

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Mario De Micheli



CONTRADIÇÕES DO FUTURISMO

A situação italiana

A iconoclastia futurista tem as suas razões. A Itália do Risorgimento, depois da proclamação de Roma capital, precipitou-se numa triste situação de burocracia e de provincianismo. O mastodôntico Palácio da Justiça às margens do Tibre e a híbrida massa do Vittoriano na Piazza Venezia constituem o resumo mais eficaz do esforço de Umberto I no campo das artes. Os poucos artistas autênticos do século XIX haviam sido isolados ou reduzidos ao silêncio. Na pintura, dominavam os Aristide Sartorio, os Ettore Tito, os De Carolis. Subverter esses personagens acadêmicos, dannunzianos, *art nouveau*, simbolistas, oficiais, era portanto algo que valia a pena tentar.

Por outro lado, uma outra tendência cultural e artística também começara a se afirmar de Sul a Norte: o verismo social. O fim das lutas pela unidade nacional trouxe ao primeiro plano uma série de problemas angustiantes, os problemas da existência do povo. Sob o impulso desses problemas, numerosos homens, que haviam combatido nas batalhas pela independência, entenderam que o Risorgimento não poderia ter o seu desfecho natural a não ser numa forma mais elevada de justiça social. Assim, tornaram-se os primeiros organizadores socialistas dos operários e dos camponeses. Era portanto natural que muitos artistas também sentissem agora — da mesma forma como haviam ocorrido para as fileiras do voluntarismo garibaldino — o fascínio pelas novas idéias e procurassem traduzi-las em quadros e em estátuas.

O verismo social foi um movimento de verdade, que concluiu os últimos vinte anos do século prolongando-se no novo. De Teofilo Patini a Achille D'Orsi no Sul da península, de Pelizza da Volpedo a Morbelli e Butti no Norte da Itália, os artistas que pertenceram a essa tendência são numerosíssimos. O verismo social era uma

possibilidade que se abria para a arte italiana não oficial, uma possibilidade que muitos pintores e escultores acolheram sinceramente para sair das dificuldades da aridez criativa. A inspiração que dominava esses artistas era, sobretudo, uma inspiração de denúncia, baseada todavia, com freqüência, mais num sentimento de piedade do que no sentimento da compreensão histórica do movimento proletário ou camponês da época, uma piedade com propensões a transformar-se em pietismo ou em evangelismo. De resto, no entanto, era esse um dos limites do socialismo humanitarista daquele tempo. Tal concepção diminuía a profundidade da obra, reduzindo com grande freqüência a imagem ao esboço, à cena de gênero. Apesar das claras intenções dos artistas que dele participavam, o âmbito em que esse movimento se desenvolvia era um âmbito restrito de idéias; portanto, ele também era um movimento provinciano.

No início do século, duas revistas, e os homens que gravitavam em torno delas, tentaram romper os limites do provincialismo italiano no campo da cultura, colocando nosso país em contato com as idéias que circulavam na Europa: *La Critica*, revista napolitana de Croce, e *Il Leonardo*, revista florentina de Papini, ambas fundadas em 1903. Essas revistas — e, mais tarde, *La Voce*, em 1908, e *Lacerba*, lançada em 1913 —, no decênio que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, tocaram ou trataram os temas que se tornaram os pontos de um debate que se estendeu por todos os anos seguintes e que, ainda hoje, não se pode dizer esgotado: temas econômicos e sociais (socialismo, sindicalismo, nacionalismo), temas filosóficos (positivismo, idealismo, intuicionismo, pragmatismo), temas religiosos (modernismo), temas literários (os contemporâneos estrangeiros), temas artísticos (impressionismo, cubismo, futurismo).

Com certa freqüência, esses temas entravam em choque confusamente, misturavam-se, acendiam entusiasmos obstinados ou passageiros, provocavam uma espécie de embriaguez nos neófitos e incitavam a reagir contra a obtusidade da cultura e da arte oficiais, despertando um clima de fervor em que, se de um lado se introduziam também a imprudência e o amadorismo, de outro não faltavam nem mesmo seriedade de empenho e de pesquisa.

Nesse clima nasce o futurismo. E nasce como antítese violenta não só em relação à arte oficial mas também ao verismo humanitarista — isto é, nasce como aspiração à modernidade.

Existem hoje duas opiniões diferentes sobre o futurismo: a primeira é a que o julga como um movimento puramente artístico; a segunda é a que faz dele, ao contrário, uma simples premissa do fascismo. Trata-se, porém, de opiniões unilaterais, que não levam em consideração a condição histórica em que o futurismo sur-

giu. Na realidade, o futurismo, em sua origem, foi um remoinho de idéias e de sentimentos os mais diversos, em que, ao menos para alguns homens, o desejo de renovação não era nem puramente plástico, nem puramente reacionário.

Muitos futuristas provinham do anarquismo, do anarco-sindicalismo e, mais tarde, também do comunismo, além do nacionalismo. Eles tinham freqüentes contatos com os operários das grandes indústrias urbanas. Numa carta a Trótski, Gramsci conta: "Antes da guerra, os futuristas eram muito populares entre os trabalhadores. A revista *Lacerba*, com uma tiragem de vinte mil exemplares, era conhecida por quatro quintos dos trabalhadores. Durante as muitas manifestações da arte futurista nos teatros das grandes cidades italianas, aconteceu de os trabalhadores defenderem os futuristas contra os jovens meio aristocráticos ou burgueses, que se digladiavam com os futuristas."¹ Também não se deve esquecer, a esse respeito, que Marinetti era originário do ambiente dos poetas simbolistas franceses, defensores e divulgadores das idéias anarquistas. Sua primeira obra teatral, *Le Roi Bombance*, escrita em 1905, contém o elogio do anarquista Famone, um dos protagonistas dessa tragédia satírica. E não é por acaso que mesmo no primeiro *Manifesto do futurismo* de 1909, Marinetti, ao lado das afirmações nacionalistas, glorificava também "o gesto do libertário". O mesmo *Manifesto*, nos períodos sucessivos, continuava com estas palavras: "Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pelo levante; cantaremos as marchas multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos canteiros de obras incendiados por violentas luas elétricas; as estações vorazes, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças..."²

Assim, aliava-se ao anarquismo uma espécie de positivismo socialístóide, onde se percebia o eco das estrofes de Whitman ou dos versos eloqüentes do Verhaeren das "cidades tentaculares". No fundo, porém, os estímulos para uma tal poética vinham de ainda mais longe, de *Les chants modernes* de Maxime Du Camp, por exemplo, publicados em 1855: "Estamos no século em que se

1. Cf. L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milão, 1958, p. 36. A carta de Gramsci é de 1922. Sobre este tema me seja permitido remeter o leitor ao meu ensaio "L'ideologia politica del futurismo", reunido agora em *Le circostanze dell'arte*, Marietti, Genova, 1987.

2. Cf. *Archivi del futurismo*, reunidos e ordenados por M. Drudi, Gambillo e T. Fiori, De Luca Editore, Roma, 1958, p. 17. Onde não houver indicação em contrário, todas as citações de textos futuristas são extraídas dessa obra documentária.

descobrem novos mundos e planetas, em que se encontrou a aplicação do vapor, a eletricidade, o gás, o clorofórmio, a hélice, a fotografia, a galvanoplastia e mil outras coisas admiráveis que permitem ao homem viver vinte vezes mais e vinte vezes melhor do que no passado... Que a arte literária esqueça a trituração as coisas mortas e viva com o seu tempo.”³ Vinham também de certas afirmações de Michelet, escritas na vigília de 1848: “A multidão, todos os mistérios das grandes massas humanas, a fantasmagoria das oficinas obscuras, as formidáveis agitações das armadas, o clamor visível da revolta, quem pintará tudo isso?”⁴ Vinham, enfim, de toda uma orientação de pensamento em que socialismo e positivismo se confundiam.

