primeiro dos manifestos, abordando o problema da incompreensão da pintura e da arte futurista por parte do contemplador tradicional, habituado ao superficial, ele afirma que toda arte é linguagem: daí a necessidade do conhecimento de noções básicas e dos princípios fundamentais de cada arte(1). Esta necessidade e a sua experiência como pintor e como teórico da poética futurista da pintura o levaram a redigir os Primi Principi di una Estetica Futurista.

Embora tenha sido publicada por Vallecchi de Florença em 1920, esta obra, como o autor declara no final, foi escrita no período compreendido entre 1914-1917, enquanto que os manifestos futuristas, na sua maioria, foram compostos no período compreendido entre 1909 e 1918. Isto significa que Primi Principi di una Estetica Futurista foi elaborada no período de maior efervescência das poéticas futuristas.

O título desta obra já sugere que o autor não pretende dar uma formulação sistemática e esteticamente definitiva do ideal de beleza do Futurismo. No prefácio ele nos alerta que a obra não deve ser considerada como a doutrina do movimento futurista, iniciado e inspirado por Marinetti, porque o Futurismo, pela sua natureza anticultural e "intolante", não tem e não pode ter uma doutrina, pois esta o incluiria na inércia, na formalização estagnadora do passado. Soffici esclarece que, a inclusão da palavra "futurista" no título, não deve significar mais do que uma tentativa pessoal do autor, no sentido de reduzir à teoria os diversos postulados estéticos, base de suas experiências. Ele também alerta contra a pretensão de se discernir no seu escrito uma obra orgânica, metódica e sistemática. Como ele afirma, são notas, apontamentos escritos durante alguns anos, com a intenção de esclarecer al-

gumas questões referentes à arte. Mais do que preparar material para um tratado de estética, o seu propósito é "...di registrare cioè un certo numero di argomenti in favore di una possibilità estetica. Data l'i potesi che una forma d'arte quale la preconizzava il Futurismo potesse esser creata, su che fondamento teorico o filosofico poteva riposare? Rispondere succintamente a questa domanda è stato il mio unico compito"(2). Por esta citação se verifica que o objetivo do autor é "registrar", não sistematizar ou definir, argumentos avulsos com vistas a uma "possibilidade estética", e não com uma real certeza, baseada numa dada hipótese que pudesse existir a arte que o Futurismo preconizava.

Tratando-se da poética futurista nas diferentes artes, verificou-se que o fundamento de toda a nova concepção de arte era o repúdio integral dos valores e dos recursos tradicionais, em favor de uma nova visão do mundo, da vida e, conseqüentemente, da arte. Soffici, no entanto, declara que se apoiou em todas as doutrinas italianas e estrangeiras, que lhe propiciavam as justificações em torno de um determinado ponto tomado em consideração, de modo que os argumentos adotados não são novos. Porém, movido pela vontade de aprofundamento, ele afirma que é nova a maneira de desenvolver o pensamento, muitas vezes só acenado por cada autor. Soffici reconhece que, na época da mencionada publicação, passara a ver o problema da arte sob um aspecto bem diferente do abordado naquela sua primeira formulação.

Tomando como base a concepção filosófica da estética, defendida por Luigi Pareyson em "I Problemi attuali dell'estetica", esta ciência, mais do que pressuposto, é o resultado abstrato de uma especulação sobre a arte já existente. Soffici, porém, como ele mesmo declara, estabelecia estes "princípios" para uma arte que ainda não existia como realidade acabada, isto é, em condições de ser verdadeiramente definida(3). Isto já nos demonstra que se trata de uma concepção de estética semelhante à de Armando Plebe, a que já nos referimos, isto é, das "estéticas especiais" ou "empíricas", não mais de caráter especulativo,

mas de caráter metodológico ou programático, referente a uma arte ainda não existente.

Considerando a obra com uma preocupação ainda meramente descritiva, devemos ter presente que Soffici divide os Primi Principi di una Estetica Futurista em duas partes: a primeira, conforme o autor, contém a parte conceptual, constituída por dezenove páginas da coletânea Archivi del Futurismo, isto é, da página 558 à 577; a segunda parte, onde, segundo o autor, "serão expostas outras considerações de uma ordem mais particular e técnica", é composta de nove páginas (580 a 589). A primeira parte é subdividida no que se pode chamar "seções" ou "subtítulos", perfazendo um total de dezesseis subtítulos, a saber: "Necessità di una nuova estetica", "Origine del fatto artistico", "Quando comincia il fatto arte", "La volontà creativa", "L'Arbitrio", "Rapporto fra arte e natura", "L'Arte e il sentimento", "L'arte come generatrice del meraviglioso", "Originalità", "Libertà", "I due piani dell'arte", "L'arte: un gergo", "Ironia", "Acrobatismo clownismo", "Reclamismo" e "Fine dell'arte". Entre a primeira e a segunda parte Soffici inclui um "Intermezzo" intitulado "TUTTO-ARTE", que abrange desde a página 577 à 580. A segunda parte se subdivide em dez subtítulos, que são: "L'arte e la moda", "Modernità", "Influenza della velocità sulla visione artistica", "Parentesi", "Influenza dell'artificiosità sulla visione della natura", "Postille", "Simultaneità", "Climismo lirico", "Tipografia" e "Materia". Como encerramento há uma "Conclusione generale" de meia página.

No primeiro subtítulo da primeira parte o autor evidencia o caráter metodológico de sua concepção estética, inicialmente entendida como suporte para o julgamento da nova arte futurista(4). Por estar ciente de que está dando à palavra "estética" um sentido inusitado, Soffici chega a afirmar, entre parênteses, que a palavra "estética" deveria ser eliminada e que ele a mantém por "comodidade de discurso"(5). Evidencia-se aqui, nitidamente, a crise da estética tradicional, filosófi

ca, sistemática, a que já nos referimos neste estudo, e que culmina na concepção eminentemente fenomenológica de Armando Plebe, entre outros.

Segundo Soffici, só pode corresponder à autonomia da arte uma nova estética, também autônoma. A estética, juntamente com a ética e a lógica, no entender de Soffici, até aquele momento fazia parte de um sistema filosófico. Disso decorria a necessidade da estética ser solidária com elas, sofrendo a influência dissimulada de ambas, não podendo oferecer um autêntico fundamento para a compreensão e avaliação das obras de arte(6). A maior parte dos críticos, de acordo com Soffici, ainda considerava obra de arte superior a que se manifestava segundo uma lógica comum, tradicional, representando, através de símbolos, uma idéia moral de interesse social. Neste argumento ele baseia a sua formulação doutrinária, os objetivos que se propõe alcançar, para atender àquela função atribuída por ele à estética em relação à arte e à crítica, lançando as bases de uma estética independente de qualquer sistema, autônoma, intimamente relacionada com o fato artístico(7).

A estética, na concepção de Soffici, passa a ser caracterizada em função de seu caráter concreto, mas com prejuízo de seu caráter filosófico, passando a valer pelo seu aspecto pragmático, próprio da poética, e metodológico, próprio da crítica. Assim a estética não se distancia suficientemente do seu objeto, que é a arte, para apreendê-lo na sua unidade variada e explicitá-lo na sua essência através de um conceito. Tanto é assim que ele fala de "criação estética", quando a criação é artística; em outras palavras, a criação faz parte da experiência, da concreta unidade variada, sobre a qual, segundo Pareyson e Stefanini, a estética reflete, para chegar à "unidade de consciência", ao conceito de arte, que é de natureza abstrata e que contém a essência da aquela unidade variada de experiência. O apego desta estética à experiência, ao concreto é manifestado por Soffici no subtítulo "L'arte come generatrice del meraviglioso" nestes termos: "Fondamentalmente realista la nostra estetica aborre dalle forme imaginative, grottesche, profetiche,

e solo si attiene allo svisceramento, all'esaltazione e illuminazione del concreto sensibile, più portentoso e appassionante di ogni finzione idealistica"(8). Nada é mais mutável do que a sensação, pois ela não só varia de indivíduo para indivíduo, incluindo-se os animais, como muda também em relação a cada indivíduo em função das circunstâncias. Por esta razão cremos que a exaltação sensível possa ser feita de maneira não sistemática, com base em noções avulsas, transitórias, não reduzidas à unidade; não cremos, contudo, que assim seja possível chegar à "iluminação" daquele concreto sensível. Se a "iluminação" estiver baseada na "consciência", unidade essencial e sistemática, ela está relacionada com a vivência do concreto, do avulso, do transitório, mas com ela não se confunde, porque são de naturezas diferentes.

