

PHILADELPHO MENEZES

a
C R I S E
do
passado

modernidade • vanguarda • metamodernidade

EXPERIMENTO



IV. O eclipse do passado

As vanguardas históricas

Já no seu nascedouro, o termo *vanguarda* comporta uma série de acepções antagônicas. Poggioli (1962, 22) relata que seu primeiro uso em arte remonta à 1845, quando Gabriel Désiré Lauerdant, escritor de índole fourierista, utiliza o termo no ensaio *De la mission de l'art e du rôle des artistes* para falar de uma vanguarda artística ligada à atividade de vanguarda política. Ainda que seja uma informação apenas preliminar e circunstancial, o dado de Poggioli é interessante por já precisar uma coloração utópica que marcaria o termo quando de sua entrada definitiva no cenário literário e artístico depois de ser usado por Baudelaire.

Cabe ressaltar ainda que, ao lado de sua visão utópica, já que concebida dentro do sistema de idéias sociais quiméricas do fourierismo (uma das espécies do socialismo utópico identificadas pelo marxismo), a vanguarda artística surge, nessa ótica, mais como um comportamento pessoal do artista que propriamente uma conformação estética inovadora da obra. Na sua pré-história, diríamos, o termo vanguarda, mesmo possuindo a feição utópica que carregaria por toda sua existência na modernidade do século XX, não se punha enquanto perspectiva de modificação estética ou formal, mas sim como palavra a identificar o artista que se alia, enquanto homem, ao projeto de construção da nova sociedade.

Quando Baudelaire, em *Mon coeur mis à nu* (1951c), escrito entre 1862 e 1864, usa o termo, podemos dizer que vanguarda passa então a fazer parte do ideário da modernidade ainda que só venha a se instaurar como fenômeno estético significativo nas artes com o Futurismo italiano, meio século depois. É o momento em que os próprios artistas se auto-denominam vanguardistas e a palavra deixa de ter uma conotação crítica negativa e irônica para adquirir um teor explícito de projeto artístico-cultural preciso. Mas é ali em seu surgimento oficial com Baudelaire que o termo vanguarda já passava a possuir alguns interessantes componentes antagônicos.

Baudelaire (1951c, 1211) cita os "literatos de vanguarda" dentre inúmeros outros exemplos de metáforas militares utilizadas então pelos franceses. É de se entender tal predileção no contexto de uma cultura marcada pelo antagonismo entre o militarismo nacionalista do período napoleônico e o florescimento da mentalidade revolucionária de esquerda, que culminaria na Comuna de Paris. No entanto, Baudelaire acrescenta uma crítica particularmente interessante quando assinala que "estes hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade" (Baudelaire 1951c, 1211). Acrescen-

te-se a isso o fato de tal discurso sobre as vanguardas e as metáforas militares se colocar dentro de uma análise mais geral daqueles componentes mundanos da vida francesa da época.

No seu aparecimento, na sua entrada oficial no painel dos termos modernos difundidos na cultura contemporânea, a vanguarda está associada antes de mais nada a um modismo, ou, no mínimo, ao conjunto do sistema da moda e das palavras de época, espécie de gíria, o que denota uma natureza artificial e passageira, uma durabilidade pequena, uma superficialidade comportamental daqueles que veriam na perspectiva revolucionária apenas mais um elemento emocionante e divertido da sociedade moderna, como um *hobby* de um *dandy*.

Baudelaire, outrossim, aponta para a natureza coletivista e grupal daqueles que se definiam como escritores vanguardistas, comparando-os, por extensão da metáfora militar, a soldados guiados pela disciplina e pelo conformismo, isto é, pessoas anuladas na sua individualidade, subsumidas no conjunto social a que pertencem.

Deve-se entender essa interpretação de Baudelaire dentro das diferenças de humor que são patentes entre os ensaios *Le peintre de la vie moderne* e *Mon coeur mis à nu*. No primeiro, Baudelaire está atento para aquelas particularidades da vida moderna que, mostrando seu lado transitório e superficial, põe à tona também aspectos mais instigantes dessa mesma transitoriedade e da beleza de época. Já em *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire assume a posição do poeta marginal e maldito, que enxerga sem complacência o lado cotidiano e frugal daquela mesma sociedade, da qual o artista se diferencia essencialmente pela inadaptação ao presente e pela relutância em ceder sua individualidade à imposição da nova ordem coletiva e impessoal do esfacelamento e da fragmentação das grandes cidades. De qualquer maneira, deve-se sempre compreender a postura de Baudelaire como antagônica em relação àquele vanguardista primitivo, que faz da posição de artista um instrumento político de apoio a alguma idéia coletiva, na qual a arte e seu criador são despersonalizados e integrados a uma ordem disciplinar imposta pelo projeto social.

Mesmo sem se referir ao vanguardista do século XX, que daquele original do século XIX se distancia principalmente pela inversão do papel da arte (no século XX, a visão social é que se dissolve e se adapta ao projeto artístico das vanguardas, ao contrário daquele momento inicial, quando a arte e o artista são submetidos à disciplina da visão social), Baudelaire sintoniza elementos que passariam a compor também o quadro de contradições internas das vanguardas posteriores: a utopia da integração estética-ética (ou seja, um modo de reconciliar arte e vida) muitas vezes se resolveria no campo da transitoriedade das fórmulas inovadoras circunstanciais; a criação de grandes projetos estéticos grupais, contidos nos movimentos das vanguardas, cancelaria as possibilidades de afirmação das próprias idéias pelo fato de conter, na disciplina e nos preceitos de grupo, uma pregação subliminar (quando não explícita) de anulação das individualidades em função do ideário coletivo.

Com a anulação das individualidades dos artistas, as possíveis transgressões

aos sistemas grupais, que teriam servido até mesmo para realimentar essas idéias coletivas, seriam absorvidas por condutas um tanto previsíveis e invariadas, fazendo com que se esgotassem em fórmulas estêreis formulações que poderiam ter seus desenvolvimentos enriquecidos. As vanguardas, portanto, possuíram em sua natureza disciplinar de equipe a própria negação de seu intuito transformador e transgressivo. Todos esses conflitos internos viriam à tona radicalmente nas vanguardas do século XX.

Vale ressaltar o percurso das conotações da palavra até o advento das vanguardas contemporâneas. Poggioli relata que depois da Comuna de Paris é que o conceito de vanguarda literária passa a se referir também às inovações no sistema estético, ao mesmo tempo que designa ainda o artista ligado, no comportamento político pessoal, à vanguarda social e política. Durante o período da Comuna, os artistas boêmios passam a se identificar com a vanguarda política — o poeta maldito se alia à pregação da revolução social, talvez não tanto por ter claro ou desejar a instauração de uma nova ordem, mas pela proximidade entre o seu desejo de destruição e negação e o princípio da revolução como algo válido em si mesmo, exatamente como a utopia quiliástica dos milenaristas medievais¹.

Ao lado dos boêmios, jovens artistas se posicionavam na vanguarda de então e, segundo informa Poggioli (1962, 24), muitos deles “que namoravam a anarquia e o socialismo foram os primeiros (definitivamente esquecidos e ignorados) que se chamaram, à guisa de desafio, com um nome que originariamente tinha sido um insulto: Decadentes”.

É interessante observar que às portas do seu ingresso na história propriamente das vanguardas, o termo ainda conotava sobretudo a participação política ativa do artista, e não ainda o sentido posterior de vanguarda estética. Porém, já atraía para si aventureiros cuja única finalidade comportamental era o desafio e a provocação. O boêmio, autodefinindo-se decadentista, passa a se identificar com a natureza provocatória das vanguardas e introduz no interior desta uma outra contradição: as vanguardas, no seu projeto central de romper com a ordem estabelecida, acaba recebendo em suas fileiras indivíduos cuja iconoclastia se dirige, em diversos momentos, à restauração de uma ordem ainda anterior àquela contra a qual o projeto vanguardístico se insurge. A identificação dos boêmios e dos artistas marginalizados com a vanguarda tingiria sempre aquele projeto com uma atitude provocatória que termina em si mesma e uma conduta iconoclasta que muitas vezes esconde no seu bojo a intenção de restauração do velho para combater um outro velho mais poderoso e oficial.

Ainda que muitos elementos dessa pré-história das vanguardas possam ser vistos dentro dos movimentos radicais é apenas no início do século XX que o termo ganha o contorno preciso de vanguarda artística, desvincilhando-se daquele designador de artistas ligados à vanguarda exclusivamente política ou comportamental. Somente nesse momento é que a palavra passa a definir a série de inovações estéticas propostas por movimentos organizados.

Entretanto, mesmo em suas acepções históricas na tarda-modernidade as divergências de uso do termo vanguarda são grandes o suficiente para exigir preliminarmente um mapeamento, ainda que breve, dos seus significados mais comuns.

Conforme assinalado, poucos são os que diferenciam vanguarda de modernismo. Poggioli, conforme assinalado já, usa os termos indistintamente, atribuindo ao modernismo um sentido mais vinculado à definição do período cultural da modernidade, enquanto deixa à noção de vanguarda o sentido de espírito dominante da época — portanto, de difícil separação do conceito de modernidade, que explicita justamente esse espírito. O estudioso italiano observa que o termo vanguarda, largamente aceito nos países latinos, encontra nos de língua inglesa uma precisão terminológica usada mais para definir a literatura francesa contemporânea porque aí existiria um fenômeno de ruptura radical das formas com a tradição também fortemente estabelecida. Seguindo Poggioli, pelo fato da vanguarda anglo-americana ter sido dotada de um espírito “menos teórico e consciente, mais instintivo e empírico”, nos países de língua inglesa a crítica tenderia a não confundir “o problema da vanguarda com o de toda a arte moderna” (Poggioli 1962, 21).

Atente-se ainda para o fato de que na Rússia o termo foi imediatamente aceito e largamente difundido. Se acrescenta-se a esse quadro a presença do termo nos movimentos da América Latina, onde eles também se confundem a todo instante com o modernismo, talvez se possa arriscar aqui uma constatação generalizante: em países onde a crise política e social profunda se associa à forte presença da tradição ao lado do alastramento de ideologias radicais, o termo vanguarda assume mais claramente uma acepção diferenciadora do termo modernismo e normalmente se sobrepõe a esse, designando os movimentos de experimentação estética que buscam uma ruptura com o passado e com a tradição ao mesmo tempo que se imbuem de um projeto utópico social revolucionário. Tanto na Rússia czarista, quanto na Itália e na França do século XIX, a forte crise política e social, o assentamento de ideologias radicais e o peso da tradição cultural fazem o conjunto de elementos que, mesclados, sugerem o advento dos movimentos estéticos de ruptura, radicalização e perspectiva utópica de interferência social da obra artística.

Em países onde um desses elementos se mostra débil, as condições de implantação do espírito radical e de ruptura das vanguardas diminuem e sobressai, conseqüentemente, o espírito menos agressivo, mais sutil, mais individualista que marca a produção dos modernistas nos termos definidos anteriormente.

Como quer que seja, as acepções da palavra vanguarda extrapolam qualquer tentativa de absoluta precisão terminológica, dada a diversidade de cada cultura onde a radicalização das propostas estéticas se produziu na tarda-modernidade. Fala-se comumente de vanguarda no sentido de mero espírito experimental e, por isso, dependente sempre das inovações técnicas. Pela sua vinculação histórica às novidades, a palavra aos poucos foi sendo assimilada pelo circuito do mercado e tornou-se forte chamariz publicitário que, não raras vezes, entra em franca contra-

dição com os princípios de não adaptação ao sistema mercadológico que faziam parte fundamental dos movimentos estéticos desde o início do século.

Outro dado que torna complexa a distinção entre vanguarda e modernismo é o fato de que também neste último engloba-se a produção de inovações formais radicais para o período, de tal maneira que se pode dizer da presença do experimentalismo também nos estilos individuais de vários escritores modernistas. Particularmente instigante é a divisão da nomenclatura vanguarda sugerida por Boarini e Bonfiglioli (1976) em *Avanguardia e restaurazione*. Eles dividem todo o século XX em três fases vanguardistas (portanto, também aqui o termo parece abarcar o modernismo): o primeiro, das vanguardas históricas, de 1900 a 1918, compostas do cubismo, construtivismo e pensadores como Durkheim, Weber, Einstein e Freud; o segundo, do classicismo vanguardista, de 1919 a 1945, com Eliot, Pound, Joyce, Thomas Mann, Pirandello, Surrealistas, Le Corbusier e até o Realismo Socialista; e, por fim, de 1945 a 1975, fase daquilo que se denomina frequentemente por pós-modernismo, a vanguarda revisitada, de Borges, Beckett, McLuhan, Lacan, Adorno, Fellini, e outros. Essa divisão, ainda que por demais esquemática, tem a vantagem de ressaltar o modernismo como dotado também de um grau experimental vanguardista, mas essencialmente clássico e ordenador.

Vale elencar ainda três outras acepções do termo, acompanhando Russell (1989, VIII): vanguarda enquanto categoria histórica; enquanto "sensibilidade estética bem definida que atua na inovação estilística"; e enquanto movimento distinto da maior parte dos escritores modernistas, e nessa simples distinção excludente se auto-definiria. Da comunhão desses três fatores é que surge a definição de Russell, que pelo termo vanguarda acaba por definir "aqueles escritores e artistas que afirmam não só que seja necessário achar uma linguagem estética para exprimir este sentido de novidade, mas também de achar-se de algum modo já à vanguarda de uma situação futura da arte e da sociedade, que as suas obras inovadoras ajudarão a fazer nascer" (Russell 1989, XI).

Ainda que incompleta como qualquer definição, essa de Russell serve, ao menos didaticamente, para identificar dois elementos característicos da busca estética de todo movimento vanguardista, que o diferenciam nitidamente daquilo que estudamos anteriormente aqui como modernismo: a criação de uma linguagem expressão do presente da modernidade que tem por fim uma interferência direta da obra na realidade, associada a um futuro utópico que se afasta e cancela radicalmente o passado, ao contrário do que sucede na literatura modernista. O experimentalismo das vanguardas históricas é o casamento indissolúvel da utopia do futuro, contido na projeção do presente, com a inovação formal, enquanto método de aproximação e elaboração desse devir pela transformação radical da realidade vivida.

As utopias vanguardistas

Nos movimentos de vanguarda, a procura de uma linguagem adaptada à expressão da nova vida moderna faz da inovação estética algo fundamentalmente diverso da inovação estilística do escritor modernista. Enquanto na linguagem nova das vanguardas a vida moderna é enaltecida (como no Futurismo) ou ironizada (como no Dadá), mas de qualquer maneira assimilada como dado fundante da estética, como uma inscrição da realidade no corpo da obra, no modernismo, as grandes escrituras individuais se põem como negadoras da adaptação da linguagem à realidade presente, como um instrumento de defesa contra a fusão da obra com a realidade, por mais que esta permeia tematicamente aquela. Ambas as posturas, entretanto, têm estreita vinculação com a época, refletindo, cada qual a seu modo, mentalidades tipicamente modernas, ainda que antagônicas.

Quando nos modernistas a linguagem mais se aproxima de um reflexo da realidade da sociedade industrial, essa aproximação se procede mediante diversas formas de mediação, que servem, em última instância, como aparatos de defesa à desintegração do estilo individual àquela realidade. A linguagem passa a conter, na estrutura do discurso, elementos assimilados da realidade, modificando-se segundo uma correspondência com os novos processos da comunicação na sociedade, isto é, existe uma espécie de tradução para a linguagem e para a escritura das novidades encontradas na realidade.

A aproximação da linguagem dos modernistas com a realidade se dá por meio dessas mediações escriturais. Assim, a simultaneidade das informações no mundo moderno, a técnica da comunicação de massa (jornal, rádio), a velocidade e a eletricidade, os ruídos da nova cidade, são representadas nas obras de autores como Mallarmé, Joyce ou John dos Passos enquanto modificações na estrutura do discurso, portanto, de modo indireto, mediado por criação de novas formas escriturais que mantêm, contudo, assentamentos na tradição narrativa².

Nas vanguardas, a assimilação dos novos eventos e técnicas é feita de maneira direta, sem intermediação pela linguagem, ou, ao menos, sem que esta se ponha como continuidade das escrituras convencionais. Nas obras dos futuristas, por exemplo, o ruído das ruas é o ruído da página, a velocidade, a máquina, os meios de comunicação de massa são representados diretamente no texto, a confusão da vida moderna é retratada figurativamente na caoticidade de letras atiradas na folha: a representação da realidade nas vanguardas é fotográfica, direta, onde as intermediações construtivas de uma nova escritura não aparecem com frequência nem como regra.

A linguagem não é mais o campo de mediação entre a realidade e a invenção do artista, mas um dado emanado da própria realidade que o artista só faz captar. Nesse nível se dá, em grande medida, a utopia da fusão arte-vida no projeto das vanguardas históricas, que se diferencia, então, do projeto modernista da arte pura.

Nesse aspecto também se explica a utopia dadaísta da anti-linguagem, da

anti-arte e da contra-comunicabilidade. A linguagem, no projeto das vanguardas, é um elemento que se põe entre a arte e a vida, entre a expressão da vida e ela própria, que deve ser cancelado — daí que a pesquisa constante e o experimentalismo das vanguardas refletem uma vontade de anulação da própria linguagem, daquilo que ela representa enquanto fator mediador e portanto atravessador da relação artista-realidade, ou obra-vida. O experimentalismo e a inovação frenética da linguagem querem levá-la ao limite de suas possibilidades e então à anulação de sua própria existência e função.

Esta passa a ser uma das contradições fundamentais da arte de vanguarda: avançar a linguagem em direção à sua aniquilação, criar novas formas para abolir a natureza da linguagem — em outras palavras, inventar para destruir. Mais do que um projeto constantemente renovado de busca de uma linguagem enquanto expressão da modernidade, vive no cerne do ideário vanguardista a intenção de suprimir a própria linguagem para reconciliar a arte com a vida presente. Com a dificuldade (ou melhor dizendo, com a impossibilidade) de criação de uma arte além ou aquém da linguagem, entra em crise nas vanguardas a própria concepção de arte — que se manifestaria cabalmente no Dada.

Outro elemento da estética das vanguardas é continuidade daquele primeiro: o futuro utópico se põe enquanto lugar e tempo em que se possa realizar a interferência sem intermediações da obra de arte na realidade, onde a linguagem incomum da arte tenha condições de reverberar na própria vida. A fusão arte-vida, portanto, além do projeto de aniquilamento da linguagem, carrega a idéia da modificação da realidade pela obra artística.

Um paraíso onde a estética determine a configuração da vida acaba por se tornar, no Futurismo, portanto, no nascedouro das vanguardas, um projeto de estetização da própria vida. No Dada, ele se resolveria na perda da noção de estética e de arte. Mas no Futurismo italiano o que se perde é a noção de vida e de realidade. A mitificação da esfera da estética redonda na aplicação dos conceitos de espetáculo às manifestações políticas, o que justificaria, do ponto-de-vista futurista, a *mise-en-scène* fascista enquanto forma acabada da união da arte com a vida. A estetização da política é extensão da estetização da vida. Os riscos de tal visão já seriam, à época, criticados por Benjamin, que a isso contrapôs a idéia de politizar a estética³.

O mito do futuro se estabelece nas vanguardas em apoio ao presente e em radical antagonismo frente ao passado e à tradição. Enquanto o futuro no romantismo e no modernismo é uma projeção revitalizada do passado (no romantismo gótico, com o caráter de barbárie detonada pelo presente, e no modernismo, como cancelamento do presente pela restauração da tradição renovada), nas vanguardas, notadamente no Futurismo, o futuro é um desenvolvimento inevitável do presente e uma anulação radical e definitiva de todo e qualquer passado, mesmo daquele glorioso e, de alguma maneira, próximo ao ideário da modernidade.

Assim é que Marinetti, no *Manifesto futurista*, propõe cancelar a lembrança do Império Romano para instaurar um outro moderno ainda maior (cf. em Bernardini

1980, 31/40). Nessa postulação do Futurismo italiano o que se nota é a vocação épica de criação de obras enaltecidas do presente, onde se dá a fundação do novo homem e onde se faz o início do futuro. Essa vocação, que de certa forma reaproxima o Futurismo italiano da própria tradição que quer destruir, não aparece no Surrealismo e é absolutamente contrária aos princípios do Dadá.

Mesmo no Futurismo russo o enaltecimento de uma nova era tem uma coloração menos épica que no Futurismo italiano. Enquanto no futurismo russo boa parte do referencial utópico do futuro contido nas projeções do presente situa-se dentro de uma assimilação do projeto revolucionário socialista, no Futurismo italiano ele se dá essencialmente na fetichização das condições técnicas e científicas do presente. O novo homem no Futurismo russo é produto de uma conciliação da modernidade técnica com a modernidade da visão socialista. Já no Futurismo italiano ele é sempre e somente um produto da técnica, da máquina, da eletricidade, assim como a ideologia fascista em parte o é — e ambos se combinam numa mesma mitificação do progresso científico-tecnológico que se alça à condição de padrão de valores da sociedade da época.

A estética grupal é outra característica comum a todas as vanguardas. Distingue-as imediatamente dos modernistas — opõe ao projeto de individualização de um estilo e de elaboração de uma escritura particular do modernismo a criação de programas gerais estéticos, onde acima da invenção isolada se coloca a atividade e as formas de conjunto.

Poggioli (1962, 30) nota que a noção de movimento, que cristaliza essa fórmula de estética grupal, não seria outra coisa que a maneira de adaptar à modernidade a antiga noção de escola. O movimento seria um agrupamento à moderna, enquanto a escola seria um agrupamento à antiga. No entanto, nessa adaptação às condições da modernidade, modifica-se substancialmente a natureza da escola. Esta se marcaria pela existência de um mestre, de uma autoridade em torno da qual se reúne, em sinal de admiração e respeito, todo o grupo com a finalidade de aprendizado e absorção passiva dos conhecimentos e ensinamentos do mestre. A escola também se marcaria por uma relação de respeito à tradição, da qual se veria continuadora, e ao resto da produção cultural de sua época, da qual se veria como parte integrante.

Já no movimento de vanguarda, a figura central nunca se posiciona enquanto mestre, mas sim como líder, que guarda maior proximidade com a natureza bélica do vanguardismo, e mantém viva a origem militar do termo. O líder exerce o papel de agente catalisador do ânimo e das principais idéias do conjunto e o tom exortativo dos manifestos que assina busca causar nos seus seguidores um efeito emocional próprio para as atividades de confronto. Marinetti, no Futurismo italiano, Maiakóvski, no russo (menos pela assinatura de manifestos, que não proliferaram no movimento na Rússia, e mais pela presença polêmica), Tzara, no Dadá, são exemplos típicos dessa figura central das vanguardas históricas. O papel de Breton no Surrealismo já muda à medida em que muda também a natureza do manifesto naquele movimento. É na criação desse elemento (o manifesto) que se fundamenta

parte significativa da atuação do líder, caracterizando distintivamente o projeto vanguardista daquele modernista e da tradição das escolas, enquanto uma estética de grupo com nítidos contornos comportamentais.

O manifesto das vanguardas possui uma dupla função: a de reunir em poucos apontamentos o conjunto das principais formulações do grupo e a de se colocar como elemento em si bélico que enfrenta o resto da produção cultural e, principalmente, a tradição, guardando em regra um tom provocatório. Os vanguardistas, vendo-se como representantes do presente contra qualquer passado, e, no presente, enquanto mais avançada parte da sociedade, em contato com o futuro que ali se inicia, fazem dos manifestos elementos de confronto com o conjunto social. Esse é o tom predominante das dezenas de manifestos do Futurismo e daqueles do Dadá. Nas vanguardas russas, a mais das vezes, eles se tingem de uma coloração menos provocatória e agressiva, mas continuam contundentes na apresentação das fórmulas inovadoras e sobretudo na valorização dessas inovações.