Portanto, artista de tendência anarquista, *soreliana* ou socialista, como Boccione ou como Carrà, os quais já haviam traduzido em sua arte as sugestões dos temas humanitários do trabalho, não podiam deixar de mostrar-se sensíveis a tais chamamentos ou a outros do gênero. A respeito desta sua atitude é útil olhar o *Manifesto técnico da escultura futurista* de 1911, em que Boccioni não pode deixar de destacar os méritos de Constantin Meunier, considerado por ele como um dos máximos escultores da época. “Suas estátuas”, escreve ele, “são quase sempre fusões geniais do heróico grego com a atlética humildade do estivador, do marinheiro, do mineiro. Sua concepção plástica e construtiva da estátua e do baixo-relevo ainda é a do Partenon ou do herói clássico, mesmo tendo ele pela primeira vez tentando criar e divinizar temas antes dele desprezados ou deixados para a baixa reprodução verista.” Ou seja, Boccioni rejeitava a postura clássica de Meunier, mas estava de acordo com ele na escolha da temática social. De resto, não faltam nem mesmo os testemunhos explícitos a respeito dessa sua escolha ideológica nos primeiros tempos da sua aproximação ao futurismo, isto é, no início de 1909. Num livro de lembranças, Libero Altomare, ao narrar um encontro com Boccioni naquela época, em Milão, afirma entre outras coisas: “Boccioni simpatizava com o programa dele, mesmo conservando em política as suas convicções marxistas.”⁵

3. G. Papini, *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Florença, 1927, pp. 162-163. Trata-se do prefácio que Du Camp escreveu para os seus *Chants*. Papini cita-o como um antecedente futurista.

4. Cf. M. De Micheli, *La V lezione di Michelet alla vigilia della rivoluzione del 1848*, in “Realismo”, Milão, n. 1, janeiro-fevereiro de 1955.

5. L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma, 1954, p. 22.

Boccioni tentou realizar a síntese das suas idéias “políticas” com a nova poética futurista em 1911, com a grande tela da *Cidade que sobe*. O tema dessa obra ainda é o mesmo da arte social: os operários, os carreteiros com os seus cavalos, os pedreiros com os carrinhos; e a inspiração é exatamente aquela que vê apenas na epopéia do trabalho a construção do futuro. Por tais razões, essa primeira obra bastante engajada de Boccioni, está muito próxima, não apenas em termos pictóricos, mas também em sua inspiração, do *Quarto Estado* de Pelizza da Volpedo⁶. Analogamente, no mesmo período, Carrà realizava a síntese das suas idéias “políticas” com a estética futurista, com *Os funerais do anarquista Galli*.

Portanto, a esses reflexos de anarquismo, de socialismo libertário e de sorelianismo estão bastante vivos no futurismo daqueles anos. Os manifestos políticos trazem as marcas mais evidentes disso. No *Primeiro Manifesto político* para as eleições de 1909, por exemplo, lê-se: “Nós, futuristas, convocamos todos os jovens talentos da Itália para uma luta irrestrita contra os candidatos que pactuam com os velhos e os padres.” No *Manifesto do partido político futurista*, que retomava os motivos do *Programa político futurista*, publicado em *Lacerba* no mês de outubro de 1913, encontram-se afirmações como as que seguem: “Abolição da autorização marital, divórcio fácil. Desvalorização gradativa do matrimônio pelo advento gradativo do amor livre e filho do Estado... Preparo da futura socialização das terras com um vasto domínio público através da propriedade das Obras Pias, dos organismos públicos e com a desapropriação de todas as terras não cultivadas ou malcultivadas. Enérgica taxação dos bens hereditários e limitações para os grandes sucessores... Máximo permitido por lei de oito horas de trabalho. Paridade para igual trabalho a remuneração feminina e da remuneração masculina... Substituir o atual anticlericalismo, retórico e tranqüilizador, por um anticlericalismo de ação, violento e decidido, a fim de livrar a Itália e Roma da sua Idade Média teocrática, que poderá escolher uma terra adequada para morrer lentamente... Nosso anticlericalismo deseja libertar a Itália das igrejas, dos padres, dos frades, das freiras, das Nossas Senhoras, das velas e dos sinos. Nosso anticlericalismo combate a infame religião da renúncia e das lágrimas que tem como símbolo deprimente o homem na cruz.”

6. Numa carta a Barbantini, datada de Berlim (13 de abril de 1912), Boccioni declara que o título italiano desta obra, *La ville monte, é Il Lavoro*. Cf. G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, Veneza, 1958, p. 119. O quadro, porém, ficou com o título italiano traduzido do título francês.

Esse manifesto, apesar de publicado em *Roma futurista* no mês de setembro de 1918, foi escrito algum tempo antes, talvez um ano ou mesmo dois antes.

É fácil perceber quanta exterioridade e superficialidade estejam presentes nessas declarações, sobretudo nas anticlericais. Como quer que seja, elas pertenciam a uma tradição ligada ao ideal do Risorgimento, que continuava ativa ainda que grosseira e infrutífera, tradição que uma dolorosa história pátria infelizmente justificava. A palavra “desvaticanização”, com a qual se propunha a expulsão do papa da Itália, foi inventada na época pelos futuristas⁷. De início, portanto, o futurismo teve uma concepção política aproximativa de cunho republicano, anarcóide e de clara tendência socialista, que constituiu, sem sombra de dúvida, um dos elementos essenciais do impulso revoltoso e antiburguês, típico daquele seu primeiro período.

Com antecipação sobre dadá, o futurismo inventou as noitadas provocatórias, as manifestações escandalosas, as bofetadas no gosto do público. A simples crônica dessas manifestações encheria páginas e mais páginas. O espírito agressivo de tais manifestações alcançou seu ponto alto quando, no final de 1912, Soffici e Papini, abandonando *La Voce* de Prezzolini, também se uniram aos futuristas, dando vida a *Lacerba*. Em fevereiro de 1913, Papini pronunciou no Teatro Costanzi da capital o seu *Discurso de Roma*, que provocou grande confusão. “Roma”, disse ele entre gritos, vaias e pancadaria na platéia, “é o símbolo maior daquele passadismo histórico, literário e político que sempre adulterou a vida mais original da Itália. Por passadismo histórico, temos em casa aquele Bispo dos bispos que tantos males trouxe à Itália... Por passadismo, nos obstinamos a querer a capital em Roma, em meio a um deserto, longe das províncias mais ricas e ativas, por demais distante das outras capitais européias, com uma população que por vaidade de lembranças e desgoverno de padres não tinha nenhuma vontade de trabalhar, acostumada que estava a viver de benefícios eclesiásticos, gorjetas de forasteiros e sopas dos frades... Quem poderá me contradizer se dissermos que Roma sempre foi, espiritualmente falando, uma manteúda?”

Manifestações como a do Teatro Costanzi repetem-se em outras cidades da Itália. Ficaram famosas as de Florença e de Veneza, em que os insultos chegaram ao auge do barroquismo e do pitoresco. É lógico que, em tudo isso, o diletantismo, o infantilismo, o histrionismo tivessem papel destacado, ainda que não se tratasse apenas

7. Cf. F. Flora, *Gli scrittori e la dittatura*, in “Aretusa”, Casella Editore, Nápoles, ano I, n. 2.

disso: em alguns daqueles jovens, a inquietude, a insatisfação frente à preguiça e à inércia da cultura oficial, a ânsia de uma verdade diferente daquela dos filisteus e dos burgueses, eram uma realidade verdadeira. E, como quer que seja, era apenas naquele grupo, naquele confuso emaranhado de energias, que devia afirmar-se naqueles anos uma visão artística aberta à nova problemática que em toda a Europa já vinha se desenvolvendo.

Infelizmente, o anarquismo, o sorelianismo e o socialismo não eram as únicas componentes ideológicas do futurismo. Havia outras, que acabaram se sobressaindo, direcionando o movimento para um êxito negativo. Uma dessas componentes, e já falamos alguma coisa a respeito, é o decadentismo simbolista, que persistirá em Marinetti até o fim, como uma lepra. Até mesmo no *Manifesto de fundação do futurismo*, que o *Figaro* parisiense publicou pela primeira vez em francês no dia 20 de janeiro de 1909, manifesta-se o exotismo decadente da marca mais fácil: “Velamos a noite toda — meus amigos e eu — sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão furado, estreladas como as nossas almas... Pisoteamos um bom tempo em tapetes orientais a nossa atávica preguiça...”

Mas, afinal de contas, não era essa a componente mais negativa. Pior do que ela era a componente nacionalista: um nacionalismo cego, histérico, exclusivista, aguçado pelas mal digeridas teorias do “desejo de potência”, que jornais, revistas e obras teatrais divulgavam. Por Nietzsche interessava-se D’Annunzio, que encarnava o super-homem numa série perniciosa de personagens; interessava-se também Mussolini, que sobre ele, publicava um ensaio em três capítulos no ano de 1908, no *Pensiero romagnolo* de um vazio exemplar: “Nietzsche soa o toque de despertar de um próximo retorno ao ideal... Para compreendê-lo virá uma nova espécie de espíritos livres fortificados na guerra, na solidão, no grande perigo, espíritos que conhecerão o vento, as geleiras, as neves das altas montanhas... espíritos dotados de um gênero sublime de perversidade, espíritos que nos libertarão do amor ao próximo, do desejo do nada, restituindo à terra a sua finalidade e aos homens as suas esperanças.” Havia, é verdade, também aqueles que, como Serra, procuravam estudar Nietzsche com um empenho mais sério; mas, como acontece com freqüência, as fórmulas superficiais acabavam recebendo maior aceitação.