Referindo-se a "toda ficção idealista", Soffici não está opondo-se somente ao Neo-idealismo, especialmente de Croce, mas a toda formulação sistemática, filosófica da estética. Diversamente Soffici, explicando que a estética deve preocupar-se com o "fato arte", afirma que este, concretamente, começa com a consciência artística(9). Neste sentido ele se empenha em negar valor de arte aos desabafos de sentimentos e às composições cuja meta era a satisfação de um desejo, que se encontrava fora da própria arte(10). Para Soffici, só haverá o "fato arte" como criação pura, quando for "consciente e voluntária", em oposição a uma pseudo-arte instintiva e espontânea, isto é, a arte tem a sua origem no juízo que o artista formula sobre os modos da expressão espontânea: "Il fatto arte comincia con la critica"(11). Se a arte começa com a crítica, se a estética deve ter a função de propiciar os fundamentos para uma original avaliação da arte nova, isto significa que o concreto e o abstrato, o prático e o teórico, a arte e a estética se inter-relacionam através da crítica, considerada por Soffici como sinônimo de "consciência". Para Pareyson e Stefanini, adeptos da concepção filosófica da estética, a "consciência" é de natureza abstrata, é o sistema orgânico que representa uma visão global da realidade, da vida, do homem e de todas as suas

atividades. Em uma palavra, "consciência, é o conceito. Esta interpretação da expressão "a toda ficção idealista", como oposição a toda concepção filosófica e sistemática da estética, é confirmada por Soffici, quando compara o artista com o palhaço no subtítulo "Acrobatismo clownismo", onde afirma que a atividade do palhaço é, antes de tudo, rebelião contra todo e qualquer sistema, empenhando-se para negar todos os valores estabelecidos, em favor de um "fantasmagorismo multicolore e leggero"(12). Neste mesmo trecho ele evidencia o caráter operacional, normativo, instrumental da sua concepção da estética como formuladora daquilo que deve ser a arte(13). Esta redução da estética ao seu caráter concreto e operacional é patente no "Intermezzo" das duas partes, quando ele compara a estética com a representação do ator de teatro(14).

Feitas estas considerações sobre teoria estética, passemos a expor os pontos fundamentais da estética de Soffici, as suas concepções de arte, a relação da arte com a natureza, com a vida e o significado que ele atribui ao aspecto técnico.

Soffici não aceita como verdadeira arte a expressão instintiva, espontânea, o desabafo das paixões e dos sentimentos. Não aceita também a concepção de arte com função pedagógica, educadora, comprometida com a sociedade ou com qualquer fim exterior à obra. Ele delinea sua concepção de arte, escopo de sua estética, partindo de duas premissas, que ele denomina "corolários". O primeiro deles é: "L'inutilità e artificio debbono essere i caratteri fondamentali della pura creazione artistica"(15). Na obra produzida espontaneamente pelo instinto verifica-se uma mistura não artística e, neste caso, segundo Soffici, a obra está orientada por uma visão utilitária, prática da realidade(16). Isto ocorre, porque faltam ao artista "popular" os indispensáveis requisitos críticos e reflexivos, sem os quais não consegue sair das maneiras comuns de conceber a realidade, para chegar a uma concepção pessoal. Estando comprometido com a realidade no sentido comum e com um fim fora da arte, acaba por não conseguir a criação da arte pura, o que leva Sof

fici a concluir que a arte resulta da vontade e do arbítrio(17). Daqui deriva o seu segundo corolário: "La volontà e l'arbitrio sono condizioni necessarie all'esistenza del fatto artistico"(18). Soffici esclarece que, por "vontade criadora", ele entende o direito, que todo verdadeiro artista atribui a si mesmo, de conduzir as formas reais a um significado pessoal, fora de toda consideração estranha a seu fim 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(19).

O musicista e o arquiteto, segundo Soffici, são os únicos que realmente conseguiram uma criação independente das maneiras habituais da existência dos seres e das coisas, pois não é possível estabelecer qualquer relação entre uma obra musical ou um templo com a realidade que a inspirou. O mesmo não acontece com os poetas e com os pintores: por isso, ele declara, uma estética nova pressupõe a força de vontade, que ponha o poeta e o pintor na mesma posição do musicista e do arquiteto em relação ao mundo real(20). A vontade criadora submete a si o mundo das formas, de que ela se serve para uma composição emotiva, transfigurando o real. Pelo "arbítrio" criador, conforme Soffici, o artista cria formas novas, independentemente da verossimilhança, estabelecendo ligações desconhecidas, nexos e leis sem precedentes, isto é, cria outros mundos no mundo. O verdadeiro artista, graças ao seu "arbítrio" criador, é uma sensibilidade poderosíssima, capaz de se transubstanciar inteiramente em uma cor, em uma palavra ou em um som.

Tanto a "vontade criadora" quanto o "arbítrio criador", que se unificam na criação artística, são básicos na concepção estética sofficiana e se definem pela relação da arte com a natureza ou com a realidade vital do artista. Tendo isto presente, não se atribuirá à palavra "arbítrio" o significado de desordem, de anarquia ou de negação de todo e qualquer limite; "arbítrio" aqui equivale a máxima liberdade e o-

originalidade na interpretação e no uso dos elementos fornecidos pela realidade(21).

No entender de Soffici, na relação entre arte e natureza ou realidade, se encontra o ponto mais difícil de toda meditação em torno da beleza e da arte: a solução é determinar com precisão qual é a relação entre visão interior e o mundo exterior dos fenômenos. A forma inteligente, na sua opinião, de resolver a questão é evitar os extremos do concretismo e do abstratismo. A este propósito Soffici, no seu manifesto La Pittura Futurista, declara que o maior obstáculo, para a compreensão da arte nova por parte do público, é representado pelos inumeráveis preconceitos, que há longo tempo oprimem o fruidor de arte. Entre os inúmeros preconceitos ele destaca o da verossimilhança, que leva o contemplador a acusar a pintura futurista, por não representar as formas da realidade na sua natural aparência. Esta acusação se fundamenta, no entender de Soffici, no erro grosseiro de dar à palavra "realidade" um significado unívoco, que ela não pode ter na linguagem das artes, isto é, como complexo das coisas que o homem comum vê e das quais se serve, acreditando que é igual para todos, quando, na verdade, cada um tem dela uma imagem diferente da dos outros(22).

Acrescente-se, ainda, que a natureza não é única em todos os tempos, pois cada momento histórico tem suas particularidades exteriores e transitórias, que influenciam a sensibilidade dos artistas, fazendo-os ver a realidade sob aspectos diversos, que se refletem em suas obras. Há uma conexão entre exterior e interior, entre matéria e espírito, entre objeto e sujeito. Por esta razão a relação entre a obra e a natureza não pode ser avaliada com critérios que valiam para uma realidade já não mais existente. Toda verdadeira obra de arte é moderna, isto é, está em relação com a realidade daquele determinado período histórico, em que se situa a experiência do artista. Por isso Soffici ratifica a maneira futurista de ver a realidade moderna, sensivelmente alterada pela eletricidade, pela mecânica, pela química, em suma, pelo ex-

traordinário desenvolvimento das ciências, da tecnologia, dos meios de comunicação e de locomoção(23). Para Soffici, como para os teóricos das poéticas futuristas, as noções de tempo e de espaço, enfim de natureza, foram profundamente alteradas pelo extraordinário desenvolvimento da velocidade; por causa dela as medidas, destinadas a determinar distância e duração, tiveram de ser alteradas, porque a velocidade diminuía as distâncias e o tempo necessário para percorrê-las de automóvel, trem ou avião, tornando a terra menor. A natureza é vista de maneira diferente e, conseqüentemente, diferentes são as sensações de quem se vale dos velozes meios de locomoção; se mudam as sensações e as experiências do mundo, é claro que mudam também as suas representações na arte e a sua caracterização estética.