No Surrealismo, em qualquer dos três manifestos assinados por Breton, é nítida a mudança de natureza. Aí eles se apresentam quase como um texto intermediário entre o manifesto das vanguardas e uma declaração professoral e meditativa dos mestres das escolas. As constatações são apresentadas de maneira explicativa, as fórmulas das novas técnicas escriturais são dissecadas e mostradas no seu modo de funcionamento e o tom provocatório, exaltativo e exortativo cede lugar a um discurso analítico onde quase não se percebe a atitude agitada⁴.

Se parte fundamental do espírito das vanguardas se pode encontrar nos manifestos, onde vem à tona de forma acabada o ímpeto guerreiro, polêmico e visionário dos movimentos, seguramente o Surrealismo se afasta, pelos seus manifestos, do campo do comportamento vanguardístico para se reconciliar, em boa medida, com o espírito das escolas tradicionais, com Breton mais próximo da figura de autoridade clássica do mestre.

Na vasta revisão histórica das vanguardas literárias efetuada por Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli (1980) em *La scrittura verbo-visiva*, a nova configuração dos manifestos surrealistas é vista como “um momento de reflexão” que assinala “o declínio do gênero manifesto do início do século XX” (Pignotti e Stefanelli 1980, 33) — grifos dos autores. Mais do que isso, o que a modificação surrealista pode ter significado é o próprio declínio do espírito das vanguardas, ao menos no sentido em que estas se estabeleceram na primeira parte do século.

Outros elementos importantes para a configuração dos movimentos podemos encontrar nas publicações (revistas e antologias). A função desses espaços é não só a afirmação da estética de grupo, mas também a polêmica e o debate das idéias. Poggioli vê na publicação dessas revistas parte essencial da distinção entre movimento e escola. Nas escolas, as revistas não existiram pela simples ausência de suas funções, já que “aquilo que se pretende é somente ensinar” (Poggioli 1962, 38), com artigos de caráter normativo.

Assim como as revistas, as antologias passam a fazer parte integrante do espírito

vanguardista, servindo sobretudo para reunir numa configuração típica de conjunto e de maneira nitidamente delineada a produção daquilo que se prega como teoria dos movimentos. Porém, é de se notar que muitas vezes elas servem para criar um campo de força desses movimentos, cuja intenção é não apenas clarificar as idéias, mas também de estabelecer territórios de poder e tentativa de perenização frente à história como marco zero de um futuro que viria a reconhecer os valores daquelas vanguardas.

Em boa medida, as publicações de revistas e antologias buscam a formação de um poder grupal editorial em torno do qual se aglutinam os participantes do movimento e servem sempre como armas de confronto e provocação. É nessas publicações que mais se observa o comportamento auto-marginalizante desses movimentos. Eles se põem em ruptura com o passado, modificando até mesmo a estrutura do livro tradicional⁵.

No entanto, não é só na ruptura com a tradição que se posicionam essas publicações. Elas se dirigem também contra o próprio presente, pois este representava tanto o começo do futuro quanto o último momento do passado. Aqui, as vanguardas se assemelham ao posicionamento dos modernistas e põem à vista um dos seus elementos mais contraditórios: se existe nas vanguardas o mito do futuro e certa exaltação do presente enquanto preparação daquele tempo paradisíaco posterior, existe também, por outro lado, a visão do presente como reflexo do passado — mas acima de tudo é neste outro presente que o artista encontra-se radicalmente dissociado das suas funções pela sociedade de consumo.

A resolução das vanguardas se dá pela auto-marginalização agressiva, que repudia na realidade presente a mercantilização da obra de arte. Entendendo que essa mercantilização só se faz possível à medida que a obra de arte se oferece de modo tradicional, portanto já integrante do gosto popular e assimilável pela ausência de novidades formais, as vanguardas procuram a radicalização das inovações e a produção de estranhamentos que as isolassem e as protegessem do presente.

Nesse sentido, os livros de poesia, as revistas e as antologias são o que poderíamos chamar de anti-publicações, já que a intenção de seus autores e editores é não torná-los de domínio público. A utilização da caligrafia (como nos livros de Krutchenik e Khlebnikov), o excesso tipográfico e ilustrativo (cujo exemplo se pode ver no poema *Para a voz*, de Maiakóvski, publicado em 1923, em Berlim), a baixa tiragem, quase como a dirigir-se exclusivamente ao círculo restrito dos integrantes do próprio movimento, são elementos ao mesmo tempo de estranhamento, de reclusão e de agressão contra o leitor comum.

Há nas publicações das vanguardas, desse modo, uma utopia do registro das criações endereçado a um futuro onde o gosto reeducado das massas seria capaz de degustá-lo devidamente. Nessa utopia do consumo posterior revela-se claramente o antagonismo das vanguardas com o presente — e a ambiguidade de boa parte desses movimentos, como o Futurismo italiano, que o enaltece no momento em que está querendo liquidar as suas condições reais.

Ainda nas revistas é que se revela nitidamente o caráter de conjunto das vanguardas, expresso seja nos programas proferidos em textos algo teóricos, seja na observação da ausência de individualidades definidas claramente dentro do grosso da produção. Nos programas dos movimentos é comum a elaboração de fórmulas de criação que os caracterizariam. As fórmulas se põem como procedimentos criativos ao alcance de todos e, nesse sentido, se antepõem à procura de um estilo individual. A afirmação dos procedimentos composicionais de conjunto nega a possibilidade de criação de escrituras particulares dotadas da marca da autoria.

Como exemplo radical de programa em que se encontra a sugestão de uma fórmula paradigmática de criação poética, veja-se a proposição do poema-colagem por Tzara (1972), no *Manifesto Dadá 1918*. No seu item VIII — “Para se fazer uma poesia dadaísta” — o manifesto indica o modo como se criar um poema que nada tem em comum com qualquer processo criativo concebido tradicionalmente. Primeiramente, afasta-se o uso do papel e caneta — o que se deve pegar é um jornal e uma tesoura. O ato de criação consiste numa mera escolha de um artigo e no trabalhoso recortar de todas as suas palavras. A reordenação das palavras será fruto do acaso à medida em que são tiradas, aleatoriamente, de um saco onde foram jogadas. A invenção escapa do âmbito da individualidade, da escolha pessoal, da armação estilística do texto. Passa a ser original não o poema enquanto produto, mas a fórmula da sua realização. A noção de invenção, sobretudo no Dadá e no Futurismo italiano, reside no comportamento do escritor e não tanto no produto final.

No Surrealismo, a mesma forma do poema colagem seria tomada por Breton no primeiro manifesto do movimento. Porém, aí, além de assumir maior importância o produto final, o processo deixa de ser importante em si mesmo enquanto novo modo operacional de criação, para tornar-se manifestação de um procedimento inconsciente de associação que se dá internamente no artista.

Ao se apoiarem em formulações que preconizam uma fuga do controle individual do ato da criação, muitas vezes os movimentos apontam não só para uma anulação do estilo pessoal (ao contrário do projeto modernista de elaboração das escrituras particulares reconhecíveis), mas também para uma transferência do parâmetro de análise: a obra passa a ser valorizada já pelo comportamento do artista no ato da criação e não só pelo que ela possui em si de inovação como produto acabado.

Com exceção do Cubo-futurismo russo, que, em virtude de um estreito contato com os círculos lingüísticos de estudos da poética e com os movimentos racionalistas das artes plásticas, se dedicou a uma elaboração formal que dava ao poema em si um valor de todo destacável do comportamento do artista, nos movimentos de vanguarda se deve em regra observar o produto poético enquanto derivação factual da conduta criativa do poeta, uma extensão signíca e formal de um gesto criador já anteriormente propugnado nas fórmulas de criação impessoal. Nesses casos, a

caligrafia é o gesto do seu autor, a colagem é o sorteio do seu autor, a forma tipográfica é a sugestão da voz de seu autor — mas de um autor que se pauta por regras uniformes e impessoais de conduta criativa elaboradas nos programas do movimento.

Existe nas vanguardas, diríamos, uma utopia da não-obra associada a uma utopia do não-autor — uma obra feita de uma linguagem aniquilada em seu aspecto referencial, que perde sua função de intermediação do artista com a realidade, e que passa, a obra, a ser produto das manifestações vitais de um criador privado das características de individualidade. A obra das vanguardas pretende-se uma obra de conjunto, sem particulares de autoria, quase como um esboço que atende a fórmulas impessoais de ação criativa.

Adaptação e ruptura na inovação vanguardista

A aproximação dos movimentos de vanguarda com as ideologias que pregavam uma radical transformação da sociedade e que apontavam a todo instante para a necessidade da instauração de governos autoritários, isto é, comunistas e fascistas, demonstra que a utopia social dos vanguardistas tinha uma mesma tendência à exaltação da força e do poder que encontramos nos modernistas. Porém, nestes, conforme analisamos, a força e o poder são instâncias necessárias a uma restauração da ordem perdida.

Nas vanguardas, a ordem tem sempre um caráter novo, é uma nova ordenação que a força do poder estabelece e que prepara o advento da sociedade futura em que a arte se reconcilia com a vida — tanto no Futurismo italiano de índole politicamente fascista, quanto no Cubo-futurismo russo, no Dadá e no Surrealismo, que se identificaram com o comunismo, o sonho da sociedade futura seria conquistado por meio do poder ditatorial das tendências políticas que apoiavam.

A auto-associação das vanguardas àqueles movimentos políticos (associação essa, ressalte-se, unilateral, já que estes nunca viram com seriedade e bons olhos a companhia daqueles artistas) se dá sob o signo de dois outros elementos tipificadores dos movimentos artísticos: o agonismo e o antagonismo.

O comportamento antagonico se manifesta sobretudo com relação à tradição, ao passado, ao velho representado pelo academicismo. Desse antagonismo, surge nas vanguardas a fetichização do novo, que se estabeleceria como o grande mito dos movimentos e que, nos anos do pós-guerra, se tornaria o dado sobre o qual giraria toda a crise da identidade e da própria viabilidade da existência do conceito de vanguarda.

Nas primeiras décadas, contudo, a aceleração das novidades formais se chocava frontalmente com o gosto mediano do público e com o papel de difusão dos clássicos que a sociedade industrial exercia no alastramento das suas funções até o campo da cultura. Se, de um lado, o princípio da inovação contínua e conseqüente

ruptura com essas linguagens estabelecidas das vanguardas significava um antagonismo contra a tendência ao assentamento e adaptação às formas tradicionais, por outro, se coadunava perfeitamente com o novo espírito do consumo de massa e a moda.

Há, então, já no aparecimento do fetiche da novidade, que posteriormente será chamada "tradição do novo", mais um conflito interno: de uma parte, a novidade, como processo permanente, se confronta com a tendência à cristalização das formas tradicionais enquanto linguagem do poder; de outra parte, a novidade atende a um mote generalizado que rege as leis do mercado e expressa uma clara adaptação do projeto vanguardista à mentalidade da época, se não mesmo uma relação de dependência do espírito vanguardístico com aquilo que buscava combater, isto é, com o ímpeto de frenético consumo e ânsia de superação do antigo contidos nas novidades inerentes à sociedade industrial.

O antagonismo com a arte tradicional e com as formas estabelecidas da linguagem artística se dá naquilo que Tomas Maldonado denomina, a partir de uma aplicação na estética de termos desenvolvidos na filosofia da ciência, um confronto entre arte extraordinária e arte normal: "há uma arte normal, que opera com paradigmas, com configurações altamente institucionalizadas, com cânones, normas e regras. Em suma, com estereótipos que guiam o processo criativo.

Mas há também uma outra arte, a arte extraordinária, que se revolta contra os paradigmas vigentes, ataca os compartimentos pré-fabricados do saber artístico e propõe novos modelos ao processo criativo" (Maldonado 1987, 37). Os termos, na reflexão de Maldonado, não têm função meramente substitutiva de outros, não é simples nomenclatura aplicada à arte tradicional e à arte de vanguarda. Eles assumem importância justamente na associação metafórica com aqueles termos originais da filosofia da ciência, cunhados por Thomas S. Kuhn. Para Kuhn, a ciência extraordinária é que faz a revolução científica, assim como a arte extraordinária é que produz a revolução artística.

Thomas S. Kuhn define a mudança normal na ciência como aquela que "tem como resultado o crescimento, aumento ou adição cumulativa do que se conhecia antes" (Kuhn 1989, 57), enquanto a mudança revolucionária "põe em jogo descobrimentos que não podem acomodar-se dentro dos conceitos que eram habituais antes que se fizessem esses descobrimentos. Para fazer ou assimilar um tal descobrimento, deve-se alterar o modo como se pensa e se descreve um elenco de fenômenos naturais" (Kuhn 1989, 59), o que determina como pedra de toque da mudança revolucionária "a violação ou distorção de uma linguagem científica que previamente não tinha problema" (Kuhn 1989, 93).

O advento da ciência extraordinária, isto é, daquela que "põe em crise os estereótipos da ordem sancionada, que refuta os paradigmas vigentes e projeta a sua substituição por outros novos" (Maldonado 1987, 35), é um dos elementos característicos das primeiras décadas do século e seu desenvolvimento não só traz consigo o avanço técnico quanto, dessa comunhão, sai a característica marcante da

sociedade industrial do período. Como consequência, a arte extraordinária ou de vanguarda carrega em si aquela contradição apontada acima: seu antagonismo se dá contra o histórico do sistema artístico, mas é nesse antagonismo que se dá sua adaptação às leis gerais do período.

Em outras palavras, enquanto as vanguardas (como arte extraordinária) hostilizam e propõem a crise dos estereótipos da linguagem artística, substituindo os paradigmas de criação tradicionais enquanto formas de poder, elas estão, em última instância, atuando exatamente de acordo com a tendência geral do período que se expressa sobretudo no advento da sociedade de massa e de consumo (parte do presente contra a qual se debatem as vanguardas) como produto dos avanços techno-científicos da ciência extraordinária.

Tal quadro aponta para a conclusão que a arte extraordinária das vanguardas é antagônica ao sistema da linguagem artística em seu estágio de então, mas é profundamente adaptada àquilo que, metaforicamente, pode-se denominar *período extraordinário*, dentro do qual as vanguardas representam não o confronto, mas a adequação, não a diferença, mas a regra.

Assim, as vanguardas são arte extraordinária com relação às artes, mas são arte normal do ponto-de-vista de sua situação no contexto geral da cultura da época. Ressalte-se aqui, mais uma vez, por outro percurso analítico, a qualidade da linguagem das vanguardas enquanto fenômeno que reflete o período da modernidade, por mais que o comportamento delas se projete em fuga para o futuro.

O próprio fato de colocar em crise um sistema, no caso, o da linguagem artística, já denota o enfrentamento de uma visão de mundo que se entende como ultrapassada. Em seu ensaio *Sperimentalismo e avanguardia*, que se insere no debate da música contemporânea, mas que possui inúmeras reflexões que se aplicam ao conjunto das vanguardas, Umberto Eco assinala que quando estas colocam em crise uma visão de mundo, é porque esta própria "está já de fato mudando no âmbito de uma cultura, e o artista sente que não pode apreender um mundo de tipo novo com um sistema de relações formais que, ao contrário, exprimia um mundo de outro gênero, e que, portanto, se continuasse a falar nos velhos termos, de fato produziria um discurso ambíguo e desonesto" (Eco 1983, 246).

No antagonismo com a tradição e o velho, enquanto formas do passado, e com a situação social do presente, que induz à banalização da obra de arte e sua comercialização enquanto produto de mercado, as vanguardas revelam sua relação estreita com o mundo contra o qual se insurgem, na mesma proporção dos modernistas. Assim como a crítica marxista via nos modernistas um reflexo acabado da visão de mundo burguesa e decadente, a crítica de diversos matizes enxergou na conduta agonística das vanguardas a mesma presença ideológica burguesa e a marca do decadentismo contra as quais, em princípio, o vanguardismo se posicionava de maneira contraditória.

Mario De Micheli (1988), por exemplo, em *Le avanguardie del novecento*, estuda as relações entre vanguarda e decadentismo, mas conclui que não se pode

subsumir aquela na estética decadentista. As vanguardas, observa De Micheli, "abandonando o terreno da sua classe e não achando um outro onde implantar suas raízes (...) transformam-se em *déracinés*. Seria um erro, todavia, englobar em um juízo apressado tais artistas com o decadentismo *tout court*" (De Micheli 1988, 53). O decadentismo de artistas como Swinburne, Oscar Wilde, os pré-rafaelitas ingleses e D'Annunzio possuem os mesmos elementos comuns baseados no "espiritualismo, misticismo erótico, simbolismo, crueldade, negação romântica da normalidade plana burguesa" (De Micheli 1988, 58). Dessas características, apenas a negação romântica da normalidade burguesa se encontra nas vanguardas.

Porém, ainda aí a diferença é fundamental. Enquanto essa negação dos valores burgueses se dá no decadentismo no sentido de uma recuperação de uma ordem anterior (exatamente como no romantismo, e de modo especial na ambiguidade das narrativas góticas), a rejeição da normalidade burguesa se mostra nas vanguardas de uma maneira diversa, pois que, ao fazerem a opção também pelo cancelamento do passado, o que elas pregam é, então, a perspectiva de uma ordem nova.

É o que observa também De Micheli ao acrescentar que, se no decadentismo "pode-se achar elementos que reportam à nostalgia de um estado pré-revolucionário, nos moldes de uma civilização desaparecida" (De Micheli 1988, 54), nas vanguardas o que se nota é que, enfrentando as contradições da sociedade industrial, a solução é vista na instauração de moldes civilizatórios nunca antes conhecidos — e aqui o socialismo se põe como opção utópica mais plausível dentro da utopia do futuro.

De Micheli atenta, entretanto, para o fato de que, ao menos em um dos movimentos, e justamente no primeiro deles, no Futurismo, o fundador, principal teórico e ativista, o líder Marinetti, "sai diretamente dos lívidos lombos do decadentismo francês aliado explicitamente ao superomismo nietzschiano" (De Micheli 1988, 57).

Ao contrário dos futuristas russos, que desde sempre haviam se debatido contra o simbolismo e a oficialidade literária de seu país, o Futurismo italiano, por uma contradição interna de seu principal mentor, fazia uma espécie de conciliação entre elementos da literatura decadentista e outros tipificadores de uma nova estética. Em Marinetti, a estética da máquina sempre se daria sob o signo da adaptação dos novos produtos técnicos e, portanto, da nova sensibilidade ao exotismo decadentista que caracterizou o início de sua carreira literária.

Talvez aí se encontre uma razão para a escolha do ideário político efetuada pelos futuristas italianos ser oposta àquela feita pelos russos. De outra parte, deve-se recordar a atração que, desde seus primórdios, o projeto vanguardista, sendo amplamente comportamental, exercia na marginalidade e na boemia da época.

Se De Micheli vê a coloração do decadentismo no quadro das inovações e das rupturas do Futurismo marinettiano, Poggioli encontra-o mais definido no comportamento nihilista do Dadá. O princípio da evasão da realidade estaria, segundo Poggioli, nitidamente expresso no dadaísmo, onde a reação contra a banalidade e

a mercantilização da arte se resolve “num novo e paradoxal nirvana” (Poggioli 1962, 79).

Enquanto no Futurismo se misturam o avanço técnico, a exaltação do novo homem moderno e um misticismo contido na visão antecipatória do artista (aqui ainda o vate revelador do futuro), é no Dadá que o decadentismo, menos como forma, mais como espírito comportamental, vem à tona decisivamente, pois “nada mais patético que o fatalismo anárquico dos dadaístas, que no fundo não foi mais do que um retorno decadente no seio das vanguardas recentes” (Poggioli 1962, 93). Poggioli vê no anarquismo niilista do movimento Dadá a perfeita recuperação do *Zeitgeist* romântico que se havia degenerado em exotismo e simbologia mística na literatura decadentista.

No entanto, a visão mais incisiva na associação das vanguardas à burguesia retrógrada é dada por Barthes (1979) em artigo de 1956. Segundo o semiólogo francês, em um ponto-de-vista que deve claros tributos à análise sociológica de índole marxista, as vanguardas são fenômenos culturais que aparecem no painel da decadência e da crise dos valores burgueses e o comportamento agonístico dos movimentos vanguardistas não é mais do que uma violência de escritores atirada contra a própria burguesia na tentativa de se criar uma catarse regeneradora no interior da sociedade. A finalidade última seria a de vacinar a burguesia contra a doença de sua própria degeneração. O agonismo das vanguardas seria uma violência da burguesia contra ela própria, mas apenas em níveis não verdadeiramente contundentes, isto é, a violência das vanguardas seria estética e ética, mas nunca política.

Sem explicar o que entende por violência política, Barthes, apoiando-se em Lévi-Strauss, deriva a análise para a atuação catártica da violência estética e ética das vanguardas: “o autor de vanguarda é um pouco como o bruxo das sociedades ditas primitivas: fixa a irregularidade para poder melhor purificar as massas sociais dela” (Barthes 1979, 9399).

O que, em verdade, por trás das aparências, as vanguardas produziram, com o comportamento de ruptura com o passado e a negação da ordem presente, tanto no plano artístico quanto no social, seria, para Barthes, um espetáculo de catarse onde se reanimam os valores da burguesia, e se assiste a uma recuperação de forças pelo assentamento das irregularidades e das transgressões enquanto novas normas, agora de uma sociedade já pronta para a assimilação dessas anormalidades. As vanguardas seriam pontas-de-lança que experimentariam o efeito das transgressões na sociedade para imunizá-la, fazendo com que ela assimilasse o próprio processo de sua desintegração. Nesse âmbito, “a vanguarda não é mais do que um modo de cantar a morte burguesa, porque a sua morte pertence ainda à burguesia” (Barthes 1979, 9398).

Deixando de lado um certo esquematismo ao considerar tudo que está na sociedade industrial como produto maquiavélico da burguesia, é interessante notar que, no geral, a visão barthesiana das vanguardas coincide com certos aspectos

desenvolvidos nas análises de Maldonado e Eco. Também em Barthes, as vanguardas são transgressoras, possuem um comportamento de ruptura, mas em verdade tudo isso se transforma em regra — em Maldonado e Eco mais em função de um desgaste da própria formulação inovadora embutida na visão de mundo, em Barthes, como fruto de um esforço das classes dominantes para se recriarem a partir de sua própria decadência.

Dizendo de outra maneira, o experimentalismo, o extraordinário, a violência transgressora, por mais que pareçam expressões contrárias à sociedade capitalista industrial, por mais que se dirijam contra o estado das coisas, em boa medida, não são mais do que reflexo e retrato do espírito dominante dessa mesma sociedade que querem modificar. O experimentalismo, o extraordinário e a experiência estética e ética das vanguardas, se apresentam algum dado novo, é no sentido de se anteciparem à natureza da sociedade industrial naquilo que mais a caracterizaria. A transgressão das normas, mesmo sendo difícil e arriscado associar a uma intencionalidade escondida das próprias camadas dominantes da sociedade em busca de seu ressurgimento pelo espetáculo catártico, se tornaria com o tempo a própria expressão acabada da nova norma social. Os reflexos mais agudos dessa normatização das energias transgressivas, dessa banalização do extraordinário, dessa gramaticalização do experimentalismo, se processariam na chamada pós-modernidade.