O nacionalismo de Marinetti aparece de forma clara desde o primeiro Manifesto: “Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo...” Mas pode-se julgar melhor quão violento era o espírito nacionalista entre os futuristas e entre muitos dos intelectuais da época tomando como base as reações que surgirão, em 1911, por ocasião do início da guerra

líbia. Nessa ocasião, encontraram-se alinhados nas mesmas posições de louvor tanto Corradini, fundador do Reino, corifeu exasperado do ultrapatriotismo, como D'Annunzio, Marinetti e até mesmo Pascoli. Os sorelianos anarco-sindicalistas, como Arturo Labriola, também não desaprovaram a iniciativa, enquanto Prezzolini, por sua vez, apressava-se em mudar o caráter de *La Voce*, transformando-a, justamente num momento crucial da nossa história, numa simples folha literária, na qual esquivava-se de tomar posição contra a agressão africana. O nacionalismo era, afinal, um grude que colava em tudo e em todos, além de toda divergência de natureza literária, política e filosófica.

A guerra da Líbia foi saudada por Marinetti e por seus amigos como uma “grande hora futurista”. Em outubro daquele ano, celebrando a conquista de Trípoli, ele escrevia um novo *Manifesto*, onde podem-se ler algumas das suas afirmações mais temerárias: “Sejam concedidas ao indivíduo e ao povo todas as liberdades, exceto a de ser velhaco. Seja proclamado que a palavra Itália deve predominar sobre a palavra Liberdade... Orgulhosos por sentir igual ao nosso o fervor belicoso que anima todo o País, incitamos o Governo italiano, que se tornou afinal futurista, a engrandecer todas as ambições nacionais, desprezando as estúpidas acusações de pirataria e proclamando o nascimento do Panitalianismo.”⁸

No entanto, a guerra da Líbia fatalmente viria a ser para a Itália o prelúdio da Primeira Guerra Mundial. Então, aquilo que durante a expedição da África havia sido apenas um fenômeno ainda parcial tornou-se um fato geral, uma manifestação que aumentou num vertiginoso crescendo. Nessa situação, os futuristas desenfreadaram-se. Sua posição antiburguesa naufragou miseravelmente. A exaltação da máquina, do modernismo, da velocidade acabou identificando-se com as teses da mais ativa e desabusada burguesia do Norte, a qual, por razões evidentes, queria a intervenção na guerra, contra a mais incerta, atrasada, medrosa burguesia latifundiária que hesitava em atirar-se na aventura, não vislumbrando nela as vantagens imediatas que tanto interessavam aos industriais da Itália do Norte. Não por acaso, a capital do futurismo foi Milão. Os futuristas não tiveram a mínima decência ao tecer explicitamente o elogio da “burguesia fomentadora de guerra”. Assim, junto com o antiburguesismo desapareciam também as nostalgias anarquistas e socialistas. “Hoje”, escrevia Carrà, “o burguês favorável à guerra é certamente mais revolucionário do que o cha-

8. Cf. A. Viviani, *Il poeta Marinetti e il futurismo*, Paravia, Turim, 1940, p. 42.

mado revolucionário neutralista. Ele arrisca e trabalha; portanto, é um revolucionário, enquanto o chamado anarquista é nocivo à vida e ao progresso, porque na realidade nada sacrifica à vida e ao progresso.”⁹

Mas a vaga nacionalista não arrastou apenas o grupo dos futuristas, que fez do “intervencionismo” a razão essencial da sua existência; arrastou também social-reformistas, idealistas, católicos e místicos. Enfim, o fermento intelectual, as idéias, as buscas da recém-surgida cultura de uma sociedade italiana moderna, liberta do ponto morto em que parecia ter encajado o desenvolvimento do Risorgimento, dispersavam-se novamente naquela que Croce veio a chamar de “uma orgia de irracionalidade”. As poucas vozes que se levantaram com firmeza contra a guerra foram cobertas pelo clamor dos gritos, das proclamações, dos manifestos. Assim, a guerra, “o evento lírico” como a definira D’Annunzio, havia começado também para a Itália.

Marinetti, após uma operação de hérnia, partiu com os futuristas no Battaglione Volontari Ciclisti (Batalhão de Voluntários Ciclistas); depois, transformado em alpino*, participou com Boccioni, Sant’Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi, do ataque de Dosso Casina. A seguir, nomeado oficial da artilharia e, depois, comandante de uma bateria, foi ferido na virilha. Então Gabrieli D’Annunzio, o herói-soldado, foi visitá-lo no hospital de Udine e lhe ofereceu um enorme maço de cravos vermelhos¹⁰. Enquanto isso, Mussolini discursava. A guerra acabou tornando-se, assim, uma espécie de palco em que Mussolini, Marinetti e D’Annunzio, exaltados pela imprensa nacionalista, representavam com o máximo empenho e a máxima publicidade os papéis que haviam escolhido. A lição verdadeira, humana e social, da guerra, escapava-lhes de todo; a lição que surgia de um povo, que, se encontrava reunido pela primeira vez ainda que em circunstância trágicas: os operários das fábricas de Turim e de Milão com os trabalhadores agrícolas sicilianos, com os pastores da Sardenha, com os camponeses emilianos — um povo que no perigo e no sofrimento aprendia a se conhecer, que estabelecia ligações, vínculos de fraternidade, adquirindo consciência da sua realidade. O sentimento da unidade popular surgido nas guerras de independência do Risorgimento desenvolvia-se dolorosamente nas trilhas do Carso, no monte Grappa, na linha de frente do rio Piave. Uma lição dura, mas vital. Por sorte, outros intelectuais viam e compreendiam, e, mais tarde, iriam tirar dessa lição os ensinamentos necessários: intelectuais como Gobetti ou como Gramsci, por exemplo.

9. Cf. C. Carrà, *Guerra pittura*, Istituto Editoriale Italiano, Milão (sem data), p. 23.

* Soldado treinado para atuar nas montanhas. (N.T.)

10. A. Viviani, *op. cit.*, p. 47.

Lendo os artigos, as cartas, os versos daquele tempo, fica-se com a impressão de que os futuristas viviam a experiência da guerra dentro de um halo de euforia, exatamente como os deuses de Homero que passeavam pelos campos de batalha envolvidos em nuvens brancas. Apenas Boccioni, depois do primeiro período de excitação, de repente, entre julho e agosto de 1916, escreve uma carta da qual transparece com evidência que a sua veemência belicista terminou: "Sairei desta existência com um desprezo por tudo o que não é arte... Apenas a arte existe." Bem no meio do entusiasmo, a crise o colheira quase de surpresa, deixando-o desconcertado, e ele se voltara para a única verdade que lhe sobrara: a arte.

Poucos dias depois, em decorrência de uma queda de cavalo, Boccioni morria. A guerra não era um "evento lírico", era uma realidade impiedosa. Outros não voltaram. Não voltaram Sant'Elia, Serra, Slapater, Carlo Stuparich... E o pós-guerra, carregado de equívocos, arrastou grande parte dos intelectuais para o fascismo. Num momento em que dominavam a confusão, o convite à violência, o revolucionarismo verbal e um misticismo nebuloso, poucos tinham a vontade de esclarecer os problemas. As soluções rápidas e fáceis, pseudo-revolucionárias, eram melhor aceitas do que o chamamento às dificuldades e à seriedade dos problemas que estavam diante da nação. Por outro lado, os erros dos social-reformistas com certeza não ajudaram a esclarecer a situação. Nesse clima, a demagogia fascista arrastou em sua direção subversiva anarco-sindicalistas intervencionistas, danunzianos, futuristas e todo tipo de debandados.

Já mencionamos essa intrincada página da história. Resta-nos dizer como o fascismo, que se transformou em partido de governo e, depois, em partido da ordem, não mais sentiu a necessidade de ter como aliada a chusma berrante dos futuristas. De fato, uma vez no poder, não havia mais necessidade de improvisações, de impulsos anarcóides, de vandalismo intelectual. Era preciso declarar concluída a crise pós-bélica e dar um "fundamento histórico" ao "novo Estado nascido da Marcha sobre Roma". As invectivas futuristas contra Roma, portanto, não poderiam mais ser bem-vindas. A esse respeito, D'Annunzio era muito mais útil do que Marinetti: a "estirpe", os "legionários", as "coortes", as "colinas fatais", as "águias", eram mercadorias de que o guarda-roupa literário danunziano regurgitava. Assim, àquela altura, em arte também era preciso alguma coisa mais sólida, mais imponente, algo que fosse digno da "romanidade", da nossa "tradição milenária", "latina", "mediterrânea". E assim nasceu o Novecento, a Mostra da Revolução Fascista, enfim, a restauração neo-clássica, acadêmica, celebrativa, nas artes.