No que se refere à sensação pura, em conseqüência da velocidade, a passagem de um lugar para outro faz com que a posição das coisas mude, ocorrendo uma maior concentração dos objetos no espaço. O mesmo ocorre com relação ao tempo, pois fatos cronologicamente longínquos, conservados na memória, são aproximados entre si, estabelecendo entre eles relações recíprocas imprevisíveis. Daí Soffici chegar à primeira fórmula conclusiva: "Dalla modificazione per mezzo della velocità fisica (naturalmente convertita in velocità ancora maggiore di lavoro cerebrale) della nostra percezione dello spazio e della durata, resulta la contiguità e contemporaneità di cose e fatti quali stimoli della nostra sensibilità. Cioè la simultaneità di visione e di emozione"(24). Esta primeira fórmula conclusiva, referente à relação entre arte e realidade, demonstra uma identidade entre a estética, como é proposta por Soffici, e as poéticas futuristas. Este mesmo elemento, essencial na arte futurista, é tomado em consideração pelo próprio Soffici no seu manifesto La Pittura Futurista. Neste manifesto ele alude à incompreensão por parte do público em relação ao princípio futurista da simultaneidade, como integração de aspectos distantes no tempo e no espaço(25). Segundo ele, conjuntos imagéticos de formas, cores e ritmos emergem das

profundezas de uma consciência lírica em movimento, vibrante, veloz, intuitiva, sintética e alógica, instaurando uma nova relação recíproca entre as coisas e os fatos que estimularam a fantasia criadora. Sem as limitações de tempo e de espaço, o artista é posto como centro móvel do universo; todas as suas sensações e emoções, as lembranças, os pensamentos, as impressões de outros lugares e de outros momentos, por analogia, se atraem e se fundem no ato criador(26).

Além da velocidade, contribuiu também para a modificação do conceito de natureza a influência que sobre ela exerceram as aplicações das novas descobertas científicas. As aplicações da eletricidade e da química criaram iluminações, colorações e deformações imprevisíveis, alterando o conceito tradicional de natureza: o natural e o artificial se fundiram na mesma unidade. O artificial, criado pela ciência, passou a influenciar a sensibilidade e a imaginação, tornando-se também elemento da criação artística, tão real quanto o elemento natural. Baseado nisto Soffici chega à segunda fórmula conclusiva: "Da queste modificazioni introdotte nel concetto di natura consegue che reale ed artificiale fusi possono suggerire modi nuovi e complessi di espressione, di cui, secondo un metodo paragonabile a quello della chimica sperimentante le sue reazioni, la combinazione dei vari elementi emotivi sia la caratteristica"(27). Por analogia com a ciência química, por ele enaltecida, Soffici denomina de "chimismo lirico"(28) esta combinação de elementos emotivos naturais e artificiais. Como os futuristas na formulação de suas poéticas, ele estabelece assim uma íntima relação entre natureza, ciência e arte. Por esta fórmula as formas, as cores, as palavras, os sons são considerados como elementos vivos, livremente combinados por uma vontade criadora. A ordem comum é substituída por uma ligação analógica de imagens, que cria uma atmosfera propícia àquilo que o artista moderno quer exprimir. Nesta síntese do dinâmico "chimismo lirico", a estética de Soffici, destacando a importância artística da simultaneidade e da analogia como elementos para a expressão moder-

na da velocidade, se identifica com as poéticas futuristas. A verossimilhança, portanto, se incluiria no extremado concretismo, que transforma o artista num copiador ou ilustrador anacrônico, jamais um criador verdadeiramente original.

Considerando que a obra de arte é um organismo em si, com leis próprias ditadas pelo arbítrio criador, poder-se-ia concluir que o artista devesse repudiar totalmente a realidade aparente, valendo-se exclusivamente dos ditames de sua fantasia pessoal para realizar a sua arte. Isto levaria ao "abstratismo", ou melhor, ao hermetismo extremo, que impediria qualquer comunicação. No entender de Soffici é este o defeito próprio de obras que, opondo-se à verossimilhança, acabaram caindo no extremo oposto, por se fundamentarem em pressupostos teóricos e racionais, muitas vezes sem nenhuma relação com a realidade aparente.

É necessário encontrar o meio termo, o ponto de equilíbrio. Se a arte é símbolo, ela é e deve ser de natureza abstrata, porque é o resultado da vontade criadora e da liberdade máxima representada pelo arbítrio do artista. Segundo Soffici, este "abstratismo" não deve ser equiparado ao da matemática, mas ao abstratismo da química, que estabelece suas fórmulas com base em dados positivos e controláveis. A natureza se torna para o artista "novo" o campo da experiência, semelhante ao laboratório para o químico, de modo que cada obra é um mundo novo (29). Ele compara a arte com a ciência, tão exaltada pelos futuristas, em razão de seu progresso e de suas transformações. Conforme Soffici, toda arte, na sua pureza, deveria igualar-se à ciência, analisando e revelando sinteticamente os aspectos secretos e sempre novos do mundo. Para que isto aconteça, é necessário que na arte, como na ciência, os seus elementos provenham da realidade, cabendo à arte a sua transfiguração. Para ele na verdadeira arte, como na ciência, o caráter fundamental é a lucidez, a calma imperturbável, o desinteresse, o descompromisso, a falta de finalidade fora dela mesma: cabe-lhe somente realizar um novo

e perfeito acordo de sensações, de formas e de imagens(30).

Soffici afirma que uma estética nova deve reduzir à categoria de esporte, de passatempo e, por isso, rejeitar toda obra comprometida com a comoção do fruidor ou com qualquer outro fim fora dela mesma. Uma estética nova deve, ao contrário, valorizar e estimular no artista uma serenidade e uma impassibilidade semelhantes às do filósofo, que descobre uma nova verdade, e às do cientista, que descobre uma nova lei da natureza. Soffici, empenhado em precisar a nova estética, adota o mesmo procedimento dos artistas futuristas na formulação da poética e do lirismo dinâmico: repudiar a arte do passado, que não preenchesse as condições prescritas à arte pelo novo gosto.

Após a parte contestadora das concepções passadistas de arte, Soffici procura precisar, na sua nova "estética", a nova concepção de arte. Em lugar do sentimento, repudiado como essência e função da arte, ele propõe, como primeiro fundamento de todas as artes, a sensação pura(31), isto é, adota o procedimento próprio das estéticas sensistas, e naltecendo o famoso verso de Marino: "È del poeta il fin la meraviglia" (32). É estranho, por parecer anacrônico, que este fundamento seja por ele relacionado com a "poética da maravilha" do barroco italiano, depois de ter repudiado as estéticas romântica e realista.

A maior parte dos homens, pelo excessivo uso habitual, acabou, no entender de Soffici, por atrofiar a sua percepção. Somente alguns privilegiados, dotados de um maior e mais constante grau de sensibilidade, são capazes de desenvolver o estado infantil dos sentidos, de forma que percebam melhor as infinitas variedades e modificações da realidade. Para esses, "viver ativamente" pelos sentidos significa exprimir e comunicar conscientemente a emoção através de formas sempre novas, porque as sensações puras representadas serão também novas. Como se pode verificar a formulação da estética futurista de Soffici se fundamenta, como as poéticas futuristas, na valorização da sensação pura, apreensão intuitiva da realidade, que se traduz por "uma nova sensibi-

lidade transformada", emoção sinteticamente expressa.