Ainda que seja difícil contestar a leitura dos movimentos de vanguarda enquanto produtos e retratos inconscientes daquilo que conscientemente contestam, é inegável que tal caracterização só pode ser feita no sentido de detectar elementos de ambiguidade e profunda contradição nas intenções das vanguardas, o que, ao invés de simplificá-las e empobrecê-las, mostra, ao contrário, a riqueza e variabilidade de seus aspectos e interpretações.

A simples caracterização das vanguardas enquanto doença infantil do romantismo (que para muitos já é uma doença infantil da parcela intelectualizada e descontente da burguesia) é limitar a um ponto-de-vista redutor um conjunto de manifestações culturais que se põe entre os mais significativos da tarda-modernidade, justamente pelo fato de conter implícitas todas as ambiguidades do período — o moderno no anti-moderno.

Há elementos nessa estética que demonstram, pelo contrário, que quando mais as vanguardas parecem se dirigir a um âmbito de explícita colaboração com o sistema, mais elas se mostram distintas na padronização que esse sistema impõe ou sugere. Isso se manifesta sobretudo na relação das vanguardas com a moda e com a técnica nova das máquinas, dois produtos tipificadores da sociedade industrial do século XX.

A interferência na realidade

Em seu estudo crítico e histórico sobre a moda, René König (1988) distingue 4 períodos da sua evolução e difusão: um primeiro, encontrado na Antiguidade, nos Orientes Médio e Extremo, caracterizado pela uniformidade e pela lentidão das transformações dos padrões, baseados estes no ornamento tradicional e utilizados apenas no âmbito das classes ou castas superiores; um segundo, relativo ao período de declínio da Idade Média e início do Renascimento, quando, em virtude da disputa entre a nobreza feudal e a nova burguesia cidadina, a moda se agiliza e se torna mais democrática; um terceiro, que vai da ascensão da burguesia até a primeira guerra mundial, marcado pela difusão da moda no espaço da classe média e, por influência do puritanismo, pela moda mais dirigida à mulher; um quarto e último período, desde a primeira guerra, quando a moda alcança total difusão seja geográfica que de classe, graças ao advento dos meios de comunicação de massa, notadamente das revistas, filmes e posteriormente televisão, com destaque para o papel de liderança e consumo que a classe média passa a possuir.

Adotando-se essa divisão histórica, as vanguardas surgem exatamente no momento em que a moda inicia seu quarto estágio, caracterizado essencialmente pelo desenvolvimento da indústria têxtil e sua entrada no painel da sociedade de consumo. Também que o fascínio pelas aparências, enquanto formas de manifestação da beleza, faz parte do imaginário do artista moderno conscientemente ao menos desde Baudelaire, que oscilava entre a admiração da moda naquilo que ela possui de tradução real e circunstancial do belo ideal e atemporal, e a rejeição dos seus aspectos mais superficiais e sujeitos à mercantilização pela sociedade de consumo então nascente.

Nas vanguardas, esse fascínio vai se dar antes de mais nada dentro do projeto utópico de reingresso da arte na vida, da interferência do produto estético na realidade. Em qualquer dos movimentos de vanguarda onde se possa ver um interesse e uma intervenção no campo da moda, isso sempre se dá como parte do projeto geral de intervenção na vida real e modificação estética dos padrões de gosto das grandes populações cidadinas.

Se é verdade o que afirma König sobre a contraposição principal entre pontos-de-vista a favor e contra a moda, polarizados “de um lado pelo desejo de distinguir-se através dos ornamentos, e de outro da vontade de proteger-se, de passar despercebido” (König 1988, 33), sem dúvida nas vanguardas históricas o único ponto de vista existente é aquele que vê na vestimenta potencialidade de causar a distinção do usuário pela diferenciação do seu modo de vestir e se apresentar socialmente. As intervenções das vanguardas na moda são sempre no sentido de produzir a diferenciação, até o estranhamento semelhante àquele que se buscava produzir dentro da obra artística com a finalidade de romper com a norma da apreciação e do gosto.

Essa intervenção no campo da moda é fundamental para se compreender

aquele projeto mais amplo de intervenção na própria vida, e ela se diferencia, dentro do âmbito das vanguardas, pela capacidade e possibilidade de interferência dos movimentos na área da produção industrializada da moda. Assim, há diferenças entre aqueles movimentos que de alguma maneira conseguiram se inserir dentro do processo de industrialização da moda e aqueles que se mantiveram, seja por opção, seja por falta de opção, à margem daquele processo.

Dentre aqueles que se mantiveram ainda no campo da produção artesanal, os primeiros vanguardista a se ocuparem da vestimenta enquanto fator da vida moderna foi o casal Delaunay. Participantes do cubismo, dentro da tendência denominada por Apollinaire *orfismo* — devido, na expressão de De Micheli (1988, 15), “a certos dotes de sutileza e misteriosa comunicação poética” — Robert e Sonia Delaunay recriaram em vestimentas de produção artesanal o simultaneísmo cromático dos seus quadros compostos de cores puras e vivas, formas geometrizadas e sobreposição de planos. As *roupas simultâneas* de Sonia Delaunay, principalmente, foram uma primeira tentativa de estetizar a beleza das vestimentas com os novos padrões da arte de vanguarda.

Já se delineava uma conduta tipificadora da intervenção artesanal das vanguardas no campo da moda: a transposição da nova visualidade dos quadros para a roupa, a estetização da moda pelos padrões das vanguardas. A própria estilização racional dos novos cortes da roupa é uma espécie de versão adaptada à vestimenta, do abstracionismo dos quadros: a simplificação das formas dos vestidos é a geometrização da pintura, a supressão dos ornamentos da roupa é a perda da figuratividade e do arabesco no quadro.

No Futurismo italiano, a estetização das vestimentas se associa a um caráter provocatório da intervenção na moda. É nesse movimento que primeiramente se manifesta a tentativa de se alcançar a totalidade dos fenômenos culturais para implantá-los dentro de uma mesma vertente estética. No projeto de moda do Futurismo, a fusão da arte com a vida, então, faz parte da busca de estetizar a realidade segundo a ótica do movimento, dentro daquilo que os seus próprios artistas denominaram a reconstrução futurista do universo, onde se discerne claramente a visão totalizante e mesmo totalitária da vanguarda italiana.

A maior parte das manifestações futuristas no campo da moda foi derivação da arte decorativa de Giacomo Balla. É no manifesto que este assina com Depero, em 1915, *Ricostruzione futurista dell'universo* (em Bernardini 1980, 185-189) que o Futurismo teoriza sobre a intervenção plástica em todas as esferas da realidade de forma incisiva e generalizada.

É difícil afirmar a existência, no projeto futurista, de uma negação da indústria da moda. Anteriormente, no fim do século, o movimento da Art Nouveau havia tido em Van de Velde um artista que situou o projeto daquela tendência num contexto geral de negação da indústria da moda. Enrico Crispolti relata que “substancialmente a sua posição tendia a afirmar uma liberação dos condicionamentos do consumismo no contínuo porvir da indústria da moda, a favor da instituição de uma base nova

e diferente de uma não consumível racionalidade estética, representativa de uma nova moralidade" (Crispoliti 1986, 19). No Art Nouveau, divisa-se claramente a negação da indústria da moda dentro da ótica geral do movimento no sentido da negação das técnicas industriais em seus produtos.

No Futurismo, a negação da indústria da moda é tanto mais difícil de se realizar pelo fato de que a exaltação da indústria em geral, como fator preponderante da vida moderna e produtor do novo homem futurista, faz parte essencial do ideário do movimento. Contraditoriamente, foi o estilo Art Nouveau que conquistou espaço imediato na produção industrial — o que, no fundo, demonstra a inexistência de uma separação tão grande entre aquela estética e a sugerida pelos pioneiros da moda em escala industrial.

O Futurismo, ao contrário, teve que se contentar com o espaço amador da produção artesanal. Crispolti vê positivamente essa redução prática das ambições do movimento, pois "a contribuição dos futuristas neste âmbito vai, ao contrário, entendida por aquilo que realmente quer ser e foi: uma concretíssima, pragmática solicitação de resolver um contato estável paritário entre o plano da arte e o plano do artesanato, entre artista e artesão, forçando o primeiro à realidade material e técnica primária, e requerendo do segundo sua capacidade inventiva e criativa, com novas referências plásticas" (Crispoliti 1986, 64).

Em que pese as considerações de Crispolti, não deixa de ser no mínimo curioso o fato de a estética futurista, em grande parte fundamentada na apologia do progresso e das novas técnicas, ser circunscrita a interferir de modo amadorístico e precário justamente em um dos campos de ação em que a indústria se cruza com a estética, relegada ao âmbito do artesanato numa área já então abertamente anexada pela industrialização.

A análise de Crispolti, esforçando-se para encontrar elementos de importância nessa intervenção futurista no campo da estética das vestimentas, caminha para uma valorização desse amadorismo ao ver na ausência de contato dos futuristas com a indústria um fator positivo pelo fato de desencadear a solicitação da "emotividade imaginativa e fantástica" (Crispoliti 1986, 63) que só uma intervenção desvencilhada das exigências do comércio poderia permitir.

O que se nota, entretanto, é que a falta de acesso ao campo produtivo industrial levou os futuristas em geral à diminuição do aspecto projetual de suas intervenções na moda, ressaltando-se, então, o tom quase que exclusivamente provocatório do uso particular e exclusivo dos modelos do Futurismo pelos próprios participantes do movimento.

Ao contrário do sugerido por esse uso exótico, as perspectivas da intervenção futurista continham a idéia de inserir, de imediato, os modelos estéticos do movimento na cadeia do consumo, propondo a adequação das roupas às condições da vida citadina moderna, onde acima de tudo a funcionalidade se impõe. Essa funcionalidade, entretanto, ao mesmo tempo em que se desvencilha do excesso ornamental e da falta de praticidade das vestimentas tradicionais, mantém estreita

vinculação com o projeto geral futurista para a sociedade, que não é outro que adequá-la às propostas estéticas futuristas. No âmbito desse universo futurista, a moda passa a ser um elemento que integra a simultaneidade proposta pelo movimento.

Pignotti e Stefanelli situam a proposta da simultaneidade dos sentidos como questão-chave para a compreensão da estética futurista, pois é evidente em todo o conjunto das manifestações do movimento a orientação em direção à "localização dos pontos de intersecção entre sistemas perceptivos diferentes, da esfera visual e acústica, em primeiro lugar, até à síntese-oposição entre sensações não gramaticalizáveis, como as do tato (pensemos no Tatilismo), as olfativas, as acústicas não verbais (os rumores): é este o terreno privilegiado da sinestesia que comporta, pela própria realização, o postulado da simultaneidade perceptiva" (Pignotti e Stefanelli 1980, 24).

A estética do simbolismo é aquela que mais radicalmente se baseou no princípio da sinestesia, o que evidencia outro traço importante do decadentismo na visão futurista. Portanto, a moda, enquanto fato difundido na vida moderna e expressão dos gostos desse período, é, na ótica futurista, parte integrante de um universo reconstruído sob os signos da simultaneidade e da sinestesia, que guardam evidente influência da estética decadentista.

Crispolti sugere a simultaneidade e a sinestesia no Futurismo italiano como distintas do simbolismo ao situar a idéia futurista dentro "de uma visão e de uma implicação comportamental diferentes, na consciência plena do realizar-se de uma nova sensibilidade com relação à realidade do dinamismo e da simultaneidade das sensações, e dos pensamentos provocados pela nova condição antropológica, no contexto do vivido, numa sociedade cujos comportamentos são sempre mais determinados pela sua economia industrial e mecânica, e pela rapidez das comunicações" (Crispolti 1986, 25).

No manifesto assinado pelo pintor Carlo Carrá, *A pintura dos sons, rumores e odores*, em 1913, fica expressa a dependência de uma nova sensibilidade sinestésica do conjunto dos novos elementos da sociedade industrial: "As nossas telas exprimirão portanto também as equivalências plásticas dos sons, dos ruídos e dos odores do Teatro, do Music-Hall, do cinema, do prostíbulo, das estações ferroviárias, dos portos, das garagens, das clínicas, das oficinas, etc., etc..." (em Bernardini 1980, 105).

Pignotti e Stefanelli localizam no projeto de instauração de um *sinestética* universalizante do Futurismo o principal elemento a conduzir à criação de uma poética visual absolutamente nova e radical que se cristalizava nas *tavole parolibere*, onde a revolução tipográfica pregada por Marinetti se dava no âmbito de uma "percepção simultânea de diferentes solicitações visuais" (Pignotti e Stefanelli 1980, 22).

Assim, mesmo que tal incorporação de uma visão simultaneísta e sinestésica tenha seus débitos no Futurismo italiano com os antecedentes simbolistas, é inegável também que ela se forma em estreita conexão com elementos exteriores de uma

realidade moderna modificada pelo advento das inovações técnicas e produz, ao menos, uma importante contribuição futurista para a poesia de vanguarda: a assimilação da visualidade, nos termos das *parole in libertà* e das *tavole parolibere*.

Algumas conclusões se devem tirar desse comportamento do Futurismo italiano frente à moda em seu estágio de ampla difusão graças à industrialização e ao advento da sociedade de massa. Como primeiro movimento de vanguarda, o Futurismo propõe a intervenção no campo da produção industrial da moda dentro de uma ótica de exaltação da indústria enquanto nova técnica, mas de negação dos produtos dessa mesma técnica. Talvez nesse sentido possa se entender grande parte da contradição dos futuristas em, ao mesmo tempo, enaltecer o presente e refutá-lo, num comportamento agressivo contra o resto da sociedade.

A moda na sociedade de consumo se situa dentro desse antagonismo: enquanto expressão da novidade tecnológica industrial, enquanto dado cultural difundido em todos os níveis sociais, deve ser considerada positivamente — ela é o início do futuro; enquanto produto real, enquanto mercadoria que porta modelos vinculados ao gosto mediano e tradicional, deve ser tido como elemento negativo a ser substituído por um outro adaptado ao novo mundo — aqui a moda é a expressão dos resquícios do velho.

No entanto, a intervenção na sociedade de consumo fica relegada no Futurismo italiano ao plano da mera provocação, já que, alijados do processo produtivo industrial, os futuristas concebem as vestimentas para uso individual e dentro da produção artesanal. Essa distância da produção industrial, que na moda se mostra de maneira explícita, faz do ideário futurista uma exaltação de algo que não se conhece verdadeiramente e que transforma os projetos de intervenção na sociedade de massa em uma visão idealizada e fantasiada da realidade, combinada a uma conduta em regra marcada pelo amadorismo e pela presunção de uma capacidade de interferência na vida bem maior do que aquela existente.

A fusão da arte com a vida, redimensionada por essas características, não deixa, contudo, de se dar na perspectiva da incorporação da vida à arte, de uma verdadeira subsunção da realidade na esfera da estética. A simultaneidade dos fatos na vida moderna é, na ótica da reconstrução futurista do universo, um elemento fundamental para aplicação da sinestesia de modo a fazer aflorar no homem novo todos os níveis de sua sensorialidade, isto é, prepará-lo à recepção estética de modo integral e total.

Admite-se, portanto, a mercantilização da obra de arte, subliminarmente. Mas o processo de adaptação é invertido: é o mercado que deve se adequar à nova arte, ser refeito pelos moldes desta. A mercantilização da estética se daria, dentro da utopia futurista (que mais se torna utópica pela absoluta inviabilidade desse projeto), sob controle do artista, e sempre na perspectiva, antes, de estetização das leis do mercado. O projeto futurista mantém, assim, a figura do artista como antecipador do futuro e legislador supremo da nova ordem a ser implantada.

Diversa é a conduta das vanguardas quando, por uma série de fatores especiais e particulares, os movimentos, de alguma maneira, conseguem se inserir no processo

produtivo industrial. É o caso das vanguardas russas em estreito liame com a revolução socialista soviética, que vale ser analisado.

No Cubo-futurismo, o uso de roupas como elemento de provocação também se tornou norma. A vestimenta passa a compor o quadro cênico no qual o artista se exhibe de modo a esbofetear o gosto do público. Imagem típica desse comportamento se tem na famosa camisa amarela (e, posteriormente, na listrada amarela e preta) de Maiakóvsky, utilizada nos recitais do futurista russo.

Esse caráter provocatório, segundo Crispolti, impediria o movimento de vanguarda russo de caminhar em direção à qualquer elaboração projetual de intervenção no âmbito da moda, já que se situava "sobretudo em termos de uma destrutividade corrosiva, que efetivamente antecipa comportamentos e motivações dadaístas" (Crispolti 1986, 42). Como se sabe, as vestimentas do Dadá usadas nas exposições de poesia fonética tinham por finalidade de produzir tão só o efeito de estranhamento e choque no espectador, longe de qualquer projeto de intervenção no mundo do consumo.

No entanto, a posição das vanguardas russas sofre profunda transformação com a aproximação e a vitória da revolução socialista. Abrem-se, num primeiro momento, as possibilidades, com a ascensão dos bolcheviques ao poder e a reestruturação da sociedade nos moldes soviéticos, de real interferência das concepções de vanguarda estética no mundo da indústria, em parte pela aproximação dos movimentos artísticos experimentais com os revolucionários marxistas, outro tanto pelo espaço surgido da própria desestruturação social e cultural nos anos que se seguiram à vitória da Revolução de Outubro.

No vazio da desorganização social, os movimentos de vanguarda encontraram lugar para atuar diretamente no processo de construção da sociedade socialista, fornecendo, segundo sua visão, ligações entre a concepção marxista e o fenômeno da experimentação artística e, principalmente, entre essa experimentação e a produção industrial, realizando, de maneira pioneira, um efetivo transplante das inovações artísticas ao campo do consumo de massa. Esse transplante alcança seu resultado mais imediato e expressivo justamente no âmbito da indústria da vestimenta.

A nova concepção sugerida pelas vanguardas soviéticas se baseava na simplificação radical das roupas e no nivelamento do modo de vestir de acordo com as necessidades da vida das grandes cidades. Relata Crispolti (1986, 48) que, já em agosto de 1919, na Conferência Geral Russa sobre Arte Industrial, realizada na nova capital, Moscou, a estilista Nadezda Lamanova afirmava que "a arte deve estar presente em todos os âmbitos da vida cotidiana, deve desenvolver o gosto e o sentido artístico do povo. A vestimenta representa um dos meios mais idôneos para esta finalidade".

Nessa declaração, vemos primeiramente que na reconstrução de uma sociedade, destruída pela guerra mundial, pelas revoluções sociais que se sucederam rapidamente e pela guerra civil então instaurada após a tomada do poder pelos

bolcheviques, a concepção vanguardista do artista como ser dotado de uma capacidade peculiar de antevisão do futuro e legislador do gosto comum encontra campo perfeito para difusão, ao mesmo tempo em que o próprio artista acha espaço para se afirmar como guia da sensibilidade social.

Aquilo que em todos os outros movimentos de vanguarda (ou até mesmo desde o romantismo) se deu apenas na esfera das declarações estapafúrdias e utópicas, à medida que se distanciavam de quaisquer possibilidades de realização, nos primórdios da sociedade soviética as vanguardas russas encontraram lugar para efetuar: o artista enfim conseguiu se inserir na produção industrial, interferir na nova concepção das formas, e se pôr como guia do desenvolvimento da sensibilidade das massas. Em segundo lugar, via-se o âmbito da moda e das vestimentas como o espaço mais adequado para essa intervenção.

Com os planos da NEP de 1921 baixados pelo governo soviético, o incentivo à fundação e ao desenvolvimento de um projeto novo e socialista da indústria da vestimenta levou definitivamente artistas da vanguarda russa a se integrarem na preparação das novas formas do consumo de massa, afastando-os da produção artesanal a que estavam confinados os futuristas italianos. Tratava-se, enfim, de se criarem projetos industriais para ser difundidos em grande escala, talvez mesmo a ponto de se estabelecerem como a visão oficial do novo Estado no tocante à estética da arte industrial — o poder real nunca tinha parecido tão próximo dos projetos de vanguarda quanto naquele breve momento da história das vanguardas russas.

De outra parte, a íntima vinculação dessas vanguardas àquele processo de construção da nova sociedade socialista deixa largas dúvidas sobre a aplicabilidade, a todos os movimentos de vanguarda, da crítica que os situa como niilismo decadentista produto da degeneração da sociedade burguesa que canta a morte dos próprios valores para revitalizá-los. A participação das vanguardas russas, aí já soviéticas, na criação dos novos modelos da arte industrial, produziria diferenças significativas não só na conduta do movimento (cada vez menos provocatório), mas sobretudo na visão do papel da arte na sociedade, culminando na elaboração teórica da confluência da arte com a vida substancialmente diversa daquela italiana.

As maiores contribuições nesse sentido estão nas estéticas formuladas no início dos anos 20 pelos movimentos Realista, de Gabo e Pevsner, e Produtivista, de Rodtchenko e Stepanova. Ainda que entre os dois haja uma divergência e uma cisão (ambos se originaram do mesmo Construtivismo da década anterior e, frente às novas questões colocadas quando da instauração da sociedade socialista, se dividem), ambos demonstram um nítido distanciamento da negação do presente e da realidade, rompendo com a fórmula utópica do futuro, como pode-se apreciar na declaração final do manifesto realista: "Deixemos atrás de nós o passado como uma carniça. Deixemos o futuro aos profetas. Para nós, peguemos o hoje" (reproduzido em Bann 1974, 11).

Contudo, é no Produtivismo de Rodtchenko e Stepanova, como continuidade do Construtivismo de Tatlin, que mais aflora o novo sentido da arte no seio da

sociedade industrial de feição socialista. É aí que se manifesta a inversão da concepção originária do Futurismo italiano que propugnava a estetização da vida: o que o Produtivismo defende é o fim da arte em função da valorização absoluta da vida, ou, em termos menos planos, a vitalização da estética, a subsunção da estética na vida real e cotidiana da sociedade industrial. Assim se lê no manifesto do movimento:

"As palavras de ordem dos construtivistas são:

1. Abaixo a arte, viva a técnica.
2. A religião é mentira, a arte é mentira.
3. Matem-se também os últimos restos do pensamento humano, legando-o à arte.
4. Abaixo a manutenção das tradições artísticas, viva o técnico construtivista.
5. Abaixo a arte, que só mascara a impotência da humanidade.
6. A arte coletiva do presente é a vida construtiva!" (Bann 1974, 20).

O cancelamento da arte em função da realidade se dá pela adequação técnica do artista aos novos modos de produção industrial. A intervenção real da vanguarda produtivista se baseava, no campo da vestimenta e dos utensílios, na racionalidade da produção, procurando adequar os projetos à realidade do estágio primário da industrialização que o setor possuía naquele momento. Essa racionalidade era dirigida pela simplificação das linhas das roupas e sua adaptação às exigências da cidade moderna. A estamparia tinha por motivo desenhos regulares e geométricos que a própria estética das fábricas sugeria.

No entanto, quanto mais se desenvolvia essa indústria, menos espaço encontravam as vanguardas russas para atuar no quadro efetivo da produção. Na metade dos anos 20, o papel de Rodtchenko e Stepanova era basicamente o de consultores das entidades que controlavam a estética da produção, e que àquele momento já cediam espaço para a vestimenta de motivos folclóricos e rurais, contra a diminuição da influência das vanguardas, que pouco a pouco passaram a ter sua atuação circunscrita, também na União Soviética, ao campo do artesanato e a encontrar lugar para o desenvolvimento pleno de suas concepções apenas nos espetáculos de dança e teatro, como no Futurismo italiano.