Este não é o lugar mais indicado para ver como, de várias maneiras, os melhores artistas italianos, mesmo condicionados por ela, conseguiram em todo ou em parte escapar dessa condenação capital. O que nos interessa neste momento é ver como terminou o futurismo.

Já em 1916 Carrà, aceitando as sugestões de De Chirico, deixara o futurismo pela pintura metafísica. Assim, ao dinamismo plástico sucedera a imobilidade, a rigidez esquemática dos interiores, a compacta solidão dos personagens reduzidos a manequins. Em 1919, Vallecchi publicava o volume de Carrà, cujo título era justamente *Pintura metafísica*. Nestas páginas já não se falava de “futuro” e de “velocidade”, já não se invocava a destruição dos museus; buscava-se, ao contrário, “o nosso caráter antigo”, a nossa “tradição”, e tentava-se reencontrar os valores figurativos nacionais italianos, em Giotto, Paolo Uccello e Masaccio. Ou seja, era a abertura para os *Valoris Plasticis*, a revista romana de Broglio.

Da mesma maneira, em pouco tempo Soffici e Sironi tinham se afastado do futurismo. Severini voltava-se para o cubismo e, depois, para o neoclassicismo. Russolo, ao final da guerra, deixou praticamente de pintar, recomeçando apenas em 1942, com uma pintura místico-simbolista. Balla avançava incerto e cansado. Quanto a Rosai, os seus contatos com o futurismo haviam sido bastante fugazes. Os primeiros futuristas tinham, afinal, concluído a sua experiência. Houve também um chamado “segundo futurismo”, o de Prampolini, Depero, Mino Rosso, Fillia, que se desenvolveu sobretudo entre 1920 e 1928; os seus interesses, porém, deixavam para trás o dinamismo plástico e se voltavam muito mais para o cubismo sintético e construtivismo.

Portanto, de fato, com a eclosão da guerra, a aventura figurativa do futurismo podia ser considerada concluída. O que veio depois não teve nem a importância, nem a força do primeiro futurismo. Marinetti, é verdade, continuou a vociferar, a escrever libelos e poemas, mas tudo isso acabou tornando-se um espetáculo grotesco. Nenhum dos problemas de fundo que haviam agitado e ainda agitavam a história das vanguardas européias atingia mais o futurismo italiano. Das idéias, das atitudes, da rebeldia do período anterior à guerra sobraram apenas a irritação nacionalista e um genérico mitologismo da modernidade. Nada mais.

Marinetti arrastava atrás de si barulhentos grupos de garotos reunidos na província, proclamava a cada mudança de estação, com a costumeira abundância verbal, a descoberta de novos gênios nacionais, mas num curto período de tempo ninguém, ou quase ninguém, quis mais dar seriamente atenção a ele. Depois, Mussolini aposentou-o, tornando-o acadêmico da Itália. O “regime” come-

çou, assim, a considerar o futurismo, a que tanto devia porém, como uma espécie de relíquia, à qual pode-se ainda render uma homenagem convencional, mas sem maiores compromissos. Enquanto, em outras partes, as vanguardas haviam se desenvolvido na oposição, na Itália, o futurismo identificara-se com o aspecto mais negro da reação, até ficar inteiramente sufocado por ela. O furor nacionalista deixara-o sem nenhum juízo. O triste fim de Marinetti, celebrador da "autarquia", súdito fiel da República de Salò e cantor da X Mas, é o tristíssimo símbolo de uma parábola frustrante.

O conceito de modernidade

É inútil insistir na análise dessa história por si só tão explícita; como não seria de grande utilidade dedicar mais tempo ao exame dos textos literários que o futurismo nos deixou. A história da poesia italiana passa por outras partes, por Campana, Ungaretti, Rebora, Montale. Poderíamos lembrar Palazzeschi, não fosse o seu amargurado manifesto da *Contrador*, onde transparece quão pouco ele era futurista. Na verdade, Palazzeschi escreveu este manifesto pouco antes de seguir o exemplo de Papini e de Soffici, que se afastaram do movimento um ano depois de a ele ter aderido.

Por outro lado, também seria um erro crítico presumir julgar o futurismo apenas com base nos seus resultados. O futurismo foi um movimento polêmico, de batalha cultural; foi o movimento sintomático de uma situação histórica; um amontoado de idéias e de instintos, dentro do qual, ainda que não distintamente, exprimiam-se algumas exigências reais da nova época: a necessidade de ser moderno, de aprender a verdade de uma vida transformada pela era da técnica, a necessidade de encontrar uma expressão adequada aos tempos da revolução industrial. O erro profundo do futurismo foi não considerar o destino do homem na engrenagem dessa era mecânica. Apenas Boccioni e, no início, Carrà se deram conta do problema. Mas a direção geral do movimento foi outra: identificar os termos do progresso técnico com os do progresso humano e considerar, portanto, o homem e a técnica no mesmo plano, tudo em detrimento do homem.

No entanto, mesmo com o lastro de um brutal tecnicismo positivista na sua poética, o futurismo teve a correta intuição de uma arte que saísse dos limites estreitos e inadequados do oitocentismo. Com essa intuição, que correspondia a uma aspiração difusa, ele foi favoravelmente acolhido em muitas partes da Europa, em particular na Rússia. Maiakóvski e o construtivismo sem dúvida recebe-

ram mais de um impulso do futurismo italiano. Mas o grupo de Maiakóvski tinha alguns conceitos básicos muito mais claros do que o grupo marinetiano. Quando Marinetti esteve na Rússia, em 1913, os futuristas russos o vaiaram como um representante da burguesia belicista. Ao contrário de Marinetti, Maiakóvski, que tendia para as posições socialistas mais avançadas, era de fato inimigo da guerra e logo que eclodiu o conflito, elevou sua voz contra a guerra. À “guerra higiene do mundo” de Marinetti, ele respondeu com o seu “nojo e ódio pela guerra”; à exaltação marinetiana da guerra “teste sangrento e necessário da força de um povo”, opuseram-se os seus versos precisos:

A terra não terá mais membros intactos
e amanhã a alma será pisoteada
por pés estrangeiros
e tudo isso para que um sujeito qualquer
possa colocar as mãos
sobre alguma Mesopotâmia...
Tu que combates por eles e morres,
quando é que vais ficar de pé
em toda a tua estatura
para lançar sobre seus rostos
a tua ira profunda
num grito: — Por que
se combate esta guerra?¹¹

A base social do grupo de Maiakóvski é uma base claramente revolucionária, antimilitarista, antiimperialista: “Idealmente, nada temos a compartilhar com o futurismo italiano”, afirma Maiakóvski. Todavia, ele não hesita em estabelecer com o mesmo futurismo italiano coincidências e afinidades: “Entre o futurismo italiano e o futurismo russo existem elementos comuns... No campo dos procedimentos formais, a afinidade entre o futurismo russo e o italiano existe... Comum é a forma de elaboração da matéria-prima.”¹²

Esta é uma prova de como a intuição de uma poética da modernidade concebida pelo futurismo em seus *Manifestos* correspondia a algo historicamente válido na Europa daqueles anos; e aí deve ser reconhecida a causa da indiscutível influência do futurismo sobre artistas como Léger ou sobre poetas como Ezra Pound. Este último, em 1914, mesmo polemizando com Marinetti (“Marinetti é um ca-

11. Cf. V. Maiakóvski, *Bene*, prefácio, de M. De Micheli, Feltrinelli, Milão, 1958, p. VIII.

12. Cf. V. Maiakóvski, *Opere*, Editori Riuniti, Roma, 1958, vol. II, p. 807. O escrito de Maiakóvski, *Il futurismo oggi*, é de 1923.

dáver”, escreveu), redigia o *Manifesto do vorticismo*, onde as sugestões futuristas não faltavam de maneira alguma: “O vórtice é o ponto da máxima energia. Em mecânica, representa a maior eficiência. Usamos as palavras *maior eficiência* em sentido preciso, como num livro sobre a *mecânica*... O vórtice humano tem em suas mãos a *trama* do futuro... O vorticismo é a arte antes de se ter dilatado num estado de flacidez, de elaboração, de aplicações secundárias.”¹³

A farpa de Pound contra a “dilatação” do discurso futurista, isto é, contra a eloqüência dispersiva de Marinetti, acertava o alvo em cheio, mas também é inegável, embora na retorsão, que o *Manifesto vorticista* nasceu numa atmosfera já congestionada pelos gritos futuristas.