A consequência deste primeiro fundamento é que toda obra de arte é, necessariamente, original e o valor do artista depende da contri
buição absolutamente original que ele acrescenta aos valores artísti
cos. A originalidade é ilimitada, como é ilimitada a variedade dos se-
res e, por consequência, das sensibilidades, porque originalidade sig-
nifica sinceridade de sensação e de expressão(33).

Todavia, se não há seres perfeitamente idênticos, não se deve
concluir que, por serem diferentes, todos os seres serão necessariamen-
te originais. A originalidade não é uma qualidade natural, isto é, não
se nasce original; ela é uma conquista consciente do ser que se reco-
nhece diferente de todos os demais, como afirma Soffici: "Si nasce ge-
niali:originali si diventa"(34). A originalidade corresponde a uma con
quista da liberdade, através da vontade e da coragem, cuja resultante
é um permanente apuro da sensibilidade. Só se consegue isto mediante a
anulação de todos os valores artísticos precedentes, pois, se assim não
fosse, haveria continuismo, repetição e subordinação às fórmulas consa
gradas e não originalidade e liberdade. Conforme Soffici ser livre e o
riginal significa aprofundar a sensação, instituindo uma corrente emo-
tiva, que una as mais distantes analogias; ampliar sempre mais as ima
gens, libertando-as do logicismo(35).

Outro ponto de contato entre a estética de Soffici e as poéti-
cas futuristas é o que se refere à valorização da liberdade, que se tra
duz como originalidade, com base nas analogias com outras experiências,
com outros estados de espírito próprios de cada "eu" que, intuitivamen-
te, viva dinamicamente a realidade sempre diferente. Em outras palavras,
ser livre e original, significa ser sincero(36). É com esta sincerida-
de, realista e desinteressada, que Soffici relaciona a "ironia", consi
derando-a como o mais alto grau do saber, resultado maior de toda ciên
cia e uma das primeiras bases de uma estética nova(37). A ironia, para
ele, consiste em descobrir que a nossa grande preocupação, o grande pro

blema, a solução definitiva que procuramos durante toda uma existência, o verdadeiro sentido de todos os sentidos, não era senão um "nonsense". A este propósito, convém lembrar que esta mesma palavra é usada por Armando Plebe em Processo all'estetica, para demonstrar a impossibilidade da estética filosófica. Para Soffici, reconhecer o fracasso em relação à grande solução procurada é um ato de coragem e de heroísmo. Não é fácil, nem agradável, ter de renunciar a um elevado ideal, para reconhecer que a verdade máxima está no fenômeno, na concatenação, variedade e multiplicidade infinita dos fenômenos. É da serenidade desta atmosfera criada pela ironia que nasce a arte(38). Observe-se que, na caracterização da ironia como origem da arte, Soffici usa os verbos no futuro, referindo-se a um ideal artístico não realizado concretamente, delineando assim o que deve ser a arte, assumindo a função própria da atividade denominada "poética" por Pareyson, Stefanini e outros. Ele considera a ironia como superação de todos os valores, uma aceitação do mundo, pelo que ele vale no fato e no ato; ironia é a ciência do homem curado do "mal das transcendências e das dignidades". Em suma: "Ironia = passione cristallizzata, raffreddata, sterilizzata, chiarificata"(39). Como sinceridade, para os futuristas, é "liberdade", a esta está estreitamente relacionada a "ironia", isto é, independência, que é essencial à arte livre, desinteressada e dinâmica. .

Liberdade, supremacia da sensação pura, coragem para fugir do lugar comum, aprimoramento da sensibilidade, originalidade, sinceridade, negação do passado e projeção para o futuro, preparando-o antecipadamente na arte, são características teóricas comuns às poéticas futuristas e à estética de Soffici. Por outro lado, o hibridismo, que ele censura na arte e nas concepções estéticas tradicionais, também nele se manifesta. Partiu de uma concepção sensista da arte e da estética, enalteceu a barroca poética da maravilha, eminentemente intelectualista e conceptual, para em seguida, com base na característica liberdade, passar a uma concepção esteticista da arte(40). O esteticismo defendido por

Soffici não se limita ao ideal da arte pura, da arte pela arte; amplia-se e se estende também ao mundo e à vida, como ele declara no "intermezzo" entre as duas partes, com o subtítulo "TUTTO-ARTE", depois de esclarecer que, nas páginas precedentes, traçou, em termos gerais, a parte conceptual de sua estética(41). Esta visão esteticista se enquadra perfeitamente na ampliação do sentido da palavra "estética", própria do tempo atual, assinalada por Pareyson na obra já mencionada: se todas as atividades, direta ou indiretamente, incluem uma tendência à perfeição; se esta perfeição é considerada "estética", então tudo será estética, o que equivale a negá-la como tal.

Soffici parte do princípio que arte é linguagem; os filósofos e os cientistas criaram sistemas, leis, princípios e os expressaram pela linguagem: por isso são considerados poetas. A seu ver a diferença entre os verdadeiros poetas e os outros está somente nos modos de expressão, na escolha das palavras e das imagens; não há diferença substancial, porque todos procuram dar vida lírica a uma idéia, à construção de um drama, em suma, a uma representação do universo(42). Progressivamente ele amplia esta sua visão esteticista, passando das obras escritas à vida, que ele considera como uma autêntica representação de teatro, ordenada, em que cada um vive o seu papel, chegando à ampliação negativa apontada por Pareyson(43). Daí o título: "TUTTO-ARTE".

Ainda baseado na essencial liberdade, em oposição à função utilitária da arte, ele defende a sua absoluta autonomia pelo desinteresse, adotando uma versão nova do hedonismo socrático-platônico, combinando com o esteticismo, constitutivo do axioma "L'arte non è una cosa seria". Soffici esclarece que o Futurismo, esteticamente, entende a liberdade como "negação de todo caráter de seriedade na arte"(44). Por "não seriedade da arte" deve-se entender, segundo ele, que ela não é instrumento de propaganda religiosa, moral ou política. A arte deve ser entendida como exercício espiritual, descomprometido e inútil, porque é a satisfação de um instinto inato e absolutamente independente de qual

quer outra atividade, que vise transformar, aprimorar ou influenciar o andamento da vida prática, tanto no âmbito nacional como no internacional. Daqui deriva o segundo axioma: "L'arte non è venerabile e non deve incuter rispetto"(45). O fato da arte não estar comprometida com qualquer fim fora de si mesma, faz com que ela se torne inútil ao homem comum, que procura sempre a satisfação de suas necessidades mais corriqueiras. Esta inutilidade se reverte em benefício da própria arte, permitindo-lhe manter-se naquele âmbito de independência da vida comum.

Considerando a arte como algo não sério, que não deve inspirar respeito, Soffici desenvolve uma concepção de arte como jogo, divertimento de ordem espiritual(46). Esta concepção é afirmada categoricamente no subtítulo "Acrobatismo clownismo" da primeira parte. O artista não é considerado apóstolo, educador ou estimulador de ações benéficas à sociedade ou a toda a humanidade; é considerado acrobata. Este não leva para o palco problemas sentimentais, religiosos ou morais, nem idéias filosóficas ou literárias, nem tendências críticas ou satíricas, isto é, não lhe cabe a defesa de algo ou de alguém, não aconselha e nem julga. A sua principal característica é o seu desinteresse por todos os assuntos mencionados; por esta razão sua atividade é pura: nisto o acrobata e o artista se assemelham, encontrando ambos a sua razão de ser na perfeição de seu jogo. A capacidade para chegar a esta perfeição é o maior mérito de ambos. O acrobata, valendo-se de vários equipamentos e dos efeitos de iluminação, cria uma atmosfera de ilusão, que é uma realidade de que participam os espectadores. Uma falha destrói a ilusão, determina o fracasso e, às vezes, a sua morte. Então, para o trapezista, perfeição, harmonia de movimentos e precisão de cálculos, intuitivamente efetuados, equivalem a "sobrevivência". Perfeição, sucesso, técnica é, para ele, vida. Segundo Soffici "In arte, come al circo, tutto è tecnica.... L'artista ed il saltimbanco vivono il loro calcolo spietato" (47).