Mesmo com o posterior declínio de seu espaço de intervenção na arte industrial, as vanguardas russas, no começo dos anos 20, tiveram, então, um campo fértil e pioneiro para efetuar a associação das suas concepções arrojadas com a nascente indústria soviética, o que permitiu a elaboração de um projeto estético intimamente vinculado à técnica da produção industrial e ao conjunto de exigências que essa realidade impunha, instigando novas soluções estéticas.

Crispolti vê nessa participação efetiva na realidade da arte industrial um fator negativo para a livre criação das vanguardas e prefere o amadorismo desvinculado de qualquer intervenção real que marcou o Futurismo de seu país, afirmando que, ao entrar em contato direto com a industrialização, a proposta soviética "resulta ao mesmo tempo menos rica das livres oscilações fantásticas com relação a dos

futuristas italianos, e todavia fundada na possibilidade de contato com um parâmetro produtivo real infinitamente mais estimulante é metodologicamente orientador, apesar dos efetivos enquadramentos sofridos; e que de certo modo obrigava a uma racionalidade funcional reprodutiva que é o fator menos presente nas proposições dos italianos" (Crispolti 1986, 44).

Desconsiderando o juízo de valor aí emitido, Crispolti assinala corretamente um elemento fundamental que separou, a partir do maior ou menor acesso à produção técnica da arte industrial, as concepções do Futurismo italiano das vanguardas russas: o tom irracional daquele contra a racionalidade destas, em óbvia dependência do real contato com a moderna tecnologia da industrialização.

É precisamente no quadro dessa diferenciação que se pode tirar uma conclusão sobre o comportamento das vanguardas no enfrentamento das questões suscitadas pela relação delas com os novos processos industriais e com a sociedade de consumo: da maior ou menor proximidade dos movimentos com a nova realidade da arte industrial e com a possibilidade de estetização dos produtos de massa, cria-se uma cisão interna nas concepções vanguardistas que se alastraria por todos os campos da criação artística experimental, dividindo-as em vanguardas de nítido acento irracional e sensorialista, e vanguardas de tom marcadamente intelectualista.

Seria difícil afirmar se essas índoles pertenceriam inerentemente aos movimentos desde sua fundação, desde as primeiras formulações, ou se brotam apenas quando o enfrentamento da estética com as técnicas industriais se faz necessário. Também deve-se levar em consideração a distância que vai da declaração de princípios à realização da obra. De outra parte, cabe salientar que as marcas irracionais ou racionais muitas vezes se alternam e se entrelaçam de tal maneira nas elaborações estéticas dos movimentos, que é impossível encontrar um deles que seja inteiramente dirigido por uma ou outra postura. Isso se torna ainda mais marcante pelo fato de que na própria modernidade se confundem um e outro conceito a ponto de ser sempre arriscado definir pelos resultados a natureza racionalista ou irracionalista do movimento.

Há que se notar que, no tocante às questões surgidas na relação das vanguardas com as novas técnicas da produção industrial, os movimentos artísticos se unem num comportamento comum de buscar a intervenção no painel da sociedade rompendo com a divisão da cultura em esferas da alta arte (que os modernistas procuravam manter) e da arte de massa. Contudo, dependendo de uma maior ou menor possibilidade de efetiva intervenção no processo produtivo, dividem-se em movimentos que dão vazão ou a elaborações amadorísticas mais fantasiosas e pouco aplicáveis ao contexto real, ou a formulações contagiadas por uma racionalização imposta pelos métodos produtivos oferecidos pela realidade industrial e comercial. Em que medida esses fatores determinam todo o conjunto da estética dos movimentos é discussão para momentos posteriores.

Ressalte-se, contudo, que entre os primeiros se situariam os movimentos futurista italiano e o Dadá, marcados pelo projeto de estranhamento constante e

variedade de modelos que muitas vezes denota a própria falta de linha projetual.

Nos de índole racionalista, em que se inscrevem marcadamente o construtivismo russo e seus desdobramentos, o estranhamento perde a qualidade meramente provocatória para adensar-se como efeito natural de inovações formais baseadas na funcionalidade do objeto e na busca da combinação de meios técnicos com fins estéticos. Neste caso, tal conduta deriva diretamente do acesso efetivo à produção industrial, e aí se localizam os movimentos construtivistas, no qual se poderiam incluir ainda o De Stijl, Bauhaus e Escola de Ulm.

Por fim, ambas as tendências discernidas nessa análise confluem num mesmo projeto de ruptura com a visão oficial da arte industrial, seja a imposta pelo fetiche da mercadoria e pela banalização da obra de arte no capitalismo, seja a estabelecida pelo populismo folclorista do período stalinista na União Soviética, que procuram sempre, cada qual a seu modo, condicionar as formas produzidas pela nova indústria ao gosto mediano, de maneira a evitar grandes convulsões no sistema das sensibilidades individuais e modificações radicais nos hábitos cotidianos.

Tanto o (des)projeto irracional do Futurismo e do Dadá, quanto a intervenção racionalizante das vanguardas construtivistas no âmbito de toda a arte industrial (móvel, utensílios, vestuário, etc.) foram no sentido de provocar, ao inverso, estranhamentos que sugerissem a instauração de um novo quadro dos hábitos, do gosto e da sensibilidade, e que resultassem, enfim, também numa transformação das formas de pensamento e mentalidade de época.

As vanguardas e as inovações tecnológicas

Diante da emergência da sociedade industrial em sua terceira revolução, caracterizada antes de tudo pelo grande salto qualitativo da técnica em aliança com a ciência, o artista de vanguarda vê a possibilidade de se recolocar no sistema justamente na assimilação desse conjunto de novidades tecnológicas e na compreensão da interferência dessas na sensibilidade, no comportamento e nas formas de pensamento do novo período. Poggioli (1962, 147) nota que “uma civilização deste tipo prefere um estilo eclético onde a habilidade técnica em sentido estético se conjugue com a habilidade técnica em sentido prático”. Assim, a técnica enquanto capacidade do artista em saber expressar-se alia-se à capacidade dele enquanto um técnico dotado de condições para a realização de um produto dentro das novas possibilidades materiais.

No entanto, a grande modificação exercida pelas inovações tecnológicas e pelas conquistas científicas do período se dá sobretudo no campo do imaginário artístico, desde as primeiras manifestações do Futurismo italiano. Aquela capacidade técnica no sentido prático de que fala Poggioli é nitidamente diminuída enquanto valor definidor da nova estética das vanguardas pela dificuldade que essas tiveram em ter acesso real ao conjunto das inovações tecnológicas. Estas influíram, sobre-

tudo, na concepção temática e, daí, na estrutura da composição das obras de vanguarda.

A elaboração estética das vanguardas no tocante às novas técnicas e às descobertas da ciência não se deu tanto pela prática da realização de obras dentro daquelas novas tecnologias, mas tomando-as sim como um novo tema que sugere uma forma a ser produzida em meios ainda artesanais e tradicionais, ainda que subvertidos pelos usos inovadores das vanguardas. Assim, a grande influência das novas tecnologias e das descobertas científicas sobre as vanguardas se dá menos no âmbito da habilidade técnica em senso prático que no campo do imaginário e das elucubrações estéticas.

Desde o Futurismo italiano isso já se fazia notar com a formulação do mito da máquina. Ele aparece no movimento enquanto instrumento de revolução da sensibilidade e se impõe como tema central. A exaltação da máquina como elemento característico das novas tecnologias da sociedade industrial, fonte das novas formas e do novo ritmo da modernidade, se põe na vanguarda italiana como enaltecimento de um símbolo. A imagem da máquina no Futurismo acentua outro lado da natureza decadentista do movimento, pois trata-se de um símbolo exótico e esotérico, que se afasta da concepção científica para dar à mecânica um sentido etéreo, abstrato, místico.

No manifesto *L'arte meccanica*, assinado por Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini, em 1922, (reproduzido em Crispolti 1969, 280/283), afirma-se que a arte mecânica baseia-se na "Máquina adorada e considerada como símbolo, fonte e mestre da nova sensibilidade artística" de uma época que "se distinguirá entre todas na história pela divindade que aqui impera: a Máquina". Em 1926, Fillia, Curtoni e Caligaris, no artigo *L'idolo meccanico*, situam-na como ação e fim de uma nova moral e afirmam que "interpretar esta espiritualização mecânica é indicar o início de uma ARTE SACRA moderna" (Crispolti 1969, 492/494).

O culto da máquina se dá no Futurismo italiano, desde o manifesto inicial de Marinetti, como um novo misticismo que religa os homens no advento de uma sensibilidade coletiva baseada na mecânica, como assinalam Fillia, Curtoni e Caligaris em outro trecho do manifesto acima citado: "a Máquina anula todo o velho mundo espiritual e humano para iniciar um outro superumano e mecânico, onde o HOMEM perde a própria superioridade individual fundindo-se com o AMBIENTE". A mitificação da mecânica se realiza na procura de se estabelecer uma visão da técnica em sentido antes mágico que científico, coordenando os meios expressivos novos por uma "lei lírica original, e não por uma lei científica anexa", conforme explicita o primeiro manifesto acima citado. É um senso único que percorre as dezenas de referências dos textos futuristas à questão da máquina, enquanto elemento sobre o qual se ergue a estética da tarda-modernidade.

Ainda que se possam observar significativas diferenças em alguns artistas do movimento, como Crispolti (1969, 9/10) vê em Balla a presença de um dinamismo mecânico, em Boccioni a acentuação do "nó dramático de associações de estados

de alma", e em Russolo "as ressonâncias psicológicas, numa novíssima ordem de exasperadas tensões", o conjunto do movimento assimila a máquina dentro de uma ótica uniformemente conduzida a uma mitificação desta e de seus efeitos como elementos dotados de um caráter mágico e anti-científico.

No Dadá, a máquina possui dentro de si seu antípoda, a anti-máquina que se auto-ironiza. Nesse movimento, ela é o inverso do que representava para Futurismo. Não contém qualquer qualidade construtiva, não é vista como elemento místico que funda uma nova sensibilidade religioso-tecnológica. Ela é um elemento de ironia que se põe como metáfora do próprio homem e da desordenação e caoticidade da vida moderna que ajuda a instaurar. A simultaneidade no Dadá não é sinestesia integrada, mas confusão destituída de qualquer ordem onde se instala o humor como ironia e negação do presente. A colagem Dadá, onde freqüentemente entra o tema da mecânica e da máquina, não propugna a simultaneidade, mas a dispersão e a sátira.

Enfim, a máquina no Dadá não possui nenhum papel de renovação da sensibilidade, mas demonstra a desconexão entre as novas técnicas e o homem. Assim como a linguagem e a arte em geral, a máquina é um elemento de crise que se põe intermediando a relação arte-vida, e por isso deve também ser abolida. O seu modo de superação é a desfuncionalidade da mecânica. Crispolti vê também individualidades no seu tratamento por certos artistas dadaístas: "em Picabia a máquina é demolida por aquilo que ela é, colocada em relação com o humano, estática, anti-mecânica. Assim também nas divagantes imagens das *rayographies* de Ray. Enquanto em Ernst adquire uma dimensão arcana, uma versão psíquica alarmante; e em Hausmann, na contaminação textual da fotomontagem é um fator devorador de crise" (Crispolti 1969, 9/10). São, enfim, peculiaridades que afirmam o caráter coletivo do Dadá na questão da máquina e das novas tecnologias acima especificado.

Nos movimentos de vanguarda russos da vertente construtivista, a máquina e a mecânica perdem o valor meramente simbólico e temático para se instaurar como elemento técnico que sugere formas de elaboração das obras. Naum Gabo e Anton Pevsner, no manifesto Realista já citado, criticam justamente essa assimilação redutora, ao nível do tema, que os futuristas fazem das inovações técnicas: "O slogan pomposo da velocidade foi uma trombeta de guerra para os futuristas. Admitimos a sonoridade de tal slogan e compreendemos muito bem como possa ter abatido o mais potente slogan de província. Mas tentem perguntar a um futurista como se imagina a velocidade e aparecerá imediatamente um arsenal inteiro de loucos automóveis e depósitos de estrepitosos vagões e fios intrincados, o tilintar e o tinido de ruas pululantes de veículos ... É mesmo necessário convencer os futuristas que tudo aquilo não é necessário para a velocidade e os seus ritmos?" (reproduzido em Bann 1974, 8).

A busca de uma técnica da própria comunicação visual, que realce a materialidade e o funcionamento da arte, e não a representação direta das manifestações

da técnica na vida real, dirigem, por fim, os artistas construtivistas à criação de uma arte objetiva que se realize não no fetiche da tecnologia, mas na incorporação desta como um processo de criação. Dessa maneira, formula-se no já citado manifesto Produtivista a idéia da arte baseada em três momentos: o da escolha do material, sua efetiva possibilidade de uso no campo industrial e a construção como método de organização. A noção de construção, aliada à tentativa de tornar útil industrialmente (e realizável pela técnica) uma obra, fundamenta a concepção dessa vanguarda e a conduz, no fim do processo, como vimos, à pregação do cancelamento da própria noção de arte para restar a técnica como único parâmetro da criação social expressiva: "Abaixo a manutenção das tradições artísticas, viva o técnico construtivista".

Pela incorporação da arte à técnica e não pela incorporação da técnica à arte (como se dá na exaltação futurista) é que o artista construtivista busca reintegrar a arte à vida, encontrando, ao mesmo tempo, o papel do artista na sociedade ao determinar a natureza utilitária e industrial da criação artística. Diríamos, a título de resumo, que nas vanguardas soviéticas a máquina deixa de existir enquanto produto material para se fixar enquanto processo de construção, e é na procura da formulação de um processo técnico da criação artística que se estabelece a particularidade da sua visão. A mecânica se sobrepõe à máquina.

Iniciado nas vanguardas russas, o desenvolvimento final desse estilo mecânico, da máquina como mecanismo e estrutura, se daria nos anos 20 e 30 em Le Corbusier (a cidade como máquina de morar), e na Bauhaus, em geral, onde as possibilidades maiores de integração com a produção industrial e a transposição desses conceitos para o campo da arquitetura e dos utensílios permitiram uma realização acabada do ideário.

Diverso ainda é o desempenho do Surrealismo no âmbito das relações das vanguardas com as novas tecnologias e as descobertas científicas. A máquina surrealista apresenta uma nítida configuração de elemento catastrófico, notadamente na pintura, e, em regra, se coloca como metáfora da desumanização e alienação do homem moderno. A simbologia, pretensamente vinculada ao inconsciente, cheia de signos tabus, e o tom de pesadelo de boa parte dos quadros que tocam no tema, trazem de volta o imaginário romântico contido na narrativa gótica. É difícil imaginar uma ilustração melhor para um poema gótico do que um quadro surrealista.

O método de composição sobre o qual se fixou toda a elaboração conceitual e prática do Surrealismo, o da escrita automática, não deixa de comportar, nesse automatismo, uma grande parcela de mecanicismo. A técnica de composição é também aí um processo de criação, mas no Surrealismo a máquina nunca deixa de ser fetiche às avessas, um verdadeiro tabu que ressurgue muitas vezes daquele mesmo imaginário antigo que via na máquina um ser dotado de qualidades malignas e anti-humanas — a máquina surrealista é tanto a destruição da guerra quanto o relógio do tempo circular a significar a inexorabilidade do destino que se abate dramaticamente sobre a humanidade.

No entanto, o mecanicismo da escrita automática nunca se apresenta doada ao acaso, a ponto de fazer desse o fator final da criação, como no Dadá. Ele se põe no Surrealismo como um meio de acesso aos processos (esses sim, diretores) de associação inconsciente, como modo de revelação dos mecanismos verdadeiros de criação do pensamento e dos desejos. Como resume De Micheli, o método da escrita automática, então, “está bem longe da mecanicidade pura, tendo, antes, uma raiz psicológica que, mesmo automaticamente, fornece as suas sugestões” (De Micheli 1988, 182). Assim, a técnica da escrita automática se dá como oposta às técnicas da sociedade industrializada: esta dirige-se à funcionalidade do objeto produzido e busca oferecer a satisfação dos desejos no consumo do produto; aquela procura uma via de acesso ao interior psicológico e trata a satisfação dos desejos no âmbito da sua formulação simbólica.

No Surrealismo, a negação da máquina e das novas tecnologias se fundamenta curiosamente em outra descoberta científica, que se apresenta como um dos personagens predominantes da mesma tarda-modernidade. Já o primeiro manifesto do movimento explicitava a raiz freudiana da análise do sonho como elemento fundante da pesquisa surrealista contida na escrita automática. A negação das estruturas do presente se dá no Surrealismo pela adoção de uma teoria típica desse mesmo presente.

Como observa Russell (1989, 159) “mesmo sustentando que o domínio da lógica e o racionalismo absoluto da sociedade moderna eram fatais para a imaginação, eles faziam apelo às teorias científicas dos psicólogos para justificar as suas explorações entre os elementos irracionais da arte e da imaginação”. É uma das contradições do Surrealismo, cuja contradição maior, contida no confronto entre realidade e imaginação, buscou-se resolver no plano da supra-realidade: “acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer” (Breton 1985, 45).

Se no Futurismo italiano a reintegração da arte à vida postula a estetização do cotidiano, se no Dadá, essa reconciliação se dá no cancelamento da arte e na própria negação da realidade, e se nas vanguardas russas construtivistas, aponta para a subsunção da arte na vida pelo primado da técnica, no Surrealismo a fusão arte-vida se propõe num plano acima das duas, que contém ambas.

Pode-se afirmar que, a rigor, apenas o Surrealismo, enfim, prega uma reconciliação verdadeira da estética com a realidade, mesmo que num plano edênico fora das duas. Nos outros movimentos centrais de vanguarda, sempre se propõe a fusão de modo que uma das partes se anule na outra ou ambas se anulem mutuamente, como no Dadá. No Surrealismo, a utopia do futuro é a utopia do lugar que concilia a realidade e o sonho, a vida e a arte. A técnica da escrita automática seria a via de acesso ao paraíso surreal.

As formas do experimentalismo

Esse quadro das aproximações entre as vanguardas e as novas invenções científicas e tecnológicas se coloca sempre no âmbito das formulações daquilo que se denomina experimentalismo. Ao contrário dos modernistas, cuja estética se marcava pela busca da fixação de um estilo individual e reconhecível, as vanguardas, no seu caráter de movimento coletivo e impessoal, em regra afirmavam a inexistência da personalidade da autoria, sobrepondo a isso a volúpia da experimentação de todas as formas e fórmulas por todos os participantes dos movimentos.

O experimentalismo se contrapõe antes de mais nada à configuração do estilo de autor — a personalidade individual é dissolvida na experimentação pelo artista de várias formas escriturais e composicionais que fazem parte do painel estético de cada movimento. Deriva daí que, com a anulação do estilo, o experimentalismo das vanguardas evita e impossibilita o surgimento das “grandes obras” como decorrência da inexistência de “grandes autores”. A grande obra das vanguardas é o conjunto da produção impessoal de todo o movimento.

De um lado, essa experimentação que induz à eliminação do conceito de grande obra tem evidente caráter dessacralizante, pois que tira do domínio do artesão das escrituras particulares o papel de produtor exclusivo da obra artística, como nota Peter Bürger (1983, 92) ao dizer que “se hoje é possível pensar na livre produção de todos, isso certamente se deve ao fato de que os vanguardistas questionaram a legitimidade da expressão grande obra de arte”. É um dado que representa a afirmação da inovação constante e livre das formas artísticas, desimpedidas das amarras dos estilos pessoais — mas que, de outra parte, ajudaria a impor a tradição do novo como fórmula de tal modo difundida que conduziria à aniquilação da própria capacidade inovadora das vanguardas.

Convive, entretanto, com esse aspecto democrático das vanguardas um outro de índole evidentemente totalitária. Enquanto os modernistas, como observa Poggioli (1962, 155), “perseguiram toda a vida o ideal da uma matéria que sempre e onde quer que seja se plasmasse em forma mediante o milagre do estilo”, isto é, o milagre de uma nova escritura particular diferenciável em meio a outras tantas, às vanguardas é inerente uma concepção exclusivista da obra de arte: a estética de cada movimento busca não só a rejeição do tradicional como a negação do outro movimento imediatamente antecedente ou mesmo contemporâneo.

Tomas Maldonado (1987, 32) define esse espírito como “o demônio da hegemonia, a idéia que uma particular visão estética do mundo, e somente uma, possa ser imposta a todos, onde quer que seja e para sempre”. Fazem parte da motivação agonística das vanguardas e da exaltação do conjunto do movimento, contidas no programa, nas antologias e nos manifestos, a promessa e a premissa da exclusividade em “celebrar a própria poética como a única desejável e verdadeiramente como a única possível” (Maldonado 1987, 32).

A experimentação entra nesse contexto no sentido de preencher e ocupar todos

os espaços surgidos da abertura das novas possibilidades estéticas. A supressão das individualidades e a impossibilidade da criação da grande obra são compensadas pela ambição da experimentação estendida como tentáculos em todas as direções na tentativa de abraçar, pela estética coletiva, qualquer nova formulação possível — resumida na proposta futurista de transformar o mundo segundo suas leis estéticas, ou no dizer de Maldonado (1987,33), “de transformar a realidade mesma numa obra de arte (ou anti-arte) total”, onde a índole totalitária das vanguardas salta à vista.

A questão da experimentação nos modernistas é de difícil avaliação, pois, por princípio, para se afirmar a individualidade de um estilo e para se conceber e produzir uma obra monumental, seria um contra-senso presumir a possibilidade de variações formais constantes. Faz parte do projeto de fixação de escrituras particulares a repetição da forma, seu permanente aperfeiçoamento e uma mudança, no limite, gradual — esta se dando dentro da já citada idéia joyceana do *work in progress*. Desse modo, não se pode classificar como experimental o conjunto da produção dos escritores modernistas, ao menos na acepção que a palavra experimental assumiu no quadro das vanguardas.

Porém, é inegável que no fim do ciclo da escritura universal da burguesia, como chama Barthes a linguagem clássica que vai do Renascimento à crise do realismo no século passado, a própria procura de um estilo particular e pessoal implica num arriscar-se a novas possibilidades estilísticas e novos processos escriturais anteriormente não contemplados. Mas mesmo aí, o procedimento experimental dos modernistas é diverso daquele das vanguardas. Ao contrário das vanguardas, é da própria vinculação à tradição e da disposição em sofrer influência dos seus antecessores imediatos que surge a invenção do novo estilo.

De outra parte, há que se notar que, em certos casos, os modernistas se determinam a um tal trabalho de especificação e detalhamento de suas escrituras particulares, um tal acabamento da matéria estilística nova, que a sua progressiva elaboração conduz a obras, em regra, terminais, que os aproximam nitidamente da experimentação vanguardista, como se vê exemplarmente em *Un coup de dés*, de Mallarmé, ou no *Finnegans Wake* de Joyce, que nenhum crítico deixaria de classificar como obras típicas de experimentação de vanguarda.

Assim, naqueles modernistas onde o problema da linguagem aflorou de maneira mais acentuada e consciente, a direção da elaboração progressiva do estilo conduziu à sua própria implosão nas últimas obras, tingindo-as com uma coloração radical de experimentalismo que as arremessa ao campo das vanguardas, distanciando-as do conjunto anterior da obra do mesmo autor e colocando-as como experimentos formais que posteriormente seriam retomados pelos próprios vanguardistas. Algumas vezes elas acabam sendo vistas como anomalias escriturais que se esgotam em si próprias — de texto, como vários experimentos das vanguardas.