Em sua exaltada polêmica antipositivista, as correntes expressionistas deixaram um pouco de lado o problema da modernidade, da vida transformada pela técnica. Foi mérito do futurismo italiano, ao contrário, ter sublinhado energicamente, ainda que muitas vezes de forma ingênua e por demais mecânica, a indiscutível existência desse problema. Na época atual, surgiram novos elementos constitutivos da beleza. Se, há tempos, a estaticidade, o equilíbrio, a harmonia das partes eram a base do conceito estético da beleza, hoje, no ativismo da vida moderna, base de tal conceito passaram a ser a velocidade, o dinamismo, o contraste, a dissonância, a desarmonia: “Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu capô ornamentado com grossos tubos parecidos com serpentes de hálito explosivo... um automóvel que ruga, que parece correr para a metralha, é mais bonito do que a *Vitória de Samotrácia*.” Assim anuncia o primeiro *Manifesto*. É o decreto de morte de toda mitologia passada, em favor de uma nova mitologia: o automóvel, ídolo luzidio, troante, utilitário. Como é possível, na era do automóvel, continuar a escrever, a pintar, a construir, a fazer música como na época das diligências e do artesanato? O estilo, a linguagem poética, pictórica, musical, arquitetônica devem adequar-se ao novo ritmo da vida. É preciso, portanto, romper com a gramática, a sintaxe, a métrica tradicionais nascidas para exprimir os sentimentos da beleza estática; assim como é preciso acabar com os modos tradicionais da pintura e das artes. O estilo deve tornar-se rápido, impetuoso, turbilhonante como a vida moderna em seu incessante explodir e pulsar; portanto, na poesia, as *palavras em liberdade*; na música, os “*entoabarulhos*”; na arquite-

13. E. Pound, *Gaudier-Brzeska, Vortex*, versão de M. d. R.; Galleria Apollinaire, Milão, 1957, pp. 3-5.

tura, o *material metálico e industrial*; na arte, o *dinamismo plástico*. Somente esses meios e esses modos podem garantir a tradução estética do novo ideal de beleza.

A poética

A teorização mais completa da poética figurativa futurista nos foi dada por Boccioni com os escritos reunidos no volume *Pittura, scultura futuriste*, publicado em 1914 na cidade de Milão, nas edições de *Poesia*. Sinteticamente, tal poética é expressa desde 1910 no *Manifesto dos pintores futuristas* e no *Manifesto técnico da pintura futurista*.¹⁴

Na tentativa de localizar o centro da poética de Boccioni percebemos, porém, que o positivismo futurista apresenta nela uma série de falhas profundas.

Lembramos, a respeito do “cubismo órfico” de Delaunay, a filosofia de Bergson; mais justificadamente podemos lembrá-la agora ao falar da poética futurista da maneira como Boccioni a formulou¹⁵. Grande parte da terminologia de Boccioni e algumas das suas idéias centrais derivaram, de fato, diretamente de Bergson. Para dar-se conta disso, basta dar uma olhada na *Introduction à la métaphysique*, que Papini, por sinal, traduzira exatamente em 1910 e do qual *La Voce* falara antes dele. E não é estranho que a intuição bergsoniana possa ter influenciado os futuristas mais do que a intuição lírica de Croce, dada a posição asperamente polêmica que o grupo de Marinetti sempre teve em relação ao “professor parteno-peu”. Todavia, deve-se observar que a sorte de Bergson no ambiente de *La Voce* não podia deixar de estar relacionada de alguma maneira como o idealismo dos partidários de *La Voce*, um idealismo que, a princípio de tendências crocianas, acabara com o tempo transformando-se em gentiliana, passando de uma função crítica ao fideísmo atualista da ação. Garin observa que, naquele tempo, “Croce e Bergson falavam uma linguagem comum, e todos os entendiam.”¹⁶

14. Todas as demais citações são tiradas de *Pittura, scultura futuriste*. Entre 1914 e 1917, Soffici também escreveu *Primi principi di una estetica futurista*, mas esse texto (Vallecchi, Florença, 1920) nada tem a ver com o futurismo: trata-se apenas de uma ampliação do conceito arte-funambulismo.

15. Os futuristas, de resto, afirmavam que o cubismo órfico estava afastado do seu “simultaneísmo”. De fato, o conceito futurista da simultaneidade precede as formulações de Delaunay.

16. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1955, p. 317.

As posições ideológicas do grupo florentino, que teve uma influência decisiva sobre tantos jovens intelectuais da época, eram de resto muito fluidas. As conexões com o futurismo, porém, resultam evidentes se examinarmos de perto as vicissitudes intelectuais que, como já vimos, levaram ao futurismo um personagem como Papini. Essa investigação nos convencerá também do peso que mais ou menos diretamente tiveram sobre alguns futuristas, e com certeza sobre Boccioni, também as teorias pragmatistas, igualmente definidas por Papini desde os tempos do *Leonardo*, isto é, desde 1903, e reapresentadas por ele em volume no ano de 1913. Em Papini, o pragmatismo americano de James aproximara-se do intuicionismo bergsoniano. Já em 1906, em Paris, ele aceitara escrever um livro sobre o pragmatismo, que seria prefaciado por Bergson. No fundo, pode-se dizer que a passagem posterior de Papini para o futurismo foi tão-somente a síntese das suas simpatias anteriores, tanto pelo pragmatismo como pelo intuicionismo.

Algumas fórmulas pragmatistas de Papini eram feitas expressamente para suscitar um rápido consenso nos espíritos juvenis mais irrequietos da época. Papini, por exemplo, propusera mudar a fórmula filosófica de James, “vontade de acreditar”, para um dos seguintes enunciados: “elogio do risco” ou “utilidade de acreditar”¹⁷. A seu ver, o pragmatismo constituía um verdadeiro apelo à “necessidade da aventura”. Mas qual era a tese principal do pragmatismo? James a resumia da seguinte maneira: “A nossa natureza passional não apenas legitimamente *pode*, mas *deve* escolher entre proposições, toda vez que se trate de uma escolha que não pode ser feita por razões intelectuais; porque o fato de dizer, em circunstâncias semelhantes, ‘*não decidam, mas deixem aberta a questão*’ é por si só uma decisão passional — exatamente como dizer sim ou não — e é acompanhada do mesmo risco de perder a verdade.” E mais: “Acreditem e terão razão, porque se salvarão; duvidem e também terão razão, porque perecerão. A única diferença é a seguinte: que para vocês é muito mais vantajoso acreditar.”

Segundo Papini, “julgar-nos corajosos nos faz alcançar de fato a coragem... O pessimista, que julga a vida ruim, contribui com a sua dor e as suas lamentações para torná-la ruim de verdade; o otimista, que acredita na bondade da vida, é um dos fatores dessa bondade com a alegria e a força que essa crença lhe propicia.” Em outras palavras: “É preferível o risco de uma escolha ativa à escolha passiva e implícita da inação cética e agnóstica.”

17. G. Papini, *Pragmatismo*, Vallecchi, Florença, 1913, p. 144. Os ensaios contidos nesse livro vão de 1903 a 1911. Dele também são tiradas as demais citações.

Voluntarismo, ativismo, utilitarismo, risco, aventura: não coincidem esses termos com os pressupostos do futurismo? Dessa maneira, o pragmatismo tornava-se mais um componente do clima cultural da época, e especificamente também do futurismo, junto com o anarquismo, o sorelismo, o nietszchismo, o positivismo e o idealismo — componentes sempre dominados, todavia, pelo componente maior do nacionalismo. Assim, a opção irracional e ativa da guerra também encontrara a sua correta justificativa pragmática.

As preocupações teóricas certamente não perturbavam sujeitos como Marinetti; mas o mesmo não ocorria com Boccioni. Se a maior parte dos futuristas escorregava nos problemas mais graves como num tobogã, Boccioni revelava-se de um feitio diferente. Mente férvida e instintivamente teórica, ele procurava observar com atenção os problemas. O otimismo de Boccioni não era algo obtusamente eufórico ou inconsciente, como o otimismo de outros futuristas. Era, na verdade, um ato da “vontade de acreditar” contra as razões negativas da vida. Ao se atenuarem ou mesmo se acabarem, depois de 1912, as suas convicções socialistas, ele também não escapou do sentimento trágico da existência, fruto da crise geral de consciência dos intelectuais europeus. Por isso, o seu otimismo pragmatista não carece de tensão e de dramaticidade. O *drama* torna-se, antes, para ele, um dos termos fundamentais da sua poética, em que devem definir-se a *forma* e a *cor*. “Nascer, crescer e morrer”, escreveu ele, “eis a fatalidade que nos norteia. Não marchar rumo ao definitivo é recusar-se à evolução, à morte. Tudo se encaminha para a catástrofe! É preciso, portanto, ter a coragem de se superar até a morte, e o entusiasmo, o fervor, a intensidade, o êxtase são, todos, aspirações à perfeição, isto é, à consumação.”