Na concepção da arte como jogo ele compara o artista ao palha-

ço, apresentado como modelo a todos os artistas futuristas. O palhaço, para Soffici, não é uma "máscara", cuja função é somente fazer graça para divertir a platéia. É um operador simbólico, cujos atos e palavras podem representar uma atitude espiritual e traduzir visualmente um princípio metafísico; a sua maneira de vestir, de agir e de expressar-se é uma fuga constante do rotineiro, do convencional, do lógico, do sublime, isto é, sua vida é uma constante novidade. Sua função consiste em criar um mundo novo, fantástico, feito de surpresas e de maravilhas(48). É esta liberdade, esta criação artificial de uma realidade lírica, independente das aparências naturais, este simbolismo alegre do palhaço, que Soffici, na sua "estética programática", fixa como meta para o artista futurista.

Com relação ao tempo, à época, defendendo a modernidade da arte, Soffici a compara com a moda, que é vista positivamente, pois estar na moda significa ser moderno, estar fora da moda significa estar desatualizado e fora da arte viva. Nenhuma verdade é, esteticamente, mais certa do que aquela que afirma que nenhuma forma de arte nasceu viva e vital, se no momento do seu aparecimento e de seu desenvolvimento não tiver seguido ou iniciado um movimento passageiro de reflexões e hábitos novos. Se a arte não surgir como expressão do seu momento histórico e, de alguma maneira, não o influenciar, não será arte verdadeiramente viva, porque não estará na moda, não será nem moderna e nem atual. A moda consiste numa aproximação de maneiras estranhas, independentes de combinar as partes, estabelecendo relações entre coisas diferentes, tidas como não combináveis e que, durante um certo período, guiam o bom gosto, instituindo um novo padrão de beleza. Segundo Soffici, a moda é a atmosfera, em que todos os talentos criadores de uma época se movem, respiram e vivem. A arte também se acha integrada nesta atmosfera, em que o material é a manifestação concreta de um ideal de beleza, nova em relação ao ideal próprio do período antecedente. Assim na poesia, por exemplo, a moda se traduz por ritmos até então desconhecidos, por con-

sonâncias antes não imaginadas, por neologismos para traduzir uma nova realidade, por todo um léxico renovado, por processos de relação ainda não utilizados; em suma, por todo um conjunto que se denomina "estilo", que caracteriza um determinado período histórico(49). Na arte, como nas outras atividades, uma moda passa, mas, após um período de esquecimento, retorna. Para Soffici a arte mais valiosa é aquela que volta em pe ríodos artisticamente resplandecentes, enquanto a arte menos valiosa re torna depois de longos períodos e em épocas artisticamente decadentes. A modernidade, a atualidade tanto na arte como na poética é valorizada esteticamente por Soffici como característica do Futurismo.

Como as poéticas futuristas, a estética dá ênfase especial ao as pecto técnico, que deixa de ser uma mera formalidade, para se tornar e lemento significativo na arte futurista, tão significativo que Soffici chega a identificar arte e técnica. Na sua concepção estética do Futurismo Soffici se empenha, no sentido de eliminar as delimitações entre as várias artes. Na sua sintética representação uma arte, a seu ver, não só pode, mas deve usar os elementos de outras artes, para conseguir a tradução dinâmica da realidade da vida moderna. O aspecto material, em si, é inerte e inexpressivo; só se torna vivo, dinâmico e expressivo, se deixar de ser matéria, isto é, se for espiritualizado pelo gênio do criador; isto só é possível, quando a matéria se torna elemento da sim bólica representação lírica. Por isso "técnica", conforme a estética e as poéticas futuristas, deve ser entendida como "espiritualização" dos meios expressivos.

Em vista disso, o aspecto tipográfico, valorizado e renovado pe la poética futurista da literatura, pode ser composto por elementos de outras artes, especialmente da pintura e da escultura, tornando-se artisticamente expressivo(50).

Abordadas as concepções de arte em relação ao artista, à reali dade e aos seus elementos formais e técnicos, resta tomar em considera^{ção} o outro termo que, esteticamente, completa o ciclo artístico, isto

é, a relação arte futurista e público. Segundo Soffici, o artista não deve atribuir à arte um valor que ela não pode ter. Ele deve realizar o seu trabalho, convencido de que o criar é a sua maneira de ser e continuara a sê-lo, mesmo quando não houvesse auditório, leitores ou contempladores de sua obra. Seu trabalho, devendo ser desinteressado, não tem necessidade de gratidão, de consenso ou de aplausos. Já em 1913, no manifesto La Pittura Futurista, Soffici, além da verossimilhança, apontava como preconceito do público contemporâneo a necessidade da obra de arte ser entendida imediatamente por todos(51).

Em Primi Principi di una Estetica Futurista, no subtítulo "I due piani dell'arte" da primeira parte, ele distingue dois tipos de público ou dois grupos de fruidores: os "semplici" e os "compari". Os primeiros constituem a maioria: são instruídos e bem intencionados, porém lentos e mal acostumados, propensos ao raciocínio, ao bom senso e movidos pelo desejo de "ver claro". Para eles na arte não deve haver passagens bruscas; devem ser patentes as ligações entre as partes, com nexos e explicações. A obra deve ser um discurso lógico sobre um determinado assunto bem desenvolvido, bem ordenado, de modo a permitir ao leitor passar de uma emoção para outra, preparando-se progressivamente para a impressão seguinte, sem choques, sem surpresas até o final. A sua atitude é passiva, não sendo incitados, em momento algum, a participar da obra como recriadores. Segundo Soffici, 95% das obras consideradas geniais satisfazem estas condições; os restantes 5% compreendem as obras que fugiram daquele modelo analítico, sendo apreciados pelo grupo dos "compari". Para esses, não há necessidade de ligações expressas, de passagens fundamentadas logicamente, de exaustivas análises; enfim, a arte deve ser de acenos, de nuances, sintética continuação de uma intensa vida dos sentidos. Basta uma referência, para que sua sensibilidade realize a harmonia: "Sintesi è la parola di una tale arte. Arte assoluta, ridotta alla sua vera natura, alla sua genuina funzione"(52). A função genuína da arte, para Soffici, é tornar aguda, apurar a sensibili-

dade(53). Para que isso aconteça, deverá haver um aprimoramento tanto do artista quanto do público, no que se refere à impressionabilidade e, como consequência, uma maior facilidade de comunicação entre eles. Para este aprimoramento bastará um simples aceno do artista, indicando o que deseja que seja entendido, para que o fruidor vá adiante, o que possibilitará ao artista tornar mais sintéticos e abstratos os seus modos de expressão, até reduzir-se a uma espécie de código hermético entre o artista criador e o leitor recriador. No grau máximo deste aprimoramento da sensibilidade, a hiper-impressionabilidade poderá levar ao desaparecimento tanto do artista quanto do fruidor, que só subsistirão no signo que representa a realidade lírica comum(54).

Ao comparar a arte com a atividade do acrobata, ele sublinhou que ambos requeriam a perfeição e que a técnica era vital para ambos; porém, ao conduzir a arte a uma perfeição ideal, ele conclui que isto significaria a sua destruição. Além disso, um pouco antes de identificar criador e fruidor, negando assim a necessidade de comunicação, Soffici afirma que a arte, na sua pureza, só pode ser entendida pelos artistas(55). Anteriormente, insistindo na necessidade de um código para comunicar, ele defendeu a concepção da arte como gíria, compreensível somente por iniciados(56). Isto significa que o ideal da arte é inatingível, espécie de transcendência que os futuristas se recusariam a admitir. Se a perfeição da arte significa a sua auto-destruição, isto equivale a dizer que ela é relativamente perfeita, de uma perfeição transitória, predestinada a mudar em consonância com a realidade e com a experiência, sob pena de se tornar ultrapassada, desatualizada.