Em resumo, pode-se dizer que o experimentalismo, no modo e na intensidade que se deu nos movimentos de vanguarda, está ausente nos modernistas ou

transmutado na continuidade elaborativa da escritura particular que se apóia em formas antecedentes ou tradicionais, e não as cancela como nos vanguardistas.

Comum ao experimentalismo das vanguardas e a um certo experimentalismo em torno de um estilo único dos modernistas, existe aquilo que Herbert Read, citado por Russell (1989, 36), denominou "volição especulativa": uma mesma vontade, característica de todas as manifestações culturais da tarda-modernidade, se não propriamente de experimentar, ao menos, certamente, de especular, indagar e examinar as novas proposições do presente em direção a um futuro desconhecido, indeterminado e fascinante — com o qual o modernista se põe numa relação de antevisor, antecipador e antena, mais próximo da figura do vate decifrador que do legislador das vanguardas que regula o futuro conforme sua visão de mundo. É essa vontade especulativa (que também poderíamos entender como uma "necessidade especulativa"), mais do que uma propensão natural ao experimentalismo, que forma a índole modernista e guia a constante progressão da escritura individual.

Para compreender as especificidades do experimentalismo das vanguardas, pode-se tomar por base a divisão de Poggioli entre experimentações técnica e formal. Seria preferível, contudo, denominá-las experimentalismo em sentido técnico e em sentido formal, pois que são dois aspectos de uma mesma conduta dividida em dois momentos ou estágios.

O aspecto técnico do experimentalismo se dá no âmbito da pesquisa de materiais e meios físicos de realização da obra. O pintor que experimenta elementos não pertencentes à técnica tradicional do pincel, tinta e tela, o poeta que se serve das inovações tipográficas e de processos casuais de criação do poema, o músico que recolhe sons não produzidos por instrumentos tradicionalmente usados para a composição musical, produzem a experimentação técnica, no campo da pesquisa de material novo para a obra de arte.

O artista plástico que busca a inserção de sua estética na área da produção industrial, que lança mão do cinematógrafo para criar efeitos visuais, o poeta que utiliza o microfone para ampliação ou modificação da sua voz, ou que faz do espaço cênico o lugar da realização do poema, o músico que trabalha com a aparelhagem eletroacústica para fazer o beneficiamento do material sonoro, estão produzindo a experimentação técnica, de pesquisa de meios de produção ou reprodução da obra. Trata-se, portanto, a experimentação técnica do estágio inicial do experimentalismo que se situa no âmbito da inovação material da obra.

O aspecto formal do experimentalismo, por sua vez, é aquele em que, após o momento inicial acima descrito, o artista passa à elaboração das novas técnicas experimentais no sentido de, a partir daí, formular uma nova linguagem artística, um novo modo de organização dos elementos materiais recolhidos e experimentados, transformando-os de dados físicos em signos.

Umberto Eco assinala este como o verdadeiro momento da criação artística, pois "no momento em que o comportamento experimental torna-se o ato de interrogação do material novo para entrever nele as possibilidades de organização,

de formação que ele sugere, então estamos tornando à dialética comum à produção artística, estamos num comportamento tão experimental quanto aquele de Michelangelo que buscava nas próprias nervuras do bloco de pedra a estátua que estava ali virtualmente contida” (Eco 1983, 242). A experimentação técnica está condicionada pelas novas possibilidades artísticas e expressivas percebidas no novo material coletado. Ela tem razão de existir enquanto antecipação do experimento formal que criará, ele sim, uma nova linguagem artística.

O experimentalismo formal das vanguardas é o estágio da experimentação no qual os artistas tentam formular novas maneiras composicionais, novos modos de organização dos elementos, sobretudo daquele novo material encontrado no estágio técnico da experimentação, modos esses sugeridos, sem dúvida, pela própria configuração e natureza desses novos materiais e meios. Mas é somente no momento formal da experimentação que se busca a criação de uma nova sintaxe organizativa da composição artística, a partir de uma morfologia encontrada no aspecto técnico da experimentação — é somente aí que se cria aquela organização dos elementos para transformá-los em signos de uma linguagem.

Nesse momento, as formas e materiais novos transfiguram-se de meros elementos físicos em signos que atuam dentro de novos processos comunicativos. As vanguardas entram no campo propriamente dito da invenção de uma linguagem, das inovações nos procedimentos de construção da obra, dos métodos de organização formal daquele material original.

A nova norma experimental

No mesmo estudo supra-citado, Eco define o método experimentalista na ciência, de onde provinha anteriormente toda a tradição cultural do termo: “o método experimental se propõe como o método que não só resolve se reportar ao objeto diretamente, em vez de vê-lo através de lentes deformadas de uma sabedoria tradicional e autoritária, mas decide mudar o método mesmo de aproximar-se dele, e de adequá-lo ao fenômeno a indagar” (Eco 1983, 243). O experimentalismo já na ciência renascentista, quando surgiu e se impôs nas pesquisas científicas de Galileu, Francis Bacon e Roger Bacon, havia por escopo livrar o novo pensamento do enquadramento imposto pelas idéias anteriores que, viciando a abordagem dos fenômenos a serem observados, conduziam sempre a uma mesma conclusão que reforçava a hierarquia do conhecimento estabelecida pela velha ciência.

O método experimental científico, assim como nas vanguardas artísticas do século XX, vem à tona com a premissa de romper com os modelos de abordagem dos fenômenos, lá científicos, aqui estéticos, tradicionalmente estabelecidos, que se mostravam anacrônicos e incapazes de responder a uma nova série de indagações que a cultura das épocas formulava. Le Goff observa que o surgimento da ciência experimental, nos prelúdios do Renascimento, colocava-se contra o racionalismo

escolástico, aderindo “a toda uma corrente antiintelectualista que, desde então, atrai os espíritos” (Le Goff 1988, 105).

Ampliando-se o método experimental para a área do pensamento filosófico, surgiria o empirismo inglês que, segundo Morente, pode ser resumido na seguinte assertiva: “o empirismo inglês é o esforço maior que se conhece na história do pensamento humano para reduzir o pensamento à pura vivência” (Morente 1952, 190). Acrescenta ainda que “ao converterem os ingleses o pensamento em pura vivência, tomam-no com seu caráter puramente factual, fazem dele um puro feito. A consequência dessa atitude — que já está clara desde Locke, ainda que este não a leve às suas últimas consequências, como Hume — é, primeiramente, a eliminação do objeto como coisa” (Morente 1952, 191/192).

Desde a raiz do experimentalismo, portanto, pode-se observar uma mesma tendência à superação das teorias em função de uma atenção privilegiada ao fazer e produzir, vinculados à atividade concreta que estabelece uma relação direta com a realidade, intermediada pela sensibilidade e percepção. O modo experimental de abordar o fenômeno estético, de procurar novos materiais e ver neles a potencialidade estética, de se aproximar dos novos meios e vislumbrar aí novas perspectivas de veiculação e difusão da obra de arte, é, nas vanguardas, aquele momento em que o cientista decide “submeter o objeto a uma série de provas, de verificações, de modo a anotar os comportamentos do fenômeno” (Eco 1983, 243) — é, assim, o aspecto técnico do experimentalismo estético.

Desse estágio observatório, destituído de qualquer vínculo com crenças que predeterminem o resultado da análise, o artista passa à formulação dos resultados da observação, organizando-os num novo quadro de idéias, isto é, num novo conjunto de formas de composição estética, de modos organizadores desse material, assim como o cientista, no método experimental, procura, após a fase inicial das provas e verificações, “chegar, deste material de observação, a uma nova definição dele” (Eco 1983, 243).

O momento no qual o cientista passa à formulação das conclusões e estabelecimento das hipóteses interpretativas, que tendem posteriormente a se fixar como novas crenças e a se constituir numa nova sabedoria viciada e fechada dentro do seu próprio sistema de idéias, é, nas vanguardas históricas, o momento em que se busca a criação de uma nova sintaxe, um novo modo combinatório que dá a elementos físicos o estatuto de signos pertencentes a uma linguagem expressiva.

No entanto, sendo o critério da verdade estranho à estética, qualquer parâmetro que se busque estabelecer para avaliação de um dos métodos organizativos que presidem o conjunto das obras não tem a capacidade de julgar o grau de correção e acerto da opção artística empregada — em última instância, nunca sujeita a verificações laboratoriais. As vanguardas, no seu ímpeto agonístico que incluía a aniquilação do movimento precedente, teria feito do método experimental uma arma iconoclasta que nunca teria permitido a fixação de um padrão vanguardístico. Acresce-se a isso o fato de que, traçando mais uma metáfora com o caso da ciência,

dos fundamentos empíricos das vanguardas de cunho predominantemente sensorialistas faria parte um preconceito não apenas contra as crenças fixadas, mas contra toda e qualquer tipo de fixação de crenças.

Dessa maneira, se, por um lado, as vanguardas, na sua auto-sucessão destruidora, impediram a cristalização no poder de uma fórmula estética e a perenização de uma forma vanguardística como linguagem oficial e inibidora de outras, por outro, teriam criado tamanha profusão de experimentalismos formais que tornaria difícil estabelecer o que restou de definitivo e de mais característico das inúmeras sintaxes vanguardistas que não a própria marca da experimentação como fim em si mesma.

Eco (1983, 246) elabora a hipótese de que o experimentalismo, sendo sempre reflexo de uma visão de mundo colocada em crise (que aqui não seria outra que a crise dos valores da sociedade capitalista enquanto axiologia universal, manifestada na crise das escrituras de que nos fala Barthes), se dá nas vanguardas porque a visão estética se forçava a mudanças de acordo com a modificação das relações formais que exprimiam essa nova realidade.

Se parece correta essa hipótese, ela não resolve o problema da extrema mutabilidade contida na experimentação contínua das vanguardas, como questiona o próprio Eco ao se perguntar: "como se explica o repetir-se deste gesto de negação em cada compositor, em cada obra, como justificar, em suma, que o ato excepcional de quem experimentava novos modos de falar, numa medida radical de tal modo a pôr enormes problemas comunicativos para se resolver, se tornasse num breve arco de anos o hábito do experimento, o experimento excepcional feito regra, a tábula rasa refeita a cada início de frase?" (Eco 1983, 248). Não se encontra, porém, na continuação do ensaio do semiótico italiano uma clara resposta a tal pergunta, mas sim uma análise dos efeitos dessa constatação acima descrita como o hábito do experimento, que ao final informará a discussão do pós-moderno.

Quais seriam, enfim, os motivos pelos quais as vanguardas se fixaram acima de tudo nesse hábito do experimento, causando assim a própria superação dos seus movimentos e incapacitando-se para estabelecer novas sintaxes como algo duradouro que não fosse, da mesma maneira como era experimentado, destruído pela invenção seguinte logo após seu aparecimento?

Para responder a essa pergunta, é necessário averiguar se a afirmação de que as vanguardas faziam tabula rasa a cada nova obra é inteiramente correta. Isso significa dizer que não só os procedimentos composicionais dos movimentos são extremamente diferentes uns dos outros como também que não teria restado nada de permanente nos modos composicionais vanguardistas, pois que eles teriam se encarregado de se auto-anular mutuamente. Contudo, se traçarmos alguns denominadores comuns aos experimentalismos das vanguardas, podemos tirar algumas linhas gerais que participam de todo e qualquer movimento experimental, outras que estão presentes em inúmeras manifestações das vanguardas de tal modo que permanecem ao longo de diferentes experimentações.

De resto, a grande variabilidade dos modos composicionais e organizativos das estéticas das vanguardas só vem demonstrar que não se pode unicamente vinculá-las de maneira sociológica a uma burguesia que recria artisticamente sua própria morte (como quer Barthes), pois o que o experimentalismo vem demonstrar é uma incapacidade dos vanguardistas em formalizar qualquer representação de uma realidade além dos limites dos fenômenos da linguagem artística.

A grande variabilidade e a tabula rasa a cada início de obra (que nos parece uma afirmação exagerada) mostram a inadaptação dos artistas de vanguarda à sua época, uma incapacidade de formular uma escritura compatível com as novas formações sociais e culturais, ainda que o produto dessa inadaptação tenha se tornado elemento característico dessa mesma época — e mesmo que a inadaptação tenha se dado como uma característica não estranha à própria cultura geral do período.

O que a mutabilidade dos procedimentos de linguagem das vanguardas viria a demonstrar seria a relação de atração e repulsa, de vontade de integração e de destruição da realidade que marca o comportamento dos movimentos no enfrentamento da nova situação da sociedade industrial, do novo papel do artista e de sua produção no seio desta sociedade, e, principalmente, do novo modo de encarar a materialidade física dos signos artísticos, dissociados da representação da realidade e da função realístico-referencial. As vanguardas podem ser representação de toda essa série de questões típicas daquele período à medida, em que são produtos contraditórios dele. O experimentalismo desenfreado seria o componente intrínseco de uma personalidade comum a toda vanguarda, que se relaciona ambígua e contraditoriamente (ou dialeticamente, se se preferir) com uma realidade nova da qual surge, mas da qual reluta em ser mera representação, também pelo fato de que a crise da escritura realista e representacional é, na esfera da linguagem artística, o dado detonador do novo cuidado dedicado à matéria signíca.

Da negação do papel de retrato da época é que aparece o teor de inadaptabilidade e volúpia experimental como modo de impedir a fixação de uma linguagem enquanto norma estabelecida que, conseqüentemente, sintetizaria uma forma padrão da época. O frenesi experimentalista, assim, se põe como uma fórmula de destruição das possibilidades de fixação de uma linguagem-autoridade de época, de uma escritura do poder. Ao impedir essa cristalização autoritária, as vanguardas acabariam transformando o próprio comportamento experimentalista numa grande regra comportamental da criação que também se auto-aniquilaria à medida em que, ao se tornar norma, se esvaziaria da capacidade de exercer a mesma destruição crítica que antes efetuava. Mas qualquer que tenha sido seu efeito posterior, no momento do seu surgimento e no período clássico das vanguardas (do início do século até os anos trinta aproximadamente), o hábito do experimentalismo, impedindo a efetivação como autoridade de qualquer método anterior, denota a ausência de intenção (ou talvez a incapacidade) das vanguardas em formalizar uma linguagem prototípica do período — ainda que, enquanto portadoras da crise permanente da

linguagem, elas sejam produto desse mesmo período.

Duas poéticas do experimentalismo formal

A regra da inovação permanente contida no experimentalismo das vanguardas busca criar no receptor a mesma inadaptabilidade sentida pelo artista: o estranhamento que a obra de arte procura no seu observador é, em última instância, a sensação de inadaptabilidade do artista frente à modernidade de sua época. A obra nega-se enquanto produto de massa e de consumo, refuta os modos representativos de uma realidade em constante mutação e entra em contradição com certos aspectos presentes nas vanguardas que apontam para uma vontade de integração delas no setor da arte industrial, onde, como vimos, seria possível instaurar o futuro no presente.

Mas mesmo quando procuram se integrar na produção industrial, os projetos experimentalistas trazem a marca do estranhamento que intentam produzir no consumidor. Quando a obra de arte vanguardista se cria nos meios tradicionais ela se põe como produto tipicamente alienado do homem e do comércio — o estranhamento passa a ser a arma de defesa da especificidade da obra artística e de sua inadaptabilidade ao mercado, ao mesmo tempo em que provoca um choque pela ruptura com as normas da fruição estética, uma desrotinização das formas, criada "conscientemente para libertar a percepção do automatismo", no dizer de Chklóvsky (1973, 54).

Pignotti e Stefanelli (1980, 57) assinalam a força da teoria do estranhamento, de Chklovsky, que encontra "uma aplicação pontual em toda a arte de vanguarda até tornar-se o vetor estilístico fundamental". Ainda que só possa ser tomada como força de expressão, o estilo do estranhamento reflete a presença de elementos comuns que informam o aparentemente desconexo quadro das vanguardas, mesmo dentro daquele hábito da experimentação constante. Apesar da superação permanente das linguagens vanguardistas pelo movimento seguinte, existem constantes da variação que se fixaram como procedimentos experimentais comuns a todas ou a boa parte das vanguardas. Se o experimentalismo enquanto comportamento produtivo é em si auto-superativo e auto-anulador, ele contém, entretanto, outras linhas mestras que guiam a rota das inovações, além da intenção de causar um estranhamento. Basta, para tanto, observar de que modo esse estranhamento é produzido.

Não é arriscado afirmar que a grande linha mestra produtora do estranhamento no experimentalismo é, primeiramente, a assimilação de materiais tradicionalmente não utilizados na arte como matéria-prima de grande potencialidade estética, dentro da experimentação técnica. A valorização de materiais não nobres e não-artísticos para a produção de uma arte não nobre e, pode-se dizer, não-artística, para os padrões da época, é parte fundamental de qualquer estética de vanguarda. Nessa

tendência é que se manifesta como toda força a bela metáfora de Eco sobre Michelangelo: aqui, o artista de vanguarda entrevê na matéria não-artística, não-sígnica, a conformação de uma possibilidade expressiva latente, descobrindo na aparência não-estética do material a variabilidade de sua transformação, isto é, enxerga o belo no horrível. Cabe salientar que tal procedimento experimental dirige-se também à própria transformação do conceito de belo e, mais além, do conceito de obra de arte, que não poucas vezes acabou por ser aniquilado intencionalmente em função do aproveitamento dessas fontes da vida cotidiana.

Interessa deter a atenção no campo da poesia pelo fato de que será aí que se poderá entrever as marcas características de um experimentalismo pós-moderno. No poema, a tendência experimental se deu ao mesmo tempo em dois aspectos: no visual e no sonoro da palavra. Pode-se dizer que a própria palavra é que passa a ser redescoberta por novos olhos e ouvidos dos poetas de vanguarda. Ela é a matéria-prima sobre a qual se trabalha a nova realidade da poesia, representando um conseqüente afastar-se das formulações retóricas sobre as quais a linguagem tradicional havia se estruturado. No aspecto visual da palavra, os poetas de vanguarda se põem em direto contato com as inovações tipográficas e através das novas possibilidades sugeridas pelas técnicas gráficas realizam a incorporação sistemática (mesmo que nunca dirigida) da visualidade ao poema, que se constituiria em uma das linhas do experimentalismo formal.

Já no Futurismo a concepção marinettiana da revolução tipográfica estabeleceu-se como proposta central da poética das vanguardas e assim permaneceria por longo tempo: a palavra liberta-se da sintaxe tradicional, coloca-se como elemento principal da poesia pelo seu revigoramento visual provocado pelo uso das novas possibilidades tipográficas e, na elaboração de um texto de palavras em liberdade, começa a demolir o discurso de convencimento, lógico e linear, com o qual a escritura clássica havia se fixado.

Outros movimentos de vanguarda deram mais atenção à revitalização sonora da palavra. É o caso do Dadá, onde, apesar da presença marcante também da visualidade do poema, a utilização das possibilidades tipográficas parece antes determinada pela pesquisa da sonoridade das palavras. Grande parte da visualidade dos poemas do Dadá são espécies de registros visuais de um poema essencial e anteriormente feito pela e com a voz. Nas primeiras manifestações do Dadá, no Cabaret Voltaire, em 1916, já se fazia presente a oralização de poemas, realizada por Hugo Ball.

Antes mesmo da palavra, a experimentação no Dadá se baseava na exploração da voz enquanto elemento puro e primordial da expressão poética, o que conduziu sua poesia ao campo do experimentalismo fonético, onde o próprio léxico se via destruído, para dar lugar ao som enquanto matéria-prima do poema. Hugo Ball, citado por Russell (1989, 132), descreve assim a sua descoberta da expressividade vocal: "Percebi que minha voz devia forçosamente adotar a cadência da lamentação religiosa, o estilo do canto litúrgico que ressoa em todas as igrejas católicas do Leste

1922-1932

ursonate

einleitung:

Fümms bö wō tāā zāā Uu,

pōgiff,

kwii Ee.

1

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,

6

dll rrrrrr beeeee bö,

(A)

5

dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,

rrrrrr beeeee bö fümms bö wō,

beeeee bö fümms bö wō tāā,

bö fümms bö wō tāā zāā,

fümms bö wō tāā zāā Uu:

erster teil:

thema 1:

Fümms bö wō tāā zāā Uu,

pōgiff,

kwii Ee.

1

thema 2:

Dedesnn nn rrrrrr,

li Ee,

mpiff tillff too,

tillll,

Jūū Kaa? (gesungen)

2

thema 3:

Rinnzekete bee bee nnz krr müü?

ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,

3

rakete bee bee.

3a

thema 4:

Rrumppff tillff toooo?

4

e do Oeste. Não sei de onde trouxe a idéia desta música, mas começava a cantarolar as minhas seqüências vocais num estilo eclesiástico como uma litania". No Dadá, a declamação de poemas sem sentido, feitos de sons que se aglutinavam em palavras inexistentes, possuía algo de uma recitação sacra que buscava a descoberta de uma fonte pura e original da poesia, fora da tradição e em aberta contradição com a modernidade tecnológica da sociedade industrial.

Na mesma direção seguiria outro participante do movimento, Kurt Schwitters, autor de uma das mais famosas peças da poesia oral, *Ur Sonate* (Sonata Primeva), como podemos ver em declaração citada por Pignotti e Stefanelli (1980, 29): "A poesia seqüencial é composta de letras. As letras não contêm conceitos e em si não têm nenhum som, mas sim fornecem simplesmente as possibilidades de realizá-lo, possibilidades que vêm valorizadas pelo orador". Realizando-se no ato de sua execução vocal, a poesia faz o poeta transformar sua própria voz em instrumento e forma do poema. A recriação da sonoridade é no Dadá o experimentalismo técnico em busca da fundação de uma nova poética que seja também a descoberta de uma língua pura, destituída da função de representação da realidade.

Não é diversa a proposta do movimento *zaum*, ou transmental, de Krutchenik e Khlebnikov, que se desenvolveu no interior do Futurismo russo, e no qual reside uma das fontes de inspiração da poesia sonora do pós-guerra. A teoria transmental baseia-se na abolição da sintaxe em associação com a recuperação da dimensão fônica do poema, onde a desordem e a ausência de significados devem conduzir a um estado psicológico que prepare o advento de uma língua virgem.

Na Rússia, o experimentalismo técnico também se deu na forma de reaproveitamento da linguagem popular, utilizada como fonte de criação em contraposição à linguagem culta e literária da poesia tradicional. Dessa maneira, a língua pura e virgem funde-se na pesquisa de material do *zaum* com a linguagem inculta das ruas para dar novas bases à poética de vanguarda, colocando-se a questão da "abolição de todas as fronteiras entre a linguagem poética e a linguagem de uso cotidiano", como resumem Pignotti e Stefanelli (1980, 27), acrescentando que "a operação estética diz respeito a todas as linguagens e se exprime também num processo de visualização do elemento gráfico, funcional em relação às exigências de uma nova comunicação de massa".

Quando se analisam os mais importantes movimentos de vanguarda poética constata-se, portanto, que há uma linha diretriz comum aos experimentalismo em nível técnico. Mesmo guardando especificidades entre eles, todos mostram a mesma uniforme tendência de pesquisar a fisicalidade do signo verbal, ressaltando seus aspectos visuais e sonoros, cancelando, ao mesmo tempo, as regras da sintaxe da língua, o modo versificado tradicional e a teia dos significados — que, de resto, aparece aqui como a contrapartida automática e necessária dessa revitalização radical dos significantes.