O voluntarismo otimista de Boccioni ainda é, portanto, uma das maneiras de superar as contradições lacerantes da existência. Uma vez mais, estamos dentro da problemática típica da vanguarda. E este é sem dúvida o centro da poética boccioniana. Analogamente, em seu manifesto da *Contrador*, Palazzeschi disse: “Em vez de deter-se na escuridão da dor, atravessá-la com ímpeto, para entrar na luz da risada.” Esse impulso, muito mais do que em Palazzeschi, propenso aos humores da ironia, foi ativo em Boccioni, ao menos até a carta que citamos, que precedeu de pouco a sua morte e na qual parece que, àquela altura, depois de dois anos de guerra, a mola tensionada do seu voluntarismo se tenha quebrado.

Voltemos ao bergsonismo. O ímpeto de Boccioni em superar a fatalidade da existência lembra muito o *elã vital* em sua luta contra os obstáculos da matéria. Entretanto, o bergsonismo de Boccioni vai muito além de uma simples analogia. De Bergson ele retoma

uma série de conceitos fundamentais, entre os quais o conceito de *duração*, ou seja, o conceito interior da realidade como devir ou desenvolvimento, e o conceito já mencionado de *intuição* como única maneira de colher a realidade em sua complexidade em movimento.

A idéia de aprender a realidade a partir de dentro já foi por nós citada repetidas vezes nestas páginas, quer falando dos expressionistas, quer dos cubistas. Porém, enquanto nos expressionistas tratava-se sobretudo de afundar no magma cósmico indiferenciado ou de confundir-se contemplativamente com a substância espiritual do universo; enquanto nos cubistas o problema reduzia-se à penetração intelectual na essência das coisas, abstraindo das contingências; para Boccioni, como para Bergson, o problema era aprender a realidade em sua totalidade, em seu absoluto, do qual fazem parte todos os elementos, quer contingentes, quer essenciais; apreender a realidade em sua multiplicidade unitária, em seu movimento incessante, em sua vida, enfim, que é parte da vida universal. Portanto, não podia tratar-se de um “conhecimento” devido a um contato meramente fisiológico, nem de um conhecimento estático ou contemplativo, abstrato ou intelectual, mas de um conhecimento completo, obtido identificando-se intuitivamente com o objeto e vivendo a partir de dentro a sua vida na integridade do seu devir.

O ponto de partida da poética de Boccioni é, portanto, o seguinte: “para nós, o quadro é a própria vida intuída em suas transformações dentro do objeto e não fora dele”. Conceito que ele reafirma com maior concisão numa outra frase: “Nós nos identificamos com a coisa.” A partir desse primeiro ponto, desenvolve-se a maneira de conceber o objeto e, portanto, de representá-lo: “Concebendo o objeto a partir de dentro, isto é, *vivendo-o*, daremos a sua expansão, a sua força, a sua manifestação, que criarão simultaneamente a sua relação com o ambiente.” Portanto, para Boccioni, a “inspiração”, isto é, o ato com que o artista mergulha no objeto vivendo o seu movimento característico, revela-nos que não há na natureza linhas perpendiculares ou linhas horizontais absolutas: “Perpendicular e horizontal só há um ponto, situado na altura do olho que observa, pois todo o resto, acima, abaixo e dos lados, *prosegue* em torno de nós em linhas convergentes no infinito. Pode-se, portanto, dizer que, na sensação, o artista seja o centro de correntes esféricas que o envolvem por todas as partes.”

Nessas poucas definições está contida toda a concepção estética de Boccioni, que ele procurou traduzir numa série de raciocínios especificadamente relacionados com a figuração, bem como em sua obra criativa.

O próprio Boccioni resume os pontos desse seu empenho teórico em seis enunciados: solidificação do impressionismo, expansão dos corpos no espaço, simultaneidade, penetração dos planos, dinamismo e tema.

As reflexões que ele faz sobre o impressionismo assemelham-se, tomadas genericamente, às que muitos outros artistas da época faziam — o impressionismo colhe apenas dados parciais, não a substância das coisas. Era a crítica dos expressionistas e dos cubistas. A reflexão de Boccioni apresenta, porém, algumas novidades. Ele não despreza o *dado*, o *acidente* impressionista, como faziam os expressionistas e os cubistas; ao contrário, ele está convencido de que o dado acidental é parte inseparável da realidade. Ele sabe que tentar cindir o particular do universal é uma infrutuosa operação analítica da inteligência, que mata a própria realidade. Portanto, o que se deve fazer não é tanto a eliminação do acidental, quanto a sua elevação a um estado de verdade superior. Eis, pois: “Nós queremos universalizar o acidental, criando leis a partir daquilo que nos ensinou há cinquenta anos o instante impressionista. Portanto, em vez do acidente fixado, nós traduzimos a acidentalidade numa forma que é a sua lei de sucessão. Enquanto os impressionistas fazem um quadro para traduzir um *momento* particular e subordinam a vida do quadro à sua semelhança com aquele *momento*, nós sintetizamos todos os momentos (de tempo, lugar, forma, cor-tom) e a partir disso construímos um quadro.” É o que Boccioni chama “a eternidade da impressão”. Boccioni, enfim, retomava o problema que angustiava Cézanne: fazer do impressionismo algo “duradouro como a arte dos museus”. Porém, enquanto Cézanne se dedicava a isso com a busca de *formas estáticas*, os futuristas procuravam alcançar o seu objetivo com as *formas dinâmicas*. Em relação aos impressionistas, o problema portanto era realizar “um oposto que se fundamentava em suas próprias bases”.

Boccioni viu essa relação entre impressão e forma de maneira relativamente clara como relação entre *aparecimento* e *conhecimento*: “Para ir em direção ao estilo plástico da nossa época é preciso viver a sensação que chega até nós da renovação impressionista, esquecer a fixidez da contemplação tradicional a partir do verdadeiro e conceber e determinar numa forma a relação plástica que existe entre o *conhecimento* do objeto e o seu *aparecimento*... A impressão viverá, portanto, na duração através da *forma única* do seu desenvolvimento. Por conseguinte, a impressão não é, para nós, a execução do objeto detido na sua reprodução aproximativa e da qual os impressionistas se serviram para dar a idéia de movimento, mas é o objeto dado na sua complexidade de *sensação* (aparecimento) e *construção* (conhecimento). O conhecimento dá a

construção concernente às massas que compõem o objeto em direção centrípeta. O aparecimento dá a construção concernente às partes que relacionam o objeto à atmosfera e aos demais objetos, em direção centrífuga.”

Dessa maneira, Boccioni introduz o conceito de que, em pintura, o objeto não vive da sua verdadeira realidade a não ser como resultante plástica entre objeto e ambiente. Daí “a expansão dos corpos no espaço”, outro dos pontos-chaves de sua poética: “Concebemos o objeto como núcleo (construção centrípeta) do qual partem as forças (linhas-formas-força) que o definem no ambiente (construção centrífuga) e determinam o seu caráter essencial.”

Assim, Boccioni, ao contrário dos cubistas, não nega a atmosfera, o movimento, o lirismo dos impressionistas. Entre outras coisas, deve-se observar que ele herdou esse problema do objeto mergulhado na atmosfera do impressionismo lombardo, especialmente de Medardo Rosso, pelo qual nutria um sentimento de profunda estima. Só que Boccioni percebia a necessidade de não sacrificar a concretude do objeto à sua sensibilização na atmosfera: “Para criar essa atmosfera em uma unidade-objeto de valor 100, os impressionistas subtraíram 50 de solidez formal para acrescentar outro tanto de atmosfera; nós, ao contrário, criamos uma nova unidade-objeto de valor 150. Portanto, teremos: objeto (100) mais atmosfera (50) igual a objeto-ambiente (150).”