Soffici, no final de seus Primi Principi di una Estetica Futurista, apresenta uma parte menos rica do que o prefácio, a "conclusione generale", com a qual encerra a sua obra. Talvez por ter consciência de não conseguir unificar a multiplicidade de estéticas e poéticas do passado, sente-se obrigado a iniciar a conclusão com uma afirmação categórica: "L'Estetica futurista è. Nei suoi schematici principi fonda

mentali"(57). Se a estética futurista só existe em princípios esquemáticos, ainda que estes sejam fundamentais, falta-lhe a unidade, que é indispensável a qualquer formulação estética, seja ela filosófica ou em pírica.

Mas, para encerrar, o que é mais grave, é que a sua estética se reduz a um conjunto de notas avulsas e, muitas vezes, contraditórias, cujo objetivo principal é estabelecer normas para uma arte que ainda vai ser criada(58), o que é formalmente demonstrado pelo verbo no futuro. Só isto seria suficiente para comprometê-la como estética, visto que, como programa, o ideal futurista já havia encontrado uma formulação, mais precisa e mais completa, na elaboração das poéticas do movimento pelos artistas futuristas nos seus vários manifestos.

1. SOFFICI, Ardengo. "La Pittura Futurista" in APOLLONIO, Umbro. o.cit., p. 189.
2. SOFFICI, Ardengo. "Primi Principi di una Estetica Futurista" in GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 557.
3. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 558: "...un'arte futurista, quale è caratterizzata in queste pagine, e che per l'istante stimo anch'io prematura, non possa... fiorire e fruttificare in un tempo a venire."
4. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 558: "...un'estetica che possa servire di fondamento a un giudizio originale adeguato alle espressioni di un'arte purificata, fatta senz'altro fine che il proprio splendore."
5. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 558.
6. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 559.
7. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 559: "1) creare una nuova coscienza della bellezza, ciò che chiamiamo per ragioni che si vedranno poi, un'estetica futurista. 2) che questa estetica sia autonoma: che non possa cioè riferirsi e collegarsi ad alcun sistema, ma rampolli unicamente dal fatto artistico ed a quello unicamente si attenga e si riferisca."
8. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 565.
9. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 560.
10. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 560.
11. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 560.
12. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 575.
13. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 575: "...questo simbolismo gaio, che la nostra estetica pone come fine all'artista nuovo."
14. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 580: "...molto simile a quella del teatro, dove ognuno fa la sua parte secondo un principio d'arte - un'estetica."
15. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 561.
16. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 561.
17. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 561.
18. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 561.
19. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 562: "...sottrarre la realtà alle sue proprie leggi contingenti per sottoporla a una legge nuova, che è un ritmo, un nesso armonico e non altro."
20. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 562.
21. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 567.
22. SOFFICI, Ardengo. "La Pittura Futurista" in APOLLONIO, U. o.cit., p. 186.
23. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 582.

- 24.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.583.
- 25.SOFFICI,Ardengo."La Pittura Futurista" in APOLLONIO,U. o.cit.,p.191-192.
- 26.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.585:"Tutto ciò legato con intuitiva magia in un'atmosfera unica fantastica; come tutte le cose dell'universo sono immerse nello spazio e nella durata, eterni."
- 27.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.584.
- 28.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.585-586.
- 29.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.563.
- 30.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.564.
- 31.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.565:"Analizzando la pura sensazione, che secondo la nostra estetica è il primo fondamento dell'arte, -tutta l'arte, si potrebbe magari dire - si arriva a scoprire ch'essa non è in fondo che una sorpresa prolungata davanti a una realtà che si rivela sempre nuova e imprevedibile. Esprimere questa sorpresa, comunicarla per mezzo di segni e di rapporti è dunque insieme la necessità e lo scopo primo dell'artista."
- 32.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.565.
- 33.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.566.
- 34.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.566.
- 35.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.566.
- 36.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.566:"Sincerità vuol dire...approfondimento audace delle proprie tendenze personali e caratteristiche... esprimere il proprio io fino ai limiti dell'assurdo, senza residui, né pudori, né paura di esorbitare dal dominio riconosciuto dell'arte e del gusto corrente."
- 37.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.572.
- 38.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.572:"Serena nella sua essenza, essa non incarna una dottrina, e nemmeno la negazione di una dottrina; ma dall'ironia, che è appunto al di sopra delle dottrine, prenderà il suo slancio."
- 39.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.572.
- 40.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.568.
- 41.GAMBILLO,M.D. e FIORI,T. o.cit., p.577-578:"... porrò qui a mo' d'intermezzo una visione del mondo umano concepito esso stesso come opera d'arte; che è come dire di un mondo dove l'arte, in quanto prodotto individuale, non ha più ragione di essere, unicamente perchè l'espressione, che è la sua base, è passata, dalle opere particolari, negli atti comuni della vita; la sensa-

zione si è tradotta in sentimento ed azione: il Lirismo... è divenuto la legge e la regola armonica dell'esistenza di tutti."

42. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 579.

43. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 579: "... non solo i prodotti dello spirito sono opere d'arte; ma forse anche gli atti della semplice vita. E tutti."

44. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 568.

45. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 569.

46. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 573.

47. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 574.

48. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 575.

49. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 581: "L'arte è moda nella stessa guisa che l'anima ed il corpo sono inscindibili."

50. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 587-588.

51. APOLLONIO, Umbro. o.cit., p. 187.

52. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 571.

53. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 576.

54. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 577: "Destino dunque dell'Arte: AF
FINARE TANTO LA SENSIBILITÀ GENERALE DA RENDERE INUTILI LE PRO
PRIE MANIFESTAZIONI, CIOÈ: ABOLIZIONE DI SE STESSA."

55. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 577.

56. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 572.

57. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 588.

58. GAMBILLO, M.D. e FIORI, T. o.cit., p. 589: "... l'artista preconizzato in queste note sarà dunque un mistico eroe. Magari un santo."

VII. CONCLUSÕES

O movimento futurista é, então, a expressão da crise que caracteriza o homem contemporâneo, manifestando-se concretamente como contestação de todos os valores do século XIX. Embora naquele século tivessem sido feitas extraordinárias descobertas científicas, estas continuavam dissociadas da estrutura básica de todas as instituições e das principais atividades humanas. Os futuristas, ao tomarem consciência desse desencontro entre o desenvolvimento excepcional das ciências e a visão tradicional de uma realidade que já não existia, empenharam-se para modernizar as manifestações da vida em consonância com a nova realidade.

Iniciado por um grupo de artistas revolucionários, unidos em prol de um mesmo ideal de renovação, o movimento extrapolou o âmbito artístico, estendendo-se a todos os outros setores da vida contemporânea, ainda alimentada por convicções do passado. Lançou-se contra tudo aquilo que era estável e duradouro. Os futuristas atacaram a visão transcendente, a filosofia, a lógica, a moral, a psicologia, o clero, a organização social e política, o estado em que se encontravam as artes, reflexo de tudo aquilo que eles censuravam e que, anacronicamente, ainda persistia.

Por serem essencialmente revolucionários, com o objetivo de transformar a situação em vigor, foram adeptos da guerra, considerada a "única higiene do mundo", do reforço do poder bélico da Itália, com vistas à sua independência da Áustria. Manifestaram assim o seu patriotismo, o seu nacionalismo, não só teoricamente, mas participando ativamente como combatentes na Primeira Guerra Mundial. Em conformidade com esta visão da guerra, eram fervorosos defensores da juventude, do cultivo da ginástica, da força, da audácia, do heroísmo, que distingue e consagra os valentes e destrói os fracos. Não se limitaram a combater abstratamente a situação política da Itália, mas passaram do pensamento à ação, ao fundarem um partido político futurista, cujo programa po

deria ser caracterizado como "renovação total". Por ser um regime de força, de audácia, de ação, movidos pelo seu ideal nacionalista, os futuristas enalteceram e colaboraram com o Fascismo; Mussolini, por seu lado, em várias oportunidades manifestou a sua simpatia pelo movimento e seu apreço pelos seus líderes. Nele os futuristas viam o único meio capaz de levar a cabo seu ideal patriótico; por isso o apoiaram, vislumbrando nele o poder capaz de concretizar seu programa de profunda renovação social, de reforma agrária, tributária e assistencial, que ainda hoje caracterizam os projetos politicamente mais avançados.