É interessante notar que essa anulação dos significados está em estreita conexão com a já citada propensão vanguardista em anular a própria linguagem para efetuar

a fusão da arte com a vida. A busca da materialidade do signo poético com a conseqüente aniquilação dos seus aspectos semânticos, os quais representam o elemento de intermediação da linguagem com a realidade, denota a opção por se trabalhar diretamente com os signos enquanto manifestação física da própria realidade. O que se coloca em cheque, portanto, é a função de representação da linguagem artística, em geral, e da poética, em particular. A supressão do aspecto sígnico responsável pela representação da (e intermediação com a) realidade, isto é, o cancelamento da cadeia semântica, produz uma imediata aproximação com a mesma realidade através do uso de materiais cotidianos e anti-artísticos⁶.

No experimentalismo formal, o aparente caos organizativo, representado pela ampla variedade de métodos ordenadores do novo material, encontra também um mínimo denominador comum: o procedimento de ruptura com a sintaxe tradicional, que se resolve nas novas formas composicionais da colagem e da montagem.

O tom comum de ruptura sintática, sugerida pela própria experimentação técnica, que cancela grande parte do jogo dos significados e prescinde da linearidade do discurso retórico finalista e concludente, instala como novo procedimento típico o princípio da colagem que, a rigor, é o princípio anti-sintático por excelência. Talvez nem mesmo pudesse ser classificado como método organizacional, já que é de sua natureza a ausência de ordem. Nos termos desse trabalho, tratamos o termo colagem não como procedimento técnico mas como forma de organização. A colagem surge como meio operativo com o qual se recupera o material vivo anti-artístico para o inserir casuisticamente na obra de arte. Originalmente trabalhada pelas artes plásticas cubistas, a colagem expressa a intenção de trazer, pelos recortes da realidade, a própria materialidade da vida para a obra, sendo reintroduzida, de maneira pioneira nas vanguardas, a palavra no âmbito da pintura, através dos recortes de jornal.

Butor em *Les mots dans la peinture* (1969), analisando o processo de re-fusão da palavra com a imagem no espaço da pintura contemporânea, aponta para o fato de que a utilização de textos impressos, como nas colagens cubistas e na arte pop, tem a função de destacar o aspecto plástico do signo verbal. O procedimento colagístico de aproximação entre palavra e imagem desfuncionaliza semanticamente os signos para acentuar a sua iconicidade. Assim, para além do processo técnico de colagem, o termo pode ser usado no sentido de processo formal de organização semiótica cuja configuração caótica produz um esvaziamento dos significados do poema — uma desfiguração sintática que conduz a um empobrecimento semântico no trabalho.

Na área da poesia de vanguarda, a colagem encontra desde o Futurismo e suas *tavole parolibere* um vasto campo de atuação. Nas experimentações da vanguarda italiana, o princípio da colagem se instala como novo modo composicional (que é, lembremos, anti-organizativo por princípio), no qual “a disposição assintática que os elementos individualmente assumem no interior da colagem, a contiguidade espacial de materiais das mais variadas proveniências, faz com que os próprios

materiais tomem, no interior da obra, distância dos seus primitivos usos" (Pignotti e Stefanelli 1980, 102).



Poema na forma colagem de Ardengo Soffici, do livro *BIF & ZF + 18, Simultaneità e chimismi lirici*, 1915, reproduzido em CARUSO, L. e S. M. Martini (1977,55).

No Dadá, a conformação colagística das obras deriva da caoticidade no registro visual de um poema originalmente fonético, que, por sua vez, também não apresenta nenhum modo organizativo detectável, mas sim a caoticidade da experimentação sonora livre e sem qualquer intenção comunicativa na esfera dos significados

conceituais. O próprio procedimento aleatório da fórmula do poema ideal dadaísta propugnada por Tzara se dá dentro do universo colagístico, onde se evidencia o mesmo "procedimento de recontextualização, num único local poético, de elementos de proveniência heterogênea, segundo critérios de casualidade", ainda segundo Pignotti e Stefanelli (1980, 29).

Na poesia surrealista, o princípio da colagem se mantém enquanto fundamento da composição, mas a finalidade é antes livrar a mente das amarras sintáticas para alcançar um reinado da imaginação solta que propriamente destruir a sintaxe para trazer à tona a materialidade do signo verbal enquanto manifestação direta da realidade. Ele ali é um dado da surrealidade utópica e onírica.

O princípio da colagem é reduzido no Cubo-futurismo russo de modo a não cancelar totalmente uma comunicação de significados. A sintaxe é modificada segundo novos padrões comunicativos, mas não é abandonada, pois a visão do movimento propunha-se a uma reconstrução sintática (ou uma revolução sintática) e não a uma simples anulação dela — equivalente à instauração de uma nova ordem e não ao cancelamento de toda e qualquer ordem como subentende-se na colagem. A esse respeito, Russell (1989, 208) nota que "os primeiros experimentos dos futuristas russos sobre a linguagem literária foram endereçadas não só a criar uma arte que representasse a sociedade moderna (como tinham feito, segundo eles, os italianos), mas sobretudo a dar vida a novos meios de expressão e, por fim, a uma nova realidade".

Os poetas cubo-futuristas, dando mais atenção às potencialidades expressivas do novo material lingüístico, de que se ocupavam no sentido também de adensá-lo com novos conteúdos ao lado das formas novas, afastaram-se do procedimento colagístico. O seu experimentalismo foi dirigido a uma elaboração menos gratuita na forma e a uma pesquisa mais científica da palavra, coisa que lhes foi possibilitada em grande parte graças à aproximação com os círculos lingüísticos do formalismo russo, desde 1914 com o *Opoiaz* de Chklovsky, Jakobson, Ossip Brik e Eichenbaum. Entre ambos (cubo-futuristas e lingüistas) havia em comum o interesse pela exploração das estruturas lingüísticas e pelas possibilidades geradas por sua transformação formal, dentro do qual se assistia a um "esforço de desenvolver uma teoria científica das inovações das formas poéticas" (Russell 1989, 206).

Essa conduta de pesquisa marcada por processos de racionalização da experimentação e pela atenção científica ao trabalho sobre o significant verbal acabou por conduzir o movimento poético russo a uma aproximação também, posteriormente, com as vanguardas plásticas. Krystyna Pomorska (1972, 120) assinala que "pode-se argumentar que esse é o período final do Futurismo, o período da *Lef* em que, como se pode ver, em muitos pontos esse movimento é marcadamente paralelo ao construtivismo". Essa proximidade transfigurou a ordem formal dos poemas numa construção cuidadosa, detalhada e regida por aspectos geometrizes da composição poética. A colaboração com os artistas do construtivismo e do suprematismo deu condições à experimentação formal dos cubo-futuristas de tomar um rumo em

direção às soluções racionalizantes contidas na geometrização oriunda das artes plásticas e gráficas das vanguardas russas e de se colocar como opção ao caos organizativo da poesia futurista italiana e do Dadá.

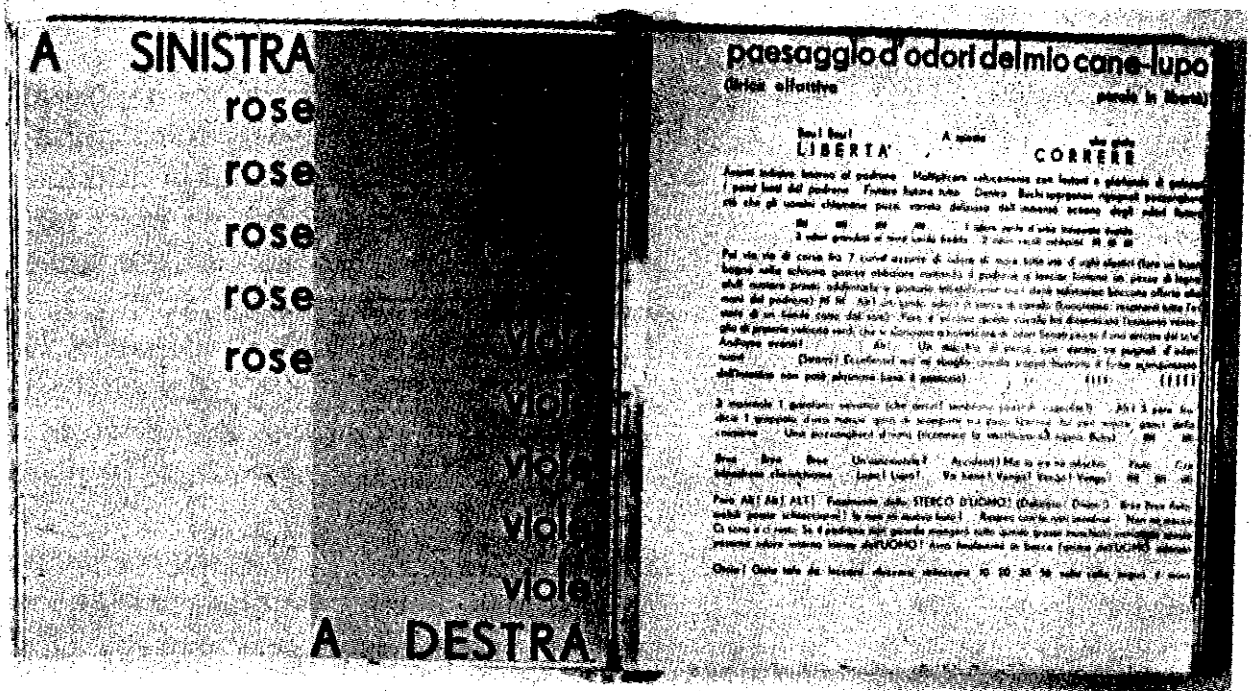
O material colhido no aspecto técnico da experimentação encontrou na geometrização do texto na página o modo substitutivo da sintaxe tradicional, fazendo com que, como ressaltam Pignotti e Stefanelli (1980, 62), "a composição geométrica fechada destes poemas esteja efetivamente longe do caos tipográfico marinettiano". Isso já era observável ainda nos primeiros anos do movimento e se acentua de tal modo no decorrer da sua história que na fase final, da revista *Lef*, conforme lembra Pomorska no trecho acima, o movimento deve ser visto "como construtivista antes que futurista" (Pignotti e Stefanelli 1980, 65). Nesse estágio se procede ao abandono definitivo da colagem e à instauração de um novo procedimento que se define como montagem⁷.

Tal característica assinala a contraposição de uma natureza racionalizante e intelectualizante a uma outra essencialmente irracional e sensorialista do método da colagem. Especialmente no Futurismo italiano, onde melhor se teoriza e se define praticamente, a colagem poética ressalta aquela já citada atenção dada à simultaneidade informacional como elemento característico da vida moderna e que se dirige, na esfera estética, à prevalência da sinestesia na qual todos os sentidos interagentes atuam numa integração e numa totalização do homem moderno.

Na montagem, em oposição à colagem tipográfica italiana, também existe o momento técnico da experimentação. Mas a forma encontrada para a organização desse material obedece a uma operação substitutiva da sintaxe tradicional por uma nova ordem visual da página que propõe também o adensamento dos novos conteúdos da poesia. Russell (1989, 205) ainda observa, por sua vez, que "não obstante a semelhança destas inovações com a produção dos futuristas italianos, a obra inicial dos russos indicava uma relação analítica, quase científica, com as operações com a palavra, ausente das pesquisas italianas, para criar uma linguagem que comunicasse sensações e emoções vividas". O não cancelamento dos significados, mas a modificação dos seus modos de comunicação, se deu no método da montagem.

Mesmo havendo uma visão científica na elaboração dos novos métodos acima especificados do Cubo-futurismo russo, não se deve esquecer a forte presença do cientismo também na poesia futurista italiana. É importante recordar ainda que na maturidade movimento futurista na Itália, nos anos 30, a construtividade e a limpeza da forma tomam o lugar da caoticidade e barroquismo que marcava o período inaugural do Futurismo. Nessa fase posterior, Marinetti e o tardo-futurista Carlo Belloli criam uma poética matemática que antecipa nitidamente as fórmulas geométrico-permutacionais da poesia concreta dos anos 50 e fixa um procedimento montagístico característico de uma poesia construtivista.

Entretanto, naquele momento mais característico e aguerrido dos Futurismos nos anos 10 e 20, se evidencia a distância que vai de uma incorporação temática e



Poema tardo-futurista de Marinetti do livro *Parole in liberta futuriste, olfattive, tattili, termiche*, 1932, reproduzido em CARUSO, L. e S. M. Martini (1977, 41)

mítica da técnica no movimento italiano a uma assimilação da ciência como método de abordagem objetivo e racional pelos russos. Aí, a máquina é antes estrutura e jogo combinatório, e não metáfora exótica — é antes processo que produto, como nas relações do construtivismo com as novidades técnicas de então.

O cientismo no Futurismo italiano tem, na forte composição irracional do movimento, a marca do pensamento mágico, como nota Poggioli (1962, 160) ao dizer que “muitos são os modernos que olham a ciência com olhos não diferentes dos selvagens e das crianças, e que a reduzem a magia”. Vários outros componentes, anteriormente assinalados, além do mito da máquina, reforçam tal visão: o sensorialismo sinestésico, o exotismo e o simbolismo adaptado à temática moderna, oriundos do decadentismo via-Marinetti, a mistificação das novas técnicas industriais, a estetização da política e da guerra, o nacionalismo provinciano, são fatores que contribuem para deformar a ciência sob os olhos futuristas e dar a ela uma coloração mágica anti-racional que se traduz na forma caótica dos poemas do movimento.

Primitivismo, jogo e humor

Deve-se observar ainda outros três elementos comuns a toda linha experimental das vanguardas e que de certa maneira presidem tanto o experimentalismo técnico quanto o formal (seja o de índole colagística que o de montagem): o

primitivismo, o jogo e o humor que, diríamos, se condensam em um único elemento, o da *simplificação* da produção estética.

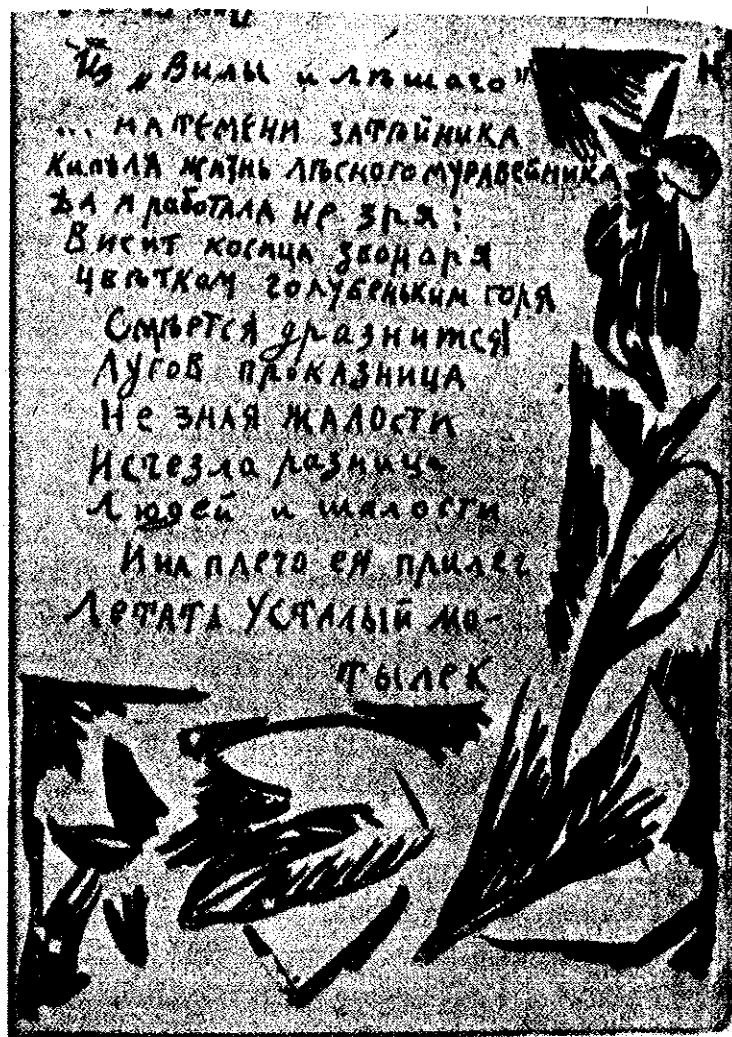
Em paralelo à recuperação pelos artistas plásticos, já desde os pós-impressionistas, das formas visuais primitivas e ingênuas (das tribos africanas, das crianças e dos loucos), a retomada do primitivismo no poesia se deu em cada movimento segundo uma ótica característica. No Futurismo italiano, o primitivismo está vinculado ao exotismo de origem decadentista e se resolve no âmbito da escritura desorganizada e entrópica. No Dadá, ela é a linguagem onomatopaica e a poética do non-sense. No Cubo-futurismo, o primitivismo é tanto o reaproveitamento das formas populares não-poéticas da fonética e das expressões quanto a geometria que contém a simplificação formal. No Surrealismo, é a escrita automática onde o primitivismo psicológico, liberado das redes da realidade, dá vazão ao texto de livres associações.

O primitivismo, assim, é nas vanguardas uma opção que se coloca ao desmantelamento das sintaxes tradicionais e ao abandono das formas clássicas e se dá dentro da procura de uma linguagem pura, virgem, não viciada, que se realize nas escrituras simplificadas.

Coexiste com essa busca da simplificação, a ressurreição da caligrafia como extensão do gesto do artista e do dígito de sua presença nas obras de poesia de vanguarda. Em todos os movimentos ocorreu uma recuperação da escrita manual e uma estetização do manuscrito. Cangiullo, Balla, Soffici, Govoni, entre outros participantes do Futurismo italiano, incorporam a escritura manual ao conjunto de técnicas e formas mistas que integram a estética simultaneísta do movimento. Os livros manuscritos, de baixa tiragem, que hoje seriam chamados livros de autor ou livros-objetos, fizeram parte essencial das primeiras publicações do Cubo-futurismo, com as criações de Krutchenik e Khlebnikov, ilustradas por Gontcharova e Malevitch. No Surrealismo, a escrita manual é especialmente adequada para a produção do automatismo, onde o fluxo do inconsciente reverbera na forma gestual e imediata do manuscrito, notadamente nos poemas-objetos surrealistas (que realizam a combinação da caligrafia com objetos simbólicos).

Nesses casos, a caligrafia estabelece uma ponte direta do poeta com o texto e daí com o leitor, que se vê diante do índice do autor. O poema é a figuração de seu gesto, a eliminação dos meios intermediários do contato do artista com o público. Por outro lado, a escritura manual retém sempre um aspecto de algo incompleto, inacabado, um projeto de poema tornado público no momento de sua criação. O poema caligráfico possui de alguma maneira um caráter de esboço e como tal se valoriza sobretudo enquanto indicador do processo criativo, em que novamente o menos importante é o produto final, mas fundamental é o momento da criação.

Aqui também temos a característica das vanguardas, anteriormente assinalada, de sublinhar o gesto da criação como dado constituinte da obra. Reforça esse aspecto a caligrafia enquanto forma inacabada na qual pode-se ver a mesma preocupação



Poesia, 1912, de Khlebnikov com caligrafia do autor e ilustração de Gontcharova (reproduzido em Pignotti, L. e S. Stefanelli 1980, 59)

em eliminar a linguagem da intermediação entre o artista e o público. O gesto do poeta, como esboço da obra, se materializa como a própria obra na escrita manual. Visualmente, a caligrafia se põe como experimento paralelo à procura da pureza das palavras e das riquezas fonéticas dos sons vocais destituídos de significados — a caligrafia nas vanguardas é uma espécie de busca da pureza escritural, anterior à tipografia e fora do circuito comercial do produto industrializado, já que ela é a representação cabal do produto artesanal e único, saído diretamente do artesão para o consumidor, sem a intermediação de processos técnicos de reprodução. Em qualquer desses sentidos, ela é um signo da simplificação.

Como jogo, no sentido definido por Johan Huizinga em seu clássico *Homo Ludens*, a poética das vanguardas se revela enquanto uma estética baseada antes de mais nada no aspecto significante do signo verbal, que se isola da referência à realidade e, com isso, libera a capacidade combinatória das formas. No Cubo-futurismo, por exemplo, se esse cancelamento está menos presente, por outro lado, a

utilização das formas geométricas dá a configuração de jogo às construções do movimento. A preocupação em estabelecer a obra de arte como algo sem função de representação da realidade, cujo valor último está em si mesmo, aproxima definitivamente a produção das vanguardas da natureza do jogo, que é sempre, na expressão de Huizinga (1982, 11), um “distanciar-se daquilo para entrar na esfera temporânea das atividades com finalidade toda própria”.

Huizinga (1982, 23) entende que “a arte está mais do que a ciência sujeita a fatores nocivos do moderno processo de produção. Mecanização, publicidade, busca de efeito, influem com maior força sobre a arte porque ela trabalha diretamente para a venda e com meios técnicos. Em tudo isso, o elemento lúdico falta quase completamente. Do século passado até hoje, a arte, com a crescente conscientização dos fatores culturais, parece haver mais perdido que ganhado em qualidade lúdica”. Aqui o antropólogo holandês estuda o processo de incorporação da obra de arte à sociedade industrial e a crescente assimilação da função comercial pela arte (que, de outra parte, se dá na assimilação da estética pelo produto comercial) ocorrida desde o romantismo e que tenderia a domesticar a capacidade lúdica da criação artística. A negação da condição comercial da obra de arte seria, portanto, um dado que permitiria às vanguardas em geral estabelecer uma reaproximação com a natureza lúdica que faz parte da linguagem de toda poesia.

Mesmo nos modernistas pode-se ver a presença do ludismo numa estética que se move “num âmbito não universalmente acessível”, cuja intenção é “tornar enigmático o sentido das palavras” (Huizinga 1982, 159) e assim recuperar a natureza essencialmente lúdica da poesia. Se o desenvolvimento social é marcado pela perda gradativa desse senso que era intrínseco às suas manifestações culturais, fazendo com que “cultura como um todo se tornasse mais séria” e “arte e ciência parecessem pouco a pouco perder completamente o seu contato com o jogo” (Huizinga 1982, 158), é na negação dessa tradição que se abrem as perspectivas para a reincorporação desse elemento como dado da estética. Conclui nesse sentido ainda Huizinga (1982, 328) dizendo que “cada vez que uma palavra de ordem em ‘ismo’ determina um endereço para a arte, está quase subentendida a qualificação de lúdico”, isto é, segundo o principal teórico da cultura como ludismo, faz parte da própria natureza dos movimentos de vanguarda a atividade lúdica como fator estético. É nelas que se procede à revitalização desse caráter da arte no âmbito de uma modernidade marcada pela perda paulatina desse aspecto em virtude mesmo de uma crescente fixação das normas escriturais da retórica, do discurso linear e finalista (que se contrapõe ao jogo) e pela filosofia estética como legisladora de modos de apreciação da obra de arte.

No entanto, o aspecto lúdico nas vanguardas, se, de um lado, se põe contra a tendência da modernidade em dar o tom de seriedade às manifestações culturais, mecanizando-as e adaptando-as ao comércio, domando-as pela normatização da escritura clássica e pelo advento do esteticismo controlador das formas de recepção, de outro, pela própria recuperação desse ludismo, rende-se àquela esfera do

divertimento no qual o desenvolvimento da industrialização da modernidade insere fórmulas estéticas na tentativa de banalizar a obra de arte. Enquanto se diferencia do conjunto das manifestações artísticas que, vinculadas à tradição, mantêm-se dentro do espírito da seriedade do discurso clássico, as vanguardas, em seu ludismo, correm o risco de se fazer integrar à tendência da dissolução da estética no campo do divertimento e da banalização desta no processo de industrialização, onde está presente uma forte associação da leveza do jogo estético com a indústria.