Fazendo os objetos do ambiente participarem da construção do objeto que nele está imerso e, vice-versa, fazendo o objeto central participar da definição do ambiente, tem-se como resultado a “penetração dos planos”. Já nos impressionistas pode-se encontrar o ponto de partida para uma penetração do gênero. De fato, neles, “por mais timidamente que seja, as coisas já se tornam o núcleo de um ambiente circunstante, e esse ambiente é uma vibração atmosférica que começa a tornar-se plasmável. Com isso, é bem verdade, eles perdem uma dimensão, a profundidade, mas conquistam para sempre e criam um novo corpo, a atmosfera. Pela primeira vez um objeto vive e se completa com o ambiente dando e recebendo as suas influências. Pela primeira vez vê-se na bochecha, até agora rósea, a acidentalidade verde do campo em que nos encontramos e em nossa roupa o vermelho do canapé no qual estamos sentados.”

Se a essas influências cromáticas do ambiente sobre o objeto e do objeto sobre o ambiente herdadas do impressionismo acrescentarmos as influências recíprocas das estruturas formais do objeto e do ambiente, teremos a penetração dos planos. Dessa maneira “nossos corpos entram nos divãs em que nos sentamos, e os divãs entram em nós, assim como o bonde que passa entra nas casas,

as quais por sua vez se atiram sobre o bonde que passa e com ele se amalgamam". Então, não apenas existem as influências da cor do objeto sobre o ambiente e vice-versa, mas também as influências recíprocas dos *volumes*.

Parece evidente que o que precede postula necessariamente dois outros conceitos conexos: a simultaneidade e o dinamismo. O conceito de dinamismo é, para Boccioni, o mais importante de todos, é o eixo em torno do qual gira toda a sua poética futurista. Por isso, em seus escritos, ele insiste continuamente sobre esse conceito, procurando por várias vezes defini-lo de um modo cada vez mais preciso. Uma das suas definições é a seguinte: "O dinamismo é a solidificação da impressão sem amputar o objeto ou isolá-lo do único elemento que o nutre: a vida, ou seja o movimento." Integrando essa definição em outra parte, afirma: "O dinamismo é a ação simultânea do movimento característico particular do objeto (movimento absoluto) com as transformações que o objeto sofre em seus deslocamentos com relação ao ambiente móvel ou imóvel (movimento relativo)... é a concepção lírica das formas interpretadas na infinita manifestação da sua relatividade entre movimento absoluto e movimento relativo, entre ambiente e objeto, até formar o aparecimento de um todo: *ambiente + objeto*. É a criação de uma nova forma capaz de proporcionar a relatividade entre peso e expansão, entre movimento de rotação e movimento de revolução — enfim, é a própria vida agarrada na forma que a vida cria em seu *infinito suceder-se*".

Com essa concepção Boccioni tende a rejeitar a primitiva e simplista tradução futurista do dinamismo como repetição de movimentos, de pernas, de braços, de figuras, substituindo-a pela "busca intuitiva da *forma única que proporcione a continuidade no espaço*, ou seja, da forma única do *infinito suceder-se*".

As "linhas-força" são a manifestação dinâmica dessa forma, são a representação dos movimentos da matéria na trajetória que é ditada pela linha de construção do objeto e da sua ação. Na tela, essas "linhas-força" são resolvidas pelas várias direções das formas-cor, isto é, pelos volumes coloridos que criam a forma-cor em sua infinita mobilidade.

Segundo Boccioni, todos os objetos tendem em todas as direções para o seu infinito por meio dessas suas linhas-força cuja continuidade no espaço é medida pela intuição do artista. Esse tender para o infinito do objeto é chamado por Boccioni de *transcendentalismo físico*. Portanto, aprender o dinamismo do objeto como forma única em sua irradiação de linhas-força significa apreender a forma-tipo que faz o objeto viver no universal.

Assim, a “simultaneidade” é um conceito que impregna todos os elementos da poética de Boccioni. De fato, a “solidificação do impressionismo” nada mais é que a simultaneidade de objeto, ambiente, atmosfera; a “penetração dos planos” nada mais é que a simultaneidade da influência das diversas estruturas objetivas formais-cromáticas entre si; as “linhas-força” nada mais são que a simultaneidade de forças centrífugas e forças centrípetas; o “dinamismo” nada mais é que a simultaneidade de movimento absoluto e movimento relativo. Por esses motivos, Boccioni define a simultaneidade como “o objeto daquela grande causa que é o *dinamismo universal*”, como “o expoente lírico da moderna concepção da vida, baseada na rapidez e na contemporaneidade de conhecimento e comunicações.”

Dessa exposição pode-se constatar que os diversos elementos da poética boccioniana-futurista estão intimamente relacionados, a ponto de ser difícil distingui-los ainda que apenas em termos lógicos. Tais elementos constituem os meios expressivos de que o pintor futurista dispõe para chegar ao resultado final, isto é, à imagem figurativa, a que Boccioni chama “tema”.

Um dos aspectos mais interessantes dos escritos de Boccioni é a sua crítica ao cubismo. Segundo Boccioni, o cubismo, da forma como acabou configurando-se em seus protagonistas franceses, é uma arte de laboratório, é a “análise científica que estuda a vida no cadáver, que diseca os músculos, as artérias, as veias para estudar as suas funções e descobrir as leis da sua criação”. Sem dúvida, o cubismo deu um grande passo à frente ao tomar os elementos do objeto em sua “integralidade construtiva” e em seu valor plástico intrínseco, mas, ainda assim, não conseguiu superar a enumeração, a adição e, quando tentou a síntese, caiu no imobilismo, ou seja, mais uma vez na visão tradicional da arte. Por esse caminho, chegou à idéia da *pintura pura*, interessando-se quase exclusivamente pelas relações entre planos e volumes, e conseqüentemente atolando-se numa repetição monótona de formas estáticas, sem nunca chegar à síntese dinâmica viva do universal. As simpatias que Boccioni tem por Picasso e por Léger não lhe impedem formular esse juízo de caráter geral a respeito do cubismo.

Porém, mais interessante ainda é a causa desse grave limite do cubismo, causa que Boccioni descobre na incapacidade dos cubistas conceberem o “tema” do quadro ou da estátua. Se é verdade, argumenta Boccioni, que é preciso destruir todos os hábitos literários e filosóficos vulgares que infestam a pintura, também é verdade que não é preciso reduzir-se ao puro formalismo dos acordos de tons, linha e volume. Portanto, é necessário que haja na obra um “tema” que permita ao artista escapar ao duplo perigo, tanto da anedota como da abstração.

A chave boccioniana do “tema” está na emoção. De fato, de acordo com a sua definição, “emoção e sujeito são sinônimos”. Mas, o que é a emoção pictórica, se não um “estado de alma plástico”? Portanto, estado de alma plástico e tema coincidem.

Boccioni retoma várias vezes a noção de estado de alma plástico, como que retornando a um ponto basilar da sua poética. Resumindo as suas definições, poderíamos dizer que o estado de alma plástico é a avaliação lírica dos elementos plásticos da realidade interpretados na própria emotividade da sua dinâmica, em vez de através de imagens literárias ou filosóficas. A realidade objetiva em movimento é um conjunto de forças, direções, choques, simpatias, afinidades, discrepâncias, explosões, espessuras, lisuras, pesos, elasticidades, que o estado de espírito apreende e organiza até a transfiguração completa dos objetos que dela são causa ou fundamento.

Reaparece, portanto, nesse ponto, o sentimento da “fatalidade dramática” da vida universal: “A pintura dos estados de espírito quer que esse arabesco de formas e de cores se determine no artista em sua *fatalidade dramática característica*. Essa é a pura parte viva, *criadora* da intuição artística... Há nos movimentos da matéria elementos de passionalidade que fazem com que as linhas de um drama plástico convirjam para uma determinada catástrofe. Portanto, a composição de um estado de espírito plástico não se baseia nas disposições dos gestos de figuras ou na expressão de olhos, de rostos, de atitudes, mas consiste na distribuição rítmica das forças dos objetos, dominadas e guiadas pela própria energia do estado de espírito que compõe a emoção.” A conclusão disso é, assim, uma visão da arte em que o estado de espírito plástico não é mais a narrativa psicológica de um fato determinado, mas a síntese de uma emotividade ou drama universal de que nós também fazemos parte, como toda a realidade que nos envolve, isto é, do qual faz parte tanto “a dor de um homem” quanto “a de uma lâmpada elétrica, que sofre, e se atormenta, e grita com as mais dilacerantes expressões de cor”. Segundo Boccioni, “é com essa novíssima concepção dos movimentos da matéria, expressos não como valores acidentais de interpretação sentimental e narrativa do verdadeiro, mas como equivalentes plásticos da vida em si, que chegamos à definição dinâmica da expressão, que é a intuição da vida”.