Essencialmente anticultural e antidoutrinário, o Futurismo foi contra tudo aquilo que conservasse o passado, ou que pretendesse estabelecer-se definitivamente. Entendemos que, embora fosse anticultural, o Futurismo acabou por instituir um novo modelo de cultura, condizente com a nova realidade da velocidade, da eletricidade, do mundo mecânico, do automóvel, do trem e do avião, que alteraram sensivelmente a noção quantitativa de tempo e espaço, de locomoção e de comunicação, aproximando mais toda a comunidade humana. Este novo modelo se fundamentava no transitório, no instintivo, no dinâmico, no complexo, na desordem, na síntese, defendendo uma transformação constante, uma evolução criadora do homem, da vida e da realidade. Por isso, mesmo sendo um movimento essencialmente antidogmático e antifilosófico, o Futurismo encontrou seus fundamentos teóricos, principalmente, no evolucionismo espiritualista de Bergson, como é apresentado em A Evolução Criadora, inclusive com a adoção da terminologia usada por ele: a inteligência era a responsável pela inércia, pela racionalidade, pelo analitismo, pelo pessimismo que, segundo os futuristas, caracterizavam o passado e suas instituições. No seu novo modelo cultural tudo se fundamenta no instinto e na dinâmica intuição, única capaz de apreender imediata e sinteticamente a essência de uma complexa realidade material, concebida como energia que constantemente se modifica e se desenvolve. Nada é definitivo, porque a realidade, entendida como força, constantemente e

volui e modifica ininterruptamente o homem que vive em contato com ela, absorvendo todo o progresso determinado pelo desenvolvimento das ciências. A filosofia, a lógica e a psicologia perdem a primazia, que passa para as ciências exatas (física, química e matemática) e para as ciências da natureza. O raciocínio ordenado, o método dedutivo cede seu lugar à observação, à experiência e ao método indutivo. A verdade deixa de ser um ideal abstrato e permanente, para se tornar concreta e transitória, emanada da sensação imediata no contato com a nova realidade, com a natureza profundamente transformada pelas descobertas científicas. Basicamente empiristas, os adeptos do movimento futurista proclamam, como única religião, a velocidade, o dinamismo, que é a essência da nova realidade, intuitivamente apreendida.

Esta nova visão da matéria, da natureza artificialmente transformada e enriquecida pela mecânica, pela eletricidade, pela velocidade é a base das poéticas futuristas, da nova concepção programática de todas as artes. O trabalho de programação é executado por um grupo de artistas ainda jovens, mas possuidores de uma considerável experiência, que propõem novos meios em suas artes, para conseguir uma expressão atual mais em conformidade com a nova realidade, com a vida moderna. Embora atuando em artes distintas, um só ideal orienta a ação dos artistas futuristas. A diretriz básica das poéticas futuristas é transferir a ênfase, até então no elemento subjetivo, no artista, para o elemento objetivo: o artista, entendido como criador de um novo mundo equivalente ao real, procura, intuitivamente, viver a vida do objeto; este, contudo, não está isolado, mas no ambiente em que se situa, na relação com os outros objetos que o rodeiam, formando a sua atmosfera, o complementarismo lírico a que os futuristas se referem com insistência. Todavia, isto não deve levar ao erro de considerar as poéticas futuristas como um prolongamento da arte do Realismo. Embora realistas, deslocando a ênfase para o objeto, as poéticas futuristas valorizam extraordinariamente o artista, porque, pela sua sensação pura, intuitiva e dinamicamen-

te ele dá uma representação pessoal, livre de um objeto e, simultaneamente, do ambiente desse objeto, isto é, da sua atmosfera.

É preciso ter presente que, ao proceder deste modo, não são excluídas as suas experiências, que ele revive no ato de manifestar o dinamismo do objeto, conforme o princípio da analogia; esta, assim como a simultaneidade, é fundamental na nova concepção de arte. Os objetos representados, pela energia que contêm, são considerados vivos e o artista vive a vida dos objetos, isto é, a psicologia intuitiva da matéria, liricamente representada no seu ambiente dinâmico. Por esta razão a arte preconizada pelas poéticas futuristas é complexa: são várias impressões e sensações simultânea e dinamicamente expressas, o que demanda um estilo sintético, uma linguagem telegráfica.

Disto decorre a necessidade de uma arte valer-se dos recursos adotados por outras artes, destruindo assim as barreiras que as separavam no passado. A poesia, que no caso mais particularmente nos interessa, para traduzir velozmente a complexa realidade moderna, além do som e do ritmo, adota recursos próprios da pintura, da escultura, da música, para exprimir as sensações de cor, volume, ruído e odor. Para conseguir expressar simultaneamente essas várias sensações e aspectos da nova realidade, a poesia não pode continuar sujeita às limitações da sintaxe e da retórica tradicionais: torna-se indispensável libertar as palavras dos seus vínculos sintáticos, porque sem isto não se chegará ao estilo "parolibero", necessariamente dinâmico e sintético, preconizado pela poética literária futurista. Lexicamente, pela sua natureza essencialmente nocional, o substantivo conquista a primazia como recurso mais adequado à nova concepção de poesia, em prejuízo das outras categorias gramaticais. O mesmo tratamento é dado ao infinitivo que, pela sua origem, está menos vinculado à especificação temporal. Também a pontuação, por ser incompatível com a absoluta liberdade pregada pela poética literária futurista, é eliminada. O Futurismo é pela supressão de tudo aquilo que tenha função meramente técnica, formal, instituindo u-

ma nova ortografia, sintética e essencial, na qual são incluídos sinais matemáticos e outros recursos semelhantes. O aspecto tipográfico, antes considerado apenas como uma formalidade exclusivamente decorativa, é valorizado e modificado, para tornar-se expressivo como elemento artístico da obra futurista.

Por ser antidoutrinário, o Futurismo repudia os procedimentos classificatórios. Com vistas à essência da realidade na arte, ele aproxima as várias artes e desconsidera o significado "a priori" dos gêneros literários. Repudia a crítica tradicional e propõe meios de avaliação mais objetivos e condizentes com o novo tipo de arte proposto. Desloca a tônica do intérprete para o autor e, mesmo desprezando qualquer valorização exterior do fruidor, empenha-se para torná-lo partícipe da nova arte dinâmica e sintética, de modo que ele viva a realidade representada, esquecendo-se de suas preocupações rotineiras, familiarizando-se com a arte moderna, desenvolvendo assim sua sensibilidade.

Com relação à estética, o Futurismo, pela sua posição anti-sis-temática e antidoutrinária, instituiu a crise da tradicional estética fi-losófica. Assim como preconiza o máximo de liberdade para o artista e a completa autonomia da arte, também defende, em consonância com a sua visão sensista, pragmática, empirista da realidade e da vida, uma estética autônoma, independente da lógica, da ética, enfim, de tudo aquilo que compõe o sistema filosófico tradicional. Inclui-se, substancialmen-te, no âmbito das chamadas "estéticas especiais" ou "estéticas empíri-cas" que, segundo Luigi Pareyson, caracterizam a estética contemporâ-neia.