Porém, mais uma vez se tem o estranhamento como dado diferencial das posturas. Nas vanguardas, a retomada do ludismo da arte se expressa formalmente em escrituras de tal maneira incomuns que impedem sua assimilação àquela indústria que prega, a seu modo, a leveza do objeto de consumo estetizado. Nesta indústria, a leveza e o jogo são presididos pela banalização de fórmulas desgastadas da estética tradicional e sua reutilização na indústria do divertimento e do consumo. Nas vanguardas, a leveza é a simplificação formal contra a pompa escritural daquela mesma linguagem clássica, trazendo em si inovações produtoras de estranhamento que as tornam inaptas ao consumo. A leveza coloca-se contra os grandes temas e as grandes escrituras estilísticas que unem os modernistas à tradição, propondo-se como jogo formal longe dos grandes discursos e das grandes obras. De outra parte, o estranhamento impede a comunhão do projeto de simplificação com a vulgarização da estética contida na redução desta ao ludismo da diversão, pela profusão de materiais estranhos e construções incomuns.

A recuperação do caráter lúdico se dá na anti-seriedade e, conseqüentemente, no humor que também se contrapõem à excessiva gravidade da arte tradicional. Conforme resume Huizinga (1982, 8), "na nossa consciência o jogo se opõe à seriedade" e, de alguma maneira, se liga ao humor e ao riso, ainda que o riso, opondo-se à seriedade, "não se une de fato diretamente ao jogo" (Huizinga 1982, 8). Como quer que seja, a revitalização do humor está presente nas vanguardas enquanto dado ironizante da arte e da vida modernas. Poggioli (1962, 62) vê a ironia aí como produto do "sentido da vacuidade dos milagres que a ciência parece prometer". Em verdade, não é difícil ver, especialmente no Dadá, a ironia da técnica, por exemplo, nas máquinas de amor de Picabia. Mas a ironia se dá sobretudo quanto ao próprio referente da arte como sistema e quanto à própria sociedade industrializada, reprodutora de gostos e costumes herdados do passado.

O humor das vanguardas traz à tona a mesma volúpia dessacralizadora e desestabilizadora das estruturas do poder que se via no distante realismo grotesco. Não por acaso, ambos surgem em meio a crises dos sistemas escriturais dominantes e dos valores. A Igreja e os costumes feudais são, no caso das vanguardas, a indústria cultural que insiste em manter certos valores anteriores ao advento das inovações processadas pela própria revolução contínua da industrialização. É nessa dimensão do humor enquanto novo elemento desestabilizador da linguagem representativa e realista, dessacralizador da espiritualidade artística, que as vanguardas, em boa parte, encontram o veio da risada. Esta impede, por sua própria natureza, a adoção de

grandes tarefas éticas de modo explícito pelas formas experimentais.

O riso e o grotesco nas declamações da poesia oral futurista, do Cubo-futurismo e do Dadá, nas fotomontagens e nas colagens poéticas, nos textos dos manifestos, recuperam aquela dimensão integradora que a atividade lúdica possui e que já havia se manifestado na escritura grotesca renascentista. Em ambos os casos, o humor muitas vezes atravessa para o terreno da auto-ironia que retira do escritor ou artista em geral a tarefa das grandes elaborações e dos grandes temas — é, desse modo, uma expressão da simplificação que caracteriza a opção escritural das vanguardas poéticas contra a tradição das obras monumentais e dos temas importantes.

Vanguardas sensorialistas e intelectualistas

Apesar dos mínimos denominadores comuns aos experimentalismos técnico e formal das vanguardas que, em grande parte, uniformizam a aparentemente desconexa e iconoclasta produção dos movimentos, há no interior dessa manifestações da tarda-modernidade uma índole que as divide ao meio e que vim salientando aqui e acolá à medida em que se faziam presentes na análise dados configuradores dessa grande dicotomia interna do projeto vanguardista: a dicotomia entre uma tendência acentuadamente sensorialista e uma outra predominantemente intelectualista — divisão essa que recria, no âmbito da estética em geral, e da poética, particularmente, a divisão entre racionalismo e irracionalismo na sociedade moderna.

Russell (1989, 37) observa que “a tensão mais forte que percorre a história da vanguarda é o conflito entre racionalismo e irracionalismo, que se manifesta em todas as expressões políticas, científicas e estéticas das teorias vanguardísticas”. Para o crítico norte-americano, o conflito, antes de se dar entre tendências, encontra-se no interior de cada movimento — é sobretudo uma contradição interna a eles e não uma divisão dicotômica das vanguardas em duas vertentes que se chocam. Ele enxerga esse conflito interno como derivação da contradição fundamental do romantismo e do simbolismo, cindidos ao meio entre “a convicção de que a imaginação humana possa transformar a si própria, que possa clarificar as próprias exigências e debilidades, e orientar-se segundo um programa de ação específico”, de índole racional, e “a convicção de que o racionalismo, substanciado sempre pela análise e pela ação ordenada, tolha a realização imaginativa” (Russell 1989, 37), de tom claramente irracionalista.

Na obra de Poe, os dois pólos encontram-se radicalmente e então florescem nitidamente uma visão cienticista, racionalista, de aberta fé no intelecto organizador, e uma apologia do anormal, do exótico, do sonho e das esferas que escapam ao controle da razão. No poeta norte-americano, a resolução do conflito se dá muitas vezes entre a temática dirigida pela imaginação irracional, e a elaboração formal ordenada pela razão e pelo método científico de construção do poema. Como

declara o próprio Poe, a escolha da forma precede, explicitamente no poema capital *O Corvo*, a seleção do tema, que passa a ser sugerido pela ordem formal escolhida. Poe teria inaugurado, assim, a concepção poética da tarda-modernidade que desabrocharia, de um lado, na estética modernista que confirma a autonomia da obra de arte como um sistema dotado de regras internas asseguradoras não só de sua especificidade como também de seu isolamento das outras esferas da vida cotidiana, de outro, no projeto vanguardista que via na experimentação o centro de sua validade, mas que apresenta em comum com o precursor norte-americano principalmente aquele mesmo conflito entre racionalidade elaborativa e irracionalidade imaginativa.

Em que pese a grande parcela de verdade contida na crítica de Russell, já que é difícil afirmar a inexistência, em qualquer movimento de vanguarda, de certa dose de irracionalidade combinada a uma quantia razoável de racionalidade, existe acima dessa contradição interna uma divisão dos próprios movimentos em uma tendência predominantemente (não exclusivamente) racionalista e uma outra irracionalista. É preferível, note-se, salientar essa cisão apenas em termos de forte predominância de um ou outro fator. Ademais, seria conveniente situar tal cisão não no campo do conflito entre racionalidade e irracionalidade, cuja colocação se dá sobretudo dentro do conhecimento filosófico, para encontrar esse conflito expresso, no âmbito da estética, na contenda entre sensorialistas e intelectualistas. Deve-se considerar não apenas as declarações de intenção e princípios exalados pelos próprios participantes das vanguardas, mas sim o produto final artístico e seu efeito no receptor, isto é, a obra de arte e o espectador.

Dessa maneira, no interior do projeto das vanguardas existiria uma cisão entre movimentos cuja estética se dirige fundamentalmente a uma absorção intelectual por parte do espectador ou leitor, derivado da própria natureza das construções formais do poema (ou mesmo da obra de arte generalizadamente) que vêm exigir tal processo de leitura, e outros movimentos cuja fruição é essencialmente sensorialista, já que sua forma escritural condiciona e conduz à apreensão do trabalho a um nível predominantemente sensitivo e anulador das mediações intelectivas. Cabe notar que, em ambos os casos, o que se observa é um predomínio de um modo (sensorialista ou intelectualista), e não uma radical exclusão de outro.

Arnheim sintetiza, numa passagem, a obrigatória interação permanente entre as atividades intelectivas e intuitivo-sensoriais: "as capacidades comumente atribuídas ao pensamento — diferenciação, comparação, classificação, etc. — atuam na percepção elementar; ao mesmo tempo, todo pensamento requer uma base sensorial" (Arnheim 1989, 14). Ainda: "a percepção não está em parte alguma separada do pensamento, a intuição partilha de todo ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio" (Arnheim 1989, 14).

No caso das vanguardas intelectualistas, a rigorosa construção da obra e o trabalho científico e metódico no momento formal da experimentação exigem uma

fruição racional e decifradora que precede e prepara a fruição sensorial, ainda que muitas vezes a intenção seja anular essa fruição.

É ambígua a questão do papel da emoção e das sensações nas poéticas de linhagem intelectualista. Para alguns, trata-se de anular radicalmente a presença dos sentimentos e derivados na comunicação estética, transformando a obra em algo utilitário, como toda arte. Em 1930, Van Doesburg, num artigo intitulado "Existe uma Poesia Construtivista?" (em Bann 1974, 193) declara: "a obra de arte deve ser inteiramente conhecida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das formas dadas pela natureza, ou da sensualidade, ou sentimentalidade".

Para outros, contudo, o efeito final da obra de arte reside num turbacão das sensações, ainda que para obter esse resultado deva-se passar por um controle intelectual do processo produtivo, como estava formulado desde Poe e Baudelaire. Basta ver a premissa máxima do Manifesto do Suprematismo, de Malevitch (em De Micheli 1988, 389): "Por suprematismo entendo a supremacia da sensibilidade pura nas artes figurativas". De qualquer modo, o cuidado organizativo com os elementos materiais e físicos do signo artístico evidencia uma elaboração intelectualizada da obra, que, por fim, se expressa nas rigorosas formulações teóricas desses movimentos.

Já nas vanguardas de índole acentuadamente sensorialista, o cancelamento do nível intelectual faz parte mesmo do processo de aceleração dos sentidos e muitas vezes se põe como pré-condição para isso. Em virtude dos efeitos produzidos pelo modo de organização caógeno da colagem, que busca a dispersão da esfera semântica e, a mais das vezes, a própria supressão do momento formal da experimentação, o projeto vanguardístico sensorialista resolve-se mais radicalmente, sendo possível encontrar diversos exemplos onde o enlevo intuitivo destrói totalmente o aspecto intelectual.

De certa forma, a oposição entre as tendências intelectualista e sensorialista decide-se na maior ou menor utilização da geometria como ordem visual organizadora do poema assintático e tipográfico. A geometrização é tanto uma ordenação dos elementos de modo rigoroso e controlado pela atividade intelectual, visando exigir do leitor a mesma atividade na leitura, quanto uma abstração formal regida pela noção de equilíbrio, de matemática e, conseqüentemente, de razão⁸.

De outro lado, coloca-se a composição escritural baseada no automatismo e no voluntarismo do escritor, cujo produto final se resolve no caos visual, na nebulosidade dos significados, quando não de seu cancelamento, que visa a absorção sensitiva, num complexo regido por princípios antes míticos que técnicos. As poéticas dos futuristas italianos, do Dadá e dos surrealistas se identificam, cada qual a seu modo e dentro de suas especificidades (e não sem contradições internas, como se notam especialmente no Futurismo italiano) com esta segunda vertente. Com aquela primeira, intelectualista, seria possível identificar mais a poética dos cubo-futuristas russos e toda a linhagem construtivista que culmina na arte concreta.

Na poética sensorialista reflete-se o elemento caógeno de uma sociedade em vias de desintegração e profunda crise política, econômica e social que deságua nas duas grandes guerras, enquanto a poética intelectualista seria presidida pelo mesmo intento de destruição do velho, mas associado à reconstrução imediata que perpassa tanto o projeto socialista na União Soviética, quanto a reorganização do capitalismo no pós-guerra, dando aí ocasião ao surgimento da estética concretista. Naquela poética, a destruição da linguagem e da arte é um fim em si mesmo, que entra em comunhão com a falta de perspectivas para a resolução da crise mais geral da sociedade. Nesta, a reconstrução da linguagem é a reconstrução da ordem social⁹.

Em termos de estética geral das vanguardas, porém, o quadro é diverso. Nas artes plásticas, por exemplo, efetivamente é possível situar o Futurismo italiano dentro de uma mesma tendência ligada à abstração geométrica do cubismo, do *De Stijl*, da Bauhaus e da Arte Concreta, isto é, aquilo que se denomina amplamente corrente construtivista. De outra parte, sempre se reúnem as manifestações plásticas do Dadá, do Surrealismo e do Expressionismo.

No entanto, o que se nota é sempre uma mesma divisão interna às vanguardas em uma tendência predominantemente cerebralista, cientista e organizacional, e uma outra, de índole acentuadamente sensorialista, entrópica e anti-racional, aquela sempre dotada de um projeto subliminar de recriação da linguagem (no sentido de criação de uma nova linguagem), esta, sempre com a perspectiva de destruição da linguagem, de sua aniquilação enquanto elemento intermediador formal entre a arte e a vida.

A rigor, a importância de tal diferenciação se dá justamente neste ponto: para as vanguardas intelectualistas a linguagem é um objeto formalmente autônomo (e essa tendência as aproxima dos modernistas) que deve ser recriado numa nova dimensão para realizar-se então uma reintegração da arte à vida, onde esta seria modificada por influência das novas formas estéticas que incitariam o homem moderno à sua reciclagem comportamental, intelectual e sensitiva. Nas vanguardas sensorialistas e intuitivistas, a linguagem deve ser destruída para que a fusão da arte com a vida se dê seja na anulação da vida (pela sua anexação à estética, no Futurismo), seja na anulação da arte (na anti-arte dadaísta), que na anulação de ambas (na surrealidade do Surrealismo). A linguagem aí é algo mágico que se interpõe inexplicavelmente entre a obra de arte (enquanto expressão do artista) e a realidade.

Se o significado cultural da irracionalidade das vanguardas sensorialistas é explícito e único, isto é, seria a expressão no âmbito da linguagem e da estética de um período de crise dos valores e contradições que desemboca na destruição e na desintegração social, política, econômica e cultural, o significado do racionalismo das vanguardas intelectualistas varia conforme sua localização. Enquanto na Rússia pré-revolucionária ele era sobretudo fruto do espírito científico adquirido da estreita colaboração com os formalistas russos, no período após a vitória bolchevique, até o advento do stalinismo, ele é o próprio espírito de construção de uma nova

realidade que deve, portanto, possuir uma nova linguagem artística, e na arte concreta ele é a reconstrução ordenada da sociedade industrial do pós-guerra.

Quando o intelectualismo se situa no capitalismo industrializado da primeira metade do século, ele parece encontrar sua melhor justificativa na teoria estética elaborada por Adorno: a construção racional da linguagem é uma estética da negação do sistema. A Escola de Frankfurt, conforme visto, formulou a tese de que o progresso contido na ótica desenvolvimentista do capitalismo é antes destruidora da razão que realizadora desta. A própria estrutura burocrática do Estado contemporâneo, aparentemente racional, seria, em realidade, a negação absoluta da razão. Contra a ideologia do progresso que acentua a natureza irracional do modo de produção capitalista, a obra de arte moderna, isto é, "a autêntica, avançada obra de arte", como conclui Wellmer (1988, 48), "torna-se virtualmente o último resíduo da razão num mundo racionalizado" onde a obra de arte assume dois significados: "ela deve sua racionalidade estética específica à emergência de impulsos miméticos com elementos de construção racional; e ela representa a transfiguração de elementos da realidade empírica, fazendo com que a realidade apareça sob a luz da reconciliação: a obra de arte como a face da reconciliação".

A racionalidade na obra de arte moderna seria, então, a afirmação de um projeto emancipatório, e, portanto, utópico, que se confronta com a "racionalidade irracional" da sociedade capitalista industrial e do Estado contemporâneo, colocando-se como reprodução estrutural emblemática de uma ordenação das próprias relações sociais que se daria fora da dialética negativa do progresso. Ela seria conduzida ao isolamento e à negação estética das leis de mercado, como a impedir, pela organização intelectual, sua desintegração na desordem irracional da indústria cultural.

A justificativa utópica da racionalização e abstração formal das vanguardas históricas de índole intelectualista e dos modernistas se coloca dentro da estética da negatividade formulada por Adorno. Ele parte da associação da música popular ligeira da sociedade de consumo ao desencadeamento da regressão da audição e da rotinização da sensibilidade. A alta elaboração da música artística da Escola de Viena (Mahler, Schönberg, Webern, Berg) possibilitaria a negação artística revolucionária da integração resignada à indústria cultural que rotiniza e aplaina os sentidos: "Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva" (Adorno 1980, 191). A resistência, dada pela construção especializada da forma e pela conseqüente dificuldade de sua apreensão, manifesta-se numa estética de negação da experiência cotidiana tardo-moderna capitalista, banalizadora da recepção estética.

Portanto, é na própria noção de ordem estética que o caráter lúdico das vanguardas intelectualistas se reforça (ainda que o humor seja notório também nas vanguardas sensorialistas). Lembra Huizinga (1982, 14) que na idéia de ordem "está indubitavelmente a razão pela qual o jogo (...) parece situado por toda parte no terreno da estética", já que "os termos com os quais podemos definir os elementos

do jogo provêm em grande parte da esfera da estética. São os termos com os quais procuramos exprimir também os efeitos de beleza: tensão, equilíbrio, oscilação, alternância, contraste, variação, entrecho e solução”.

Ainda que o ludismo se ponha além da dicotomia racional-irracional, isto é, “fora do contraste sabedoria-loucura” (Huizinga 1982, 9), ele é dotado de um conjunto de regras que exige a participação intelectual do jogador; assim como sucede na obra de arte das vanguardas intelectualistas. E como no jogo, a estética racionalista, conforme se deduz da visão adorniana, se põe naquela “esfera temporânea de atividade com finalidade toda própria” (Huizinga 1982, 11), enquanto uma ficção, fora da realidade, que recria, no âmbito da linguagem, a emancipação em uma sociedade sem conflitos e contradições.

É por essa particularidade que muitas vezes torna-se difícil distinguir momentos das vanguardas intelectualistas daquele projeto modernista que radicaliza a tendência da arte autônoma — já que muitas vezes é no isolamento dado por sua autonomia que a estética racionalista experimental encontra sua justificativa e metaforiza um mundo sem crises. Nos estertores da modernidade, quando o projeto vanguardista perde seu élan agonístico e passa a representar a intenção reconstrutiva da sociedade industrial do pós-guerra, ele se associa mais ao ideário modernista e se esvazia sensivelmente de sua conotação ética e utópica que residia na intenção de transformar radicalmente a sociedade, desprovendo-se, então, daquela estética da negatividade para assumir uma adaptabilidade positiva ao quadro cultural do presente. Dá-se aqui o aparecimento das vanguardas tardias.

As vanguardas tardias e a passagem ao pós-moderno

Em um artigo de 1951, notavelmente antecipador, Sérgio Buarque de Holanda (1986), analisando as tendências surgidas na Geração de 45 brasileira, usa pela primeira vez no Brasil o termo pós-modernismo, cunhado, segundo informa Nelson Osorio T. (1988), no âmbito da cultura hispano-americana no distante ano de 1934 por Federico de Onís para definir uma reação ao modernismo por tendências já presentes no seu interior¹⁰.

Sérgio Buarque de Holanda, em sua crítica, percebe duas vertentes que saem da mesma estética de confronto com o modernismo: de um lado, a poesia de um Domingos Carvalho de Silva, que se situaria no “opor-se convenções pró ou contra-revolucionárias a convenções revolucionárias” (1986, 7) como forma de superação do modernismo; de outro, uma espécie de continuidade radicalizada das premissas abertas pela experimentação dos modernistas brasileiros. Essa última tendência entrevia-se já nos primeiros livros dos poetas Décio Pignatari e Haroldo de Campos que anos depois seriam participantes destacados da fundação da poesia concreta no Brasil, e que, àquela altura, se localizariam, juntamente com João Cabral de Melo Neto, num “post-modernismo em sua fase realmente afirmativa” (Holanda

1986, 7).

No entanto, desde a primeira revista do grupo Noigandres, de 1953, o termo poesia de vanguarda foi adotado para cunhar a linhagem estética ao qual se vincularia o grupo. Nesse choque interno entre concepções tipicamente vanguardistas, ligadas às categorias da modernidade (como superação e inovação — veja-se por exemplo o nome das edições concretistas: invenção) e outras que já prenunciam um confronto com elementos do projeto moderno, pode-se entender o momento de passagem do ideário das vanguardas para seu próprio aniquilamento na pós-modernidade.

Alguns anos antes do concretismo, mais precisamente em 1947, o lettrismo de Isidore Isou denunciava essa problemática. Criado pelo poeta romeno, radicado em Paris, aos dezessete anos de idade, o lettrismo talvez tenha sido o movimento de vanguarda onde a racionalização foi levada a tal extremo no projeto de leitura metódica do passado poético e cultural que revelou, ao final, uma natureza irracional e messiânica como nenhum outro possuiu antes nem depois. Se no Futurismo italiano todo o universo deveria ser reconstruído segundo a estética que o movimento preparava para o futuro antecipado no presente, com um inegável tom de bufonaria e provocação humorada, no lettrismo o exercício racional de reler toda a história, toda a ciência e toda a arte pelos métodos letrísticos chegou ao seu limite, dotado de uma coloração paranóica evidente.

Isou partiu da análise detalhada dos mecanismos da poética, para daí tentar conceber uma mesma estrutura pertinente a todos os fenômenos da cultura, da ciência e da natureza. A obra de Isou parte do pressuposto de que toda disciplina da criação ou do conhecimento se dá dentro de modalidades interpenetradas, de onde é possível se partir para criar uma nova ordenação na estética e uma nova subdivisão das ciências. A obra teórica de Isou acabou por se estender da poética à física e química, passando pela estética e pela filosofia da ciência.

A origem de todo esse edifício ordenador se funda numa intuição primeira tida por Isou que lhe revelara a lógica tecnicista embutida nos fenômenos, como descreve Lemaître, o segundo na hierarquia letrista: “o lettrismo é uma arte onde a mecânica estética é a criação de partículas sonoras distintas” (Lemaître 1954, 15). A atenção especial dada à materialidade física da letra, destituída de significado, possibilitou a dedução de que “as letras são uns grupos de traços gratuitos, e gratuitamente ordenados. Isto significa que o lettrismo não é uma linguagem nova, porque ele não é uma linguagem” (Lemaître 1954, 21), mas uma técnica universal de criação que se espalha à pintura, à arquitetura e à ciência letristas.

Enquanto movimento de vanguarda, o lettrismo se vê como resumo e último estágio do processo evolutivo, tanto na poesia quanto na prosa, se pondo ao fim do percurso do experimentalismo francês, iniciado com a destruição da anedota em Baudelaire, passando pela concentração no verso em Verlaine, pela destruição do verso em direção à palavra em Rimbaud, pelo aprimoramento e radicalização da palavra em Mallarmé, pela destruição da palavra em direção ao nada em Tzara, para

culminar no aperfeiçoamento do nada em Isou, no qual a letra como unidade mínima da forma poética recomeça o trajeto em direção à anedota (cf. Laura Aga-Rossi, 1982).

Nessa atenção ao aspecto icônico do signo verbal, racionalmente localizada ao fim de um percurso linear progressivo das vanguardas, o lettrismo antecipa o concretismo surgido dali há alguns anos, na década de 50. Neste, fundamentalmente, pode-se ver o projeto de tornar concreta a forma do poema como os letristas buscavam a concreção da letra: "arte sonora baseada na organização de letras e fonemas, considerados na sua pureza não-conceitual" (Sabatier 1989, 206).