O círculo teórico de Boccioni fecha-se, ligando-se assim ao início da sua especulação, ao impressionismo. Em sua conclusão, porém, a verdade do impressionismo sai afinal dos seus limites provisórios e específicos para atingir, ainda que sem perder seus dados de imediação, um caráter cósmico.

A esta altura, porém, coloca-se necessariamente a questão de como, com qual linguagem figurativa os futuristas realizaram essa sua poética.

➤ Síntese de cubismo e divisionismo

Olhando-se os quadros pintados por volta de 1910, fica claro que a linguagem utilizada pelos futuristas é fundamentalmente a divisionista; um divisionismo dinâmico, onde o movimento é dado pelas reverberações luminosas que envolvem os corpos, multiplicando as suas vibrações e dilatando-as no espaço. *A cidade que sobe*, *Cena alegórica*, *Dor de Boccioni* são concebidos nesses moldes; assim como *Os funerais do anarquista Galli* ou a *Estação de Milão*, de Carrà.

No *Manifesto técnico*, essa derivação direta do divisionismo é confirmada em claras letras, ainda que nelas se reivindique o direito da instintividade do procedimento contra as tendências a fazer dele um método de fria aplicação: “Não pode subsistir pintura sem *divisionismo*... O divisionismo, no pintor moderno, deve ser um *complementarismo congênito*, por nós julgado essencial e fatal.” No *Manifesto dos pintores futuristas* não falta nem mesmo a homenagem a Segantini e a Previati. De resto, as obras pré-futuristas de Balla, Boccioni, Carrà e Russolo são veristas-divisionistas ou impressionistas-divisionistas. Balla, que teve em Roma uma forte influência sobre o jovem Boccioni, sobre Sironi e Severini, era um típico representante do positivismo científico e do verismo social na arte, que ele via traduzíveis em pintura apenas com a técnica divisionista.

Alguns passos do *Diário* de Boccioni deixam entrever essa influência recebida: “Agora o grande coração e a grande mente da humanidade rumam para uma virilidade feita de precisão, de exatidão e de positivismo.” É uma página de setembro de 1907. Balla já tinha pintado e pintava periferias urbanas, bairros operários, mendigos, doentes, cenas de miséria, uma temática que exerceu também a sua influência sobre Boccioni e Sironi. No entanto, com o advento do futurismo, algum tempo depois, Balla passou a sofrer a influência das idéias do seu jovem amigo, de Boccioni, e pintou em 1912 a sua primeira obra futurista, *Cachorrinho na coleira*, um quadro famoso pela tentativa de representar o movimento através da multiplicação das patas do cachorro, dos pés da senhora e das oscilações da coleira — solução do dinamismo que, mais tarde, como vimos, Boccioni rejeitará. De qualquer maneira, esse quadro de Balla também foi pintado com a técnica divisionista.

Por volta de 1911, todavia, completa-se uma transformação do futurismo primitivo em sentido cubista. A vibração luminosa divisionista em geral permanece, mas as formas orientam-se cada vez mais para o sintetismo de tendências cubistas. Vejam-se os *Sacolejões de carrinho*, de Carrà, daquele ano. De 1912 a 1915 esse

fato domina a produção futurista. É o cubismo analítico que influencia particularmente os futuristas. Um quadro como *Mulher + garrafa + casa*, de Carrà, ou *Trem numa paisagem*, de Severini, ou *Síntese de paisagem de outono*, de Soffici, de 1913, dão a medida correta de quanto o cubismo tinha impressionado os jovens futuristas italianos. O mesmo aconteceu também com Boccioni, mas em suas telas o grau de autonomia é muito superior: *Elasticidade, Decomposição de figuras na mesa, Matéria*, de 1912. *Dinamismo de um ciclista* e *Dinamismo de um corpo humano*, 1913, demonstram de fato que a linha de pesquisa futurista em Boccioni manteve a sua originalidade e a sua força.

Boccioni pronunciou-se em vários pontos dos seus escritos acerca do problema das relações do futurismo com o cubismo. Para ele, a assimilação da experiência cubista fora necessária para unir ao contraste das cores complementares apreendido pelos neo-impressionistas, ou divisionistas, o contraste das formas. Em outras palavras, tratara-se de fazer uma síntese dinâmica das duas pesquisas: divisionismo da cor, divisionismo da forma. O dinamismo futurista, explica Boccioni, “propõe-se unir os esforços impressionistas e os esforços cubistas num todo que possa dar uma forma *única e íntegra e dinâmica* à idéia de vibração (dinamismo impressionista) e à idéia de volume (estática cubista)”.

Significado de Boccioni

Boccioni é, portanto, o representante mais típico e mais dotado do movimento, a personalidade mais conspícua. Do emaranhado das contradições futuristas, ele conseguiu retirar um sentido, uma visão vital porque conscientemente ligada aos problemas da cultura e da arte do nosso tempo.

No esfacelamento dos valores degenerados do século XIX, para o qual colaborou como todos os artistas da vanguarda, ele intuiu o perigo do fragmentismo impressionista de um lado e do arabesco da pintura pura de outro. Por isso, seu esforço criativo e teórico foi o de encontrar um centro que substituísse a queda dos antigos valores: uma concepção unitária contra o fragmentismo e um conteúdo novo que desse sangue novo ao plasticismo puro. Em seu pensamento, o estado de espírito plástico, remédio para o risco de “perder-se na abstração”, devia ser exatamente este centro: “O resumo definitivo de todas as pesquisas plásticas e expressionistas.” Portanto, deveria ser o futurismo não apenas uma síntese dos valores formais divisionistas e cubistas, mas também uma síntese dos valores expressionistas. Como Picasso, Boccioni também não foge

desta condição criativa. Para ele também, como para Picasso, a obra é o resultado expressivo da emoção: “É a emoção que dá a medida, freia a análise, legitima o arbítrio e cria o dinamismo.” À emoção ele sacrifica “todas as habilidades da profissão”¹⁸. Essa emoção, junto com aquilo a que chamava “a febre da intuição” e com a sua vontade de fazer brotar de dentro das coisas as energias infinitas da natureza, são sem dúvida aspectos do seu expressionismo especial. Não terá sido esse *futurismo expressionista* que Si- queiros fez reviver, no México, em suas grandes pinturas murais?

O elemento irracional, alógico, intuicionista de Boccioni, em suas obras, revelava-se uma espécie de ebriedade dramática com o espetáculo da vida universal, que ele procurava e descobria em cada porção de realidade. Essa ebriedade cósmica era autêntica, apesar de ter início no fim daquele ato voluntarista que deixava atrás de si qualquer outro problema. E, na verdade, é singular considerar em Boccioni os frutos desse encontro entre positivismo e irracionalismo.

Mas, deixando de lado essas considerações, em Boccioni encontrava-se viva, sob o confuso fervilhar de todas as contradições, uma justa urgência, que em sua pintura, mais do que na sua escultura, ele conseguiu representar: a urgência de ser um artista do seu tempo, presente e ativo na vida moderna. A importância de Boccioni e do primeiro futurismo está justamente na renovação da sensibilidade frente à realidade contemporânea, na invenção ou na descoberta de uma nova temática, que enriquecia o repertório das imagens poéticas do mundo figurativo. “A musicalidade da linha e das dobras de um vestido moderno tem, para nós, uma força emotiva e simbólica igual à que o nu teve para os antigos”, está escrito no *Manifesto técnico*. Esta era uma maneira de ser dentro de uma realidade atual, uma maneira que colocava novos problemas de expressão, que abria um novo setor de experiências figurativas fora da repetição, típica do século XIX, das contemplações agrestes ou das cenas de gênero. E não importa se o ônus negativo de todo o lastro que o futurismo havia embarcado, acabará fazendo com que seu núcleo autenticamente renovador também vá a pique. Tal núcleo existiu e bastaria o futurismo russo, ao menos na poesia, para confirmá-lo. É por causa desse núcleo que a obra futurista de Boccioni resiste e ainda hoje oferece mais de um ensinamento.

Esse fato, mesmo com a justa rejeição crítica do futurismo em todas as suas manifestações de histerismo nacionalista e de fra-

18. Cf. G. Perocco, *Primi espositori di Ca' Pesaro*, cit., p. 116: carta de Boccioni a Barbantini, setembro de 1910.

gorosa superficialidade, deve ser sublinhado. Entre outras coisas, sabemos que não só o futurismo degenerou... A nova vanguarda, na Itália, depois da Primeira Guerra Mundial, só iria nascer por volta de 1930, a partir dos intelectuais e dos artistas da oposição antifascista.