A obra Primi Principi di una Estetica Futurista de Ardengo Sof-fici se enquadra perfeitamente neste tipo de estética. Com o intuito de afirmar a liberdade do artista, a autonomia e o desinteresse da arte, Soffici alinha diferentes poéticas e estéticas do passado, procurando aprofundá-las e integrá-las. Faz observações concretas interessantes, mas que não passam de observações particulares, pessoais, de um artis-

ta, mais preocupado com a experiência do que com a reflexão especulativa. Por isso chega a conclusões ideais (como é o caso do fim da arte, em consequência do máximo aprimoramento da sensibilidade do fruidor), que são afirmações que não dizem respeito a uma consideração reflexiva sobre o fato arte.

Além de tudo, e esteticamente o mais importante, é que toda a obra está estruturada como notas; portanto, sem uma unidade fundamentalmente estética, com vistas a uma arte que, como ele próprio afirma, ainda não existe. Se a sua "estética" dá normas para uma arte ainda inexistente, o autor está realmente dizendo "como deve ser" e não "o que é" a arte futurista, isto é, está cometendo o grave erro metodológico, assinalado por Pareyson, de tomar como estética o que não pode ser senão "poética", um gosto pessoal tomado como modelo, inclusive com normas operacionais para a sua realização. Com isto Soffici não faz senão dar uma roupagem nova ao que outros artistas como ele já haviam feito, de maneira mais completa, na formulação das poéticas futuristas. A mencionada obra de Ardengo Soffici é, portanto, uma ilustração significativa das "estéticas empíricas", defendidas por Armando Plebe em Processo all'estetica, com todas as restrições que, segundo Pareyson, elas comportam.

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução coordenada e revisa
ta por Alfredo Bosi. Mestre Jou. São Paulo, 1970.
- ABBAGNANO, Nicola. História da Filosofia. Vol. XII. Trad. António Ramos Ro
sa e outros. Editorial Presença. Lisboa, 1970.
- ANCESCHI, Luciano. "Le Poetische del Novecento in Italia" in Momenti e pro
blemi di storia dell'estetica. Parte IV. Marzorati. Milano, 1961.
- ANCESCHI, Luciano. Progetto di una sistematica dell'arte. Ugo Mursia E-
ditore. Milano, 1968.
- APOLLONIO, Umbro. Futurismo. Gabriele Mazzotta Editore. Milano, 1970.
- AZEVEDO, Fernando de. A Cultura Brasileira. Vol. XIII, Tomo I. Edições Me
lhoramentos. São Paulo, 1958.
- BARKER, Ernest e outros. História da Civilização Européia. Trad. Jorge de
Macedo. Organizações Crisális Ltda. Lisboa, 1958.
- BAYER, Raymond. Historia de la Estética. Trad. Jasmin Reuter. Fondo de Cul
tura Económica. México, 1965.
- BERGSON, Henri. A Evolução Criadora. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Zahar E-
ditores. Rio de Janeiro, 1979.
- BINNI, Walter. La Poetica del decadentismo. G.C. Sansoni. Firenze, 1949.
- BOCCIONI, Umberto. Pittura Scultura Futuriste. Vallecchi. Firenze, 1977.
- BURNS, Edward Mcnall. História da Civilização Ocidental. Trad. Lourival
Gomes Machado e outros. Vol. II. Editora Globo. Porto Alegre, 1965.
- CALVESI, Maurizio. "Il futurismo italiano" in Letteratura Italiana - 900
Vol. II. Marzorati. Milano, 1979.
- CARETTI, L. e LUTI, G. La Letteratura italiana per saggi storicamente di
sposti - Il Novecento. Ugo Mursia. Milano, 1973.
- CROUZET, Maurice. "A Época contemporânea" in História Geral das Civiliza
ções. Trad. J. Guinsburg e outro. Tomo VII. Difusão Européia do
Livro. São Paulo, 1968.
- DELLA VOLPE, Galvano. Critica del gusto. Feltrinelli. Milano, 1960.
- DUPRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. Trad. Roberto Figurelli. Perspec-
tiva. São Paulo, 1972.

- FLORA, Francesco. Storia della letteratura italiana. Vol.III. Mondadori Milano, 1955.
- FLORA, Francesco. "Il decadentismo" in Questioni e Correnti di Storia Letteraria. Marzorati. Milano, 1949.
- GAMBILLO, Maria Drudi e FIORI, Teresa. Archivi del Futurismo. De Luca Editore. Roma, 1958.
- GRANA, Gianni (a cura di). Letteratura Italiana - 900. Vol.I. Marzorati. Milano, 1979.
- GEYMONAT, Ludovico. Storia del pensiero filosofico e scientifico. Vol. III. Garzanti. Milano, 1972.
- HUISMAN, Denis. A Estética. Trad. J. Guinsburg. Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1955.
- KOTHE, Flávio René. Benjamin & Adorno. Editora Ática. São Paulo, 1978.
- LOBO, R. Haddock. História Universal. Vol. III. Melhoramentos. São Paulo, 1968.
- MARIANI, Gastano. Il primo Marinetti. Le Monnier. Firenze, 1970.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Teoria e invenzione futurista. Mondadori. Milano, 1968.
- MARINETTI, F.T. La grande Milano tradizionale e futurista. Mondadori. Milano, 1969.
- MATTOSO, António G. História da Civilização. Livraria Sá da Costa. Lisboa, 1956.
- NUNES, Benedito. O dorso do tigre. Perspectiva. São Paulo, 1969.
- PACINI, Dante. Crise filosófica do século atual. Distribuidora Record. Rio de Janeiro-São Paulo, 1969.
- PAREYSON, Luigi. "I problemi attuali dell'estetica" in Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte IV. Marzorati. Milano, 1961.
- PLAZAOLA, Juan. Introducción a la estética. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1973.
- PLEBE, Armando (a cura di). Estetica. G.C. Sansoni. Firenze, 1965.
- PLEBE, Armando. Processo all'estetica. La Nuova Italia. Firenze, 1959.

- RUSCHIONI, Ada. Lineamenti di una storia della poetica e dell'estetica. Marzorati. Milano, 1966.
- SALINARI, Carlo. Miti e coscienza del decadentismo italiano. Marzorati. Milano, 1966.
- SALVADOR, Ângelo D. Cultura e Educação Brasileiras. Vozes. Petrópolis, 1971.
- SANSONE, Mario. Storia della letteratura italiana. G. Principato. Milano, 1959.
- SANTORO, Mario. Le Stagioni della civiltà letteraria italiana. Le Monnier. Firenze, 1977.
- SANTORO, Mario. Civiltà letteraria italiana del XX secolo. Le Monnier. Firenze, 1977.
- SCIACCA, Michele Federico. A Hora de Cristo. Trad. Carlos Eduardo de Soveral. Editorial Aster. Lisboa, 1959.
- SCIACCA, Michele F. L'Uomo, questo "squilibrato". Marzorati. Milano, 1963.
- SCIACCA, Michele F. Studi sulla filosofia moderna. Marzorati. Milano, 1968.
- SCIACCA, Michele F. Gli Arieti contro la verticale. Marzorati. Milano, 1969.
- SCIACCA, Michele F. Filosofia e Antifilosofia. Marzorati. Milano, 1973.
- SCHNERB, Robert. "O século XIX - O limiar do século XX" in História Geral das Civilizações. Trad. Pedro M. Campos. Tomo VI, Vol. II. Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1969.
- SOURIAU, Etienne. Chaves da estética. Trad. Cesarina Abdalla. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1973.
- STEFANINI, Luigi. Estetica. Editrice Studium. Roma, 1953.
- STEFANINI, Luigi. Trattato di Estetica. Morcelliana. Brescia, 1960.
- TARLÉ, E. V. História de Europa. Editorial Futuro S.R.L. Buenos Aires, 1960.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro. Vozes. Petrópolis, 1976.
- TORRE, Guillermo de. História das Literaturas de Vanguarda. Trad. Maria do Carmo Cary. Editorial Presença. Lisboa, 1970.
- VITA, Luís Washington. Introdução à Filosofia. Melhoramentos. São Paulo, 1965.