No entanto, duas diferenças nítidas marcam o projeto dos dois movimentos: enquanto no de Isou essa atenção se dá ao aspecto sonoro da letra, como se observa na declaração acima, no concretismo ela se dá no âmbito da visualidade do texto; conseqüentemente, deriva daí uma segunda e mais importante diferença, que consiste no fato de que, por trabalhar a sonoridade da letra, o lettrismo adentra imediatamente o anti-semanticismo e a gratuidade colagística (conforme se explicita mesmo nas declarações acima de Lemaître), ao passo que o trabalho da visualidade no concretismo se dá como uma racionalização medida da forma. A concreção formal, na poesia concreta, então, se afasta radicalmente do princípio da colagem e dos demais métodos irracionais característicos das vanguardas sensorialistas, às quais o lettrismo deve, por fim, ser filiado.

Ademais, deve-se notar que a poesia concreta, dentro da linhagem do construtivismo e como desenvolvimento do ideário contido na poesia construtivista de Van Doesburg¹¹, é essencialmente uma poética da racionalização, ao menos em sua fase ortodoxa — é, contudo, nessa fase que se encontra uma nítida configuração concretista distinta dos modos composicionais dos movimentos antecedentes. O método de composição racional que marca o concretismo (palavras colocadas lado a lado segundo proximidade de significantes ou de significados, organizadas numa disposição geométrica pela página) se dá já dentro de uma concepção matemática permutacional e serial que coloca essa estética dentro do campo da informática, da estocástica e da sociedade pós-industrial.

No entanto — e aqui retorna o dilema das vanguardas tardias no limiar da pós-modernidade — todo o planejamento lógico e racional do projeto intelectualista de vanguarda vai se esvaziando de seu contexto moderno e de seus intuítos utópicos.

Como quer que seja, resta ainda na poesia concreta o mesmo intento de reconstrução da linguagem que sempre marcara as vanguardas intelectualistas, no sentido de se contrapor à índole destrutivista (ou desconstrucionista já) das vanguardas sensorialistas históricas que acabariam se transformando na norma pós-moderna. No caso especial brasileiro, devido às particularidades da cultura local, o paideuma de influências contido nas declarações e manifestos do grupo Noigandres faz vincular a poesia concreta antes mesmo ao projeto dos modernistas que ao das vanguardas. Selecionando como seus antecessores diretos quatro escritores (Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings) que buscavam a fixação de seus estilos como

modo de proteção da individualidade e da dissolução do poeta no âmbito da sociedade de massa, os poetas concretos acrescentam à linhagem racionalista que os informa um teor de elaboração estilística de grupo que permite entrever uma mesma postura modernista de isolamento configurado numa esfera da arte autônoma.

A poesia concreta, no entanto, já adentrando um pós-modernismo ao incorporar dados da nova linguagem tecnológica, busca penetrar na cultura como elemento estético desse novo código social, quer se situar como linguagem pertinente à toda nova estética do período, perdendo, assim, a instância de negatividade que o projeto de autonomia artística possuía nos modernistas. O projeto de autonomia estética, oriundo dos modernistas, mas agora destituído da crítica da negatividade, se combina com a índole racionalista das vanguardas intelectualistas, que se resolve na noção de comunicação de estruturas.

Por via dessa solução, mantém-se uma intenção comunicacional (longe da anti-comunicabilidade sugerida pelo estilo difícil da escritura modernista), mas na qual o que se comunica não são significados, mas significantes, não conteúdos, mas formas. É o que nos diz Haroldo de Campos (em Campos, Pignatari e Campos 1975, 81): "O que se afirmou e está ao nível da evidência é que o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbi-voco-visualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura".

O rigor organizativo é o módulo no qual se produz a estrutura de palavras a ser comunicada. A racionalização da estrutura, que sintetiza o projeto último das vanguardas intelectualistas, configurada, na estética, pela arte concreta, pode receber a crítica pós-moderna que posteriormente se elaborou para a arquitetura das vanguardas tardias (como o International Style) destituídas do projeto de negatividade que instruíra tanto o individualismo modernista quanto o experimentalismo das vanguardas históricas: "quando os arquitetos modernos rigorosamente abandonaram o ornamento nas construções, eles inconscientemente desenharam construções como ornamento. Ao promover Espaço e Articulação acima do simbolismo e do ornamento eles transformaram o prédio todo num pato" (Venturi, Brown, Izenour 1972, 109) — pato aqui é o símbolo decorativo e ornamental sobre o qual discute Venturi anteriormente.

Isto é, a estrutura, na racionalização desprovida de instâncias de negação, se torna, na adaptação ao quadro cultural vigente, o próprio ornamento. Se a elaboração formal racional se punha enquanto defesa contra as deformações culturais do presente nos modernistas e como projeção de modificações do futuro no âmbito de uma utopia das vanguardas históricas, ela se torna o próprio ornamento decorativo de uma cultura do pós-guerra na qual se integra positivamente. A arte concreta vem à tona precisamente no momento em que essa racionalização,

esvaziada das instâncias de negatividade e confronto vanguardístico, se espria de modo dominante na cultura oficial de todo o ocidente, como bem atesta a construção de Brasília.

A inserção do projeto da poesia concreta em meio ao painel do construtivismo tardio, representado no Brasil pela construção de Brasília, é explicitada, por exemplo, na seguinte declaração de Haroldo de Campos (1984, 5): "a então jovem poesia concreta, conquanto independente em relação ao centro político de decisões, e marginal em sua evolução circunscrita preferencialmente ao plano artístico-literário, não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual".

Quando após a fase ortodoxa a poesia concreta vai se transmutando, tornando maleáveis seus procedimentos composicionais, incorporando mais fortemente a visualidade tipográfica, escapando do uso exclusivo do tipo futura (ainda que se atendo aos limites da verbalidade), ela vai rompendo com a racionalização extremada da forma e da estrutura. Aí ela começa a desaparecer enquanto movimento, fecha-se o ciclo de sua estética, os poetas concretos deixam de fazer poesia concreta e passam a experimentar novos processos de organização visual da palavra, assim como os artistas plásticos experimentam a pop art e os músicos, o teatro musicado. Quando isso se dá, no início dos anos 60, desaparece junto com a poesia concreta a exacerbação racional que dirigia a obra de seus autores.

Em 1960, Décio Pignatari (em Campos, Pignatari e Campos 1975, 149/150) relata que "Boulez observou-me certa vez, em 1955, que os artistas aprendem muito mais ao contato de obras de outros artistas, do que assimilando suas (ou alheias) teorias e ideologias. Donde sua afirmação de que toda obra de arte, em última instância, é irracional. Esta posição de um músico formado em matemáticas, conhecido pelo furioso controle crítico que exerce sobre a obra própria e alheia, deve ser continuamente meditada por todos aqueles que não se disponham, por pura incapacidade, a engrossar detestavelmente os problemas". E antes: "Rigorosamente falando, somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo".

Levando-se em conta os modos composicionais que os poetas concretos brasileiros realizavam em suas obras antes da instauração do procedimento tipificador do concretismo na segunda metade dos anos 50 (este com evidente formação na matemática permutacional dos poemas constelares do suíço-boliviano Eugen Gomringer), e o percurso posterior deles, marcado sintomaticamente, por exemplo, pelo contato estreito com o movimento tropicalista (cf. Santaella, 1986), de clara índole, se não irracional, ao menos não-intelectualista, seria possível levantar a hipótese de que a poesia concreta foi uma distorção classicista momentânea no percurso artístico dos poetas concretos brasileiros, no qual o teor vanguardístico-racionalista suplantou temporariamente a índole pós-moderna já observada, na fase pré-concreta, por Sérgio Buarque de Holanda, e que se acentuaria nas suas produções pós-concretas.

Talvez esse quadro acima seja possível em virtude de particularidades culturais brasileiras. A nível internacional, Eugen Gomringer, por exemplo, continua até hoje (como nos atesta seu último livro *Inversion und Öffnung*, 1988) fiel a um método de organização textual que, tendo marcado a poesia concreta, já caracterizava sua obra desde o primeiro livro de poemas, *Konstellationen*, de 1953. Parece fora de questão que o arcabouço cultural de forte tradição racionalista da filosofia e do esteticismo suíço-germânicos imprime traços diferentes na poética de seus autores.

here now here now
 now here now here
 now here now here
 here now here now
 here now here now

Poema de Eugen Gomringer (1988) de *Inversion und Öffnung*

De maneira absolutamente diversa se procede com o experimentalismo e os modos de combinação entre razão e intuição, sensorialismo e intelectualismo, em países onde a modernização e, com ela, seus elementos de lógica, evolução e superação, chegam tardiamente e reciclados por um ambiente dotado de outros dados culturais, como a oralidade e as diferenças raciais, ainda que seus autores sejam de extratos sociais de cultura europeizada.

O que os concretistas brasileiros teriam realizado em termos de assimilação das vanguardas intelectualistas teria sido equivalente ao procedimento de incorporação efetuado anteriormente, no âmbito da cultura literária hispano-americano, por poetas como Vicente Huidobro (cf. Pinheiro, 1990). Basta considerar que enquanto os antecessores da poética de Gomringer são direta e exclusivamente os artistas plásticos do De Stijl e da Arte Concreta, alguns dos informadores dos concretistas brasileiros, além daqueles, são Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mesmo que em segundo plano, os futuristas, os dadaístas e Apollinaire (cf. Plano Piloto para a Poesia Concreta, em Campos, Pignatari e Campos 1975, 156).

Explica-se facilmente a inclusão destes últimos no paideuma concretista brasileiro também pelo fato de não ter havido antes, na cultura local, os experimentos destruidores do discurso e da palavra como já haviam se dado naqueles movimentos europeus de vanguarda histórica. Esses experimentos só viriam a se realizar, no Brasil, nas obras pré-concretas dos poetas concretistas (com destaque para sua inauguração na *Luta Corporal* de Ferreira Gullar). Por isso, a poesia concreta no Brasil assumiu também um caráter de contestação e ruptura vanguardista com o quadro cultural anterior — e até hoje é confundida seja com seus antecedentes (como as poéticas futurista, dadaísta e caligrâmica que nada têm a ver com a construção geométrico-permutacional de palavras similares do concretismo) seja com a poesia visual que veio depois do movimento concreto.

Já na Europa ele se deu essencialmente como um movimento típico de vanguarda tardia, em que a evolução linear de exacerbação racional da forma estava em qualquer âmbito esvaziada de seus conteúdos utópicos e éticos — enquanto no Brasil essa caracterização deve ser relativamente redimensionada, em virtude das especificidades locais acima apontadas.

Em resumo, no esgotamento dos experimentos de extração projetual e racionalista, dado pela oficialização e canonização da arte construtivista no pós-guerra que destituiu o projeto experimental intelectualista do teor de negatividade e utopia que possuía nas vanguardas históricas, abre-se o espaço para uma superação das estéticas modernas naquilo que se convencionou chamar pós-modernismo.

Notas - IV

(1) A participação de Rimbaud do lado dos rebelados pode ser vista dentro dessa postura de identificação da aventura revolucionária com o desejo de viver a aventura pessoal de negação da ordem conhecida, comportamento esse que pode ser encontrado já no romantismo, marcadamente na biografia de Byron e sua participação nas lutas de independência da época, onde, ao lado das idéias de transformação social, residia uma postura de exibicionismo e criação de uma auto-mitologia.

(2) Para compreender a concepção progressiva e linear do evolucionismo estilístico dos modernistas, aliada à noção de inovação, comum a toda a arte tardo-moderna, basta ler essa máxima de Eliot, numa introdução a poemas escolhidos de Ezra Pound (1973, 10): "O poema que é absolutamente original é absolutamente ruim; é, no mau sentido, subjetivo, sem nenhuma relação com o mundo ao qual se refere. Originalidade, em outras palavras, é, de algum modo, uma simples idéia da crítica de poesia. A verdadeira originalidade é simplesmente desenvolvimento; e se é um desenvolvimento correto, pode, no fim, ser tão inevitável que nós quase somos levados a negar toda virtude original à poesia. Ela é simplesmente a coisa seguinte". Assim, enquanto para as vanguardas o passado é algo a que se miram para saber o que não fazer, nos modernistas ele é o início do fio evolutivo que deságua no presente em constante elaboração progressiva.

(3) Bastante conhecido é o trecho final de *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* em que Benjamin situa a proposta futurista da estetização da política, em comunhão com a espetacularidade do fascismo, como realização final do projeto de autonomia artística: "A resposta do comunismo é politizar a arte" (Benjamin 1980, 28).

(4) No primeiro manifesto surrealista, por exemplo, tal gesto vanguardista de movimento e não de escola só se distingue claramente na parte em que Breton define o termo surrealismo como verbete de dicionário

e, em seguida, detecta de maneira jocosa, irônica e bem-humorada, a presença dessa estética em diversos escritores (cf. Breton 1985, 58/59).

(5) De especial importância são os experimentos editoriais dos livros manuscritos e livros-de-artista de autoria dos poetas cubo-futuristas russos, como Krutchenik, Kamensky e Maiakóvski, em colaboração com artistas construtivistas e suprematistas (Gontcharova, Malevitch, El Lissitsky e Rodtchenko) — como se pode aferir das reproduções esparsas em livros como *L'avanguardia russa*, organizado por Vitale Serena (1978) ou do já citado *La Scrittura verbo-visiva*, de Pignotti e Stefanelli (1980), no qual se encontra também uma interessante análise descritiva desses projetos gráficos. De se registrar ainda as revistas do Dadá, como Dadá, 391 e Merz (cf. Hans Richter 1965, 33/38 e 176/177, e Arturo Schwarz 1976).

(6) Adam Schaff (1968) deposita na função semântica da linguagem o contato entre esta e a realidade, descartando, de um lado, a opinião de que “a linguagem é um processo *arbitrário*” e, de outro, que “a linguagem é uma *imagem* da realidade” (1968, 315) — grifos do autor. Cabe aqui, ainda que nos limites de uma nota, explicitar o que se entende pelo controvertido termo semântica, que é noção fundamental à tese aqui levantada. Define-se semântica como algo que designa não somente o âmbito lingüístico das “definições analíticas (referenciais) do significado” (Ullmann 1973, 116), mas a cadeia complexa das “definições operacionais (contextuais) do significado” (Ullmann 1973, 131 a 141), não caindo, contudo, no outro esquematismo de considerar os significados como simplesmente derivados dos usos dos signos num dado contexto. Na definição útil de uma teoria da comunicação estética elaborada por Max Bense (1975), pode-se tomar o termo para se referir ao conjunto das ilações mentais produzidas a partir de um repertório de signos não-materiais. Assim, semântica é um termo correlato a significado, sentido, conceito, interpretante simbólico (na acepção peirceana) — a semântica aqui deve, enfim, ser compreendida como a rede de pensamentos conceituais derivada da organização sintática ou paratática montagística dos signos, que se produz numa leitura abduativa, não-linear, aberta e não definitivamente concludente (cf. Menezes 1991, 151 e segs.).

(7) A montagem, se tomarmos a definição primeira em Eisenstein, é um princípio unificador que, aproximando dois ou mais signos, “determinaria, em lugar do conteúdo das imagens, o resultado através de uma *justaposição dessas imagens*” (Eisenstein 1958, 19) — grifos do autor. Na análise da visualidade poética brasileira, utilizei o termo ampliado para me referir a uma “combinação organizada, não caótica dos signos, visando uma produção de significados reciclados pela e na sintaxe” (Menezes 1987, 103). Porém, comumente se associa a colagem à montagem, como dois aspectos paralelos e indistintos de acostamento sígnico.

Décio Pignatari (1983, 170), por exemplo, reúne ambos os termos sob as asas da montagem, subdividindo esta em montagem sintática (do cubismo), montagem semântica, ou colagem, e montagem pragmática, ou bricolagem, direcionada “à saturação e superação do código” (e nas montagens acima isso não se daria?).

Menos imprecisa é a divisão terminológica elaborada por Pignotti e Stefanelli (1980, 178), ainda que também distante da formulação aqui adotada. Os semioticistas italianos reúnem qualquer processo de cruzamento de signos visuais a outros verbais sob a nomenclatura da colagem, dividindo-a em dois momentos: um de seleção e recolhimento dos signos em seus universos de origem (correspondente ao aspecto técnico do experimentalismo) e um seguinte de combinação deles no espaço da página (que corresponderia ao experimentalismo em sentido formal) denominado montagem. Os semioticistas italianos não traçam, assim, distinção entre um método organizativo — a montagem — e outro caótico — a colagem.

(8) Essa dicotomia parece estar persente mais nitidamente no estudo de Poggioli quando este afirma “a existência de uma relação de polaridade entre a abstração geométrica dos Cubistas e o dinamismo mecânico dos Futuristas de um lado, e o vitalismo biológico e psíquico dos Surrealistas ou dos Expressionistas do outro” (Poggioli 1962, 217). Essa análise parece-me correta, por exemplo, na compreensão e localização da poética surrealista. Poggioli a situa dentro de uma tendência nitidamente irracionalista da arte de vanguarda, enquanto, pela ótica adotada por Russell, excessivamente atenta às declarações subjetivas de intenção dos artistas, a poética surrealista seria a expressão final de um conflito interior entre a razão e a imaginação (no Surrealismo elas são polos opostos) que permearia toda a estética vanguardística. O Surrealismo, para o crítico norte-americano, buscaria a “reconciliação do irracional como racional em um estado de surracionalidade, igual à substância do Surrealismo, capaz de fazer um acordo entre a falsa oposição do sonho com a realidade” (Russell 1989, 159). Para ele, o simples fato de

lançar mão das teorias científicas freudianas para justificar a supremacia da irracionalidade faria do Surrealismo uma poética que se equilibra entre a razão e o irracional.

Se, no entanto, atentar-se, sobretudo, para o produto, e diminuir-se um tanto da importância dada às declarações de intenção dos autores, isto é, analisarem-se o método composicional da escrita automática e os efeitos que procura produzir no receptor, e não para as teorias que, em última instância, são depoimentos pessoais que muitas vezes não passam dos princípios intencionados pelos autores, ver-se-á na poética surrealista a expressão final da irracionalidade, marcada pelo vitalismo biológico e psíquico, pela anulação do nível intelectual na construção e leitura do poema e pela prevalência absoluta dos aspectos sensoriais que ali se põem como elemento de liberação das amarras da consciência lógica.

Partindo do mesmo princípio de analisar antes o efetivo produto formal do poema que o conjunto das declarações e auto-interpretações emanadas dos textos críticos dos movimentos, é passível de discordância também a localização feita por Poggioli da poética futurista. Para o crítico italiano, esta participaria de uma linhagem predominantemente racionalista, pelo apego ao cientismo das artes de vanguarda. O que está, antes, nitidamente configurada na composição colagística das *tavole parolibere* do movimento italiano é a presença de uma estética presidida pela sensorialidade extremada, enquanto extensão daqueles projetos de simultaneidade e sinestesia, anuladora da razão, seja no momento de produção do poema, seja na sua forma escritural (de acentuada caoticidade), ou ainda no efeito que pretende ou pode produzir no receptor.

(9) Num momento inicial, a grande diferença entre os Futurismos italiano e russo é que no primeiro a função política da arte é preponderante, enquanto os futuristas russos "foram, nesta fase, claramente apolíticos" (Russell 1989, 207), o que mudou somente após os acontecimentos de 1917. No entanto, se a racionalidade da planificação marinettiana da nova poesia, expressa, por exemplo, no *Manifesto técnico da literatura futurista*, resumiu-se a uma estética de ruptura desorganizacional do texto e da página tipográfica, o que configurou uma poesia de irracionalidade destrutiva formal, nos russos esse ímpeto desconstrutor aliou-se a uma projeção reorganizativa da língua poética.

Maiakóvsky, por exemplo, numa rara declaração teórica, em carta de 1.9.22 (em Goriély 1967, 50), diz das funções técnicas que cabem à atuação planejada dos futuristas: "a) realizar um trabalho sobre o vocabulário (neologismos, instrumentação sonora e assim vai); b) substituir a métrica convencional dos iampos e dos coreus pela polirritmia da própria língua; c) revolucionar a sintaxe (simplificação das formas de nexos vocabulares, acentuação dos usos verbais insólitos, etc.); d) renovar a semântica das palavras e dos nexos; e) criar modelos de estruturação dos assuntos de enredo; f) fazer emergir a natureza de cartaz da palavra, etc".

Em vez do tecnicismo formal da sensorialidade italiana, o Futurismo russo buscava também intelectualizar uma remodelação semântica da linguagem para projetá-la na reconstrução racional da nova sociedade. No entanto, esse intelectualismo não visava a anulação da sensibilidade perceptiva, mas sim uma recombinação dos níveis sensoriais e intelectuais, em estreito contato com a teoria dos formalistas russos (de inegável feição racionalista).

(10) Curiosamente, o termo *pós-modernidade* é usado pela primeira vez na América Latina, na distante década de 30. Os estudiosos da literatura cunharam-no para distinguir a produção que buscava superar a poética *modernista*, assim denominada a fase estabelecida entre os anos de 1880 e 1910, que se marcaria, em análise rápida, pelo impacto da poética de Dario, Tablada e Lugones. Os *pós-modernistas*, no caso latinoamericano, seriam propriamente os poetas que vieram a seguir, especialmente aqueles que realizaram as experiências correspondentes às da vanguarda européia, nas décadas de 20 e 30.

(11) A poesia concreta se insere na longa tradição da poesia construtivista, de I. K. Bonset, pseudônimo literário de Van Doesburg, não só porque a arte concreta em geral é um momento do projeto construtivista, mas porque existem entre aquelas estéticas evidentes traços centrais em comum. Ambas são poéticas de reconstrução intelectualista, baseadas na máxima condensação, ao invés de mera desconstrução iconoclasta.

Assim se lê no manifesto *Rumo à poesia construtivista* de 1923, de Bonset (1974, 109): "A reconstrução da poesia é impossível sem destruição. (...) Na nova poesia, há construção, redução". Na poesia concreta, conforme explicita Haroldo de Campos, programa-se "a idéia de uma sintaxe relacional-visual e de uma redução semântica" (Campos, Pignatari e Campos 1975, 44). O poema como objeto utilitário também está tanto na concepção da "poesia utilitária, revolucionária" de Bonset (1974, 111), quanto no "poema-produto: objeto útil" do *Plano piloto para a poesia concreta* (Campos, Pignatari e Campos 1975, 158). O

poema construtivista se instala na conquista de uma linguagem do "espaço-tempo-movimento" no dizer de Bonset (1974, 112), enquanto o concreto é a "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" (Campos, Pignatari e Campos 1975, 156).

O que os diferenciaria seriam, ao nível da construção, a parataxe por similaridade e a ordenação geométrica do concretismo em sua fase ortodoxa (na qual ele se distingue pela afirmação de uma poética típica), e, ao nível da significação na cultura de uma época, aquele caráter tardio da poesia concreta. Aí, ao contrário da negatividade implícita na nova proposta utilitarista da poesia construtivista, o construtivismo já se apresenta sem a dimensão do choque (que só possui no Brasil, em virtude das características culturais do país na década de 50), entregando-se, como objeto útil, ao consumo enquanto mercadoria destituída de diferenças desrotinizadoras da sensibilidade, alcançando domesticadamente os museus e as academias.