

AURORA F. BERNARDINI

# MATERIAIS PARA O ESTUDO DO FUTURISMO RUSSO E DO FUTURISMO ITALIANO

Dissertação de Mestrado apresentada  
junto ao Curso de Língua e Literatura  
Russa da Faculdade de Filosofia, Le-  
tras e Ciências Humanas da Universi-  
dade de São Paulo

SÃO PAULO - 1970

MATERIAIS PARA UM ESTUDO  
DO FUTURISMO RUSSO E DO FUTURISMO ITALIANO

Aurora Fornoni Bernardini

Dissertação de Mestrado  
apresentada junto ao Curso de  
Língua e Literatura Russa da  
Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo  
Dezembro de 1970.

- I O FUTURISMO ITALIANO: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS
- II BIBLIOGRAFIA COMENTADA DAS OBRAS DE F.T.MARINETTI (1898-1909)
- III TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS (ESTUDO COMPARATIVO) DE DOIS MANIFESTOS DO FUTURISMO ITALIANO
- IV BIBLIOGRAFIA DOS MANIFESTOS DO FUTURISMO ITALIANO
- V O FUTURISMO RUSSO : UMA HISTÓRIA  
(INTRODUÇÃO E PRIMEIROS MANIFESTOS)
- VI O "CUBO-FUTURISMO" RUSSO: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS
- VII "A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA" - MÁRIO DE ANDRADE  
"PRIMI PRINCIPI DI UNA ESTETICA FUTURISTA" - ARDENGO SOFFICI  
"CARTA SOBRE O FUTURISMO" - VLADIMIR MAIAKÓVSKI  
(ESTUDO COMPARATIVO)
- VIII "VÁRIAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CINEMATOGRAFIA FUTURISTA"
- IX RESENHA DOS MANIFESTOS MAIS SIGNIFICATIVOS DO FUTURISMO ITALIANO
- X RELAÇÃO DOS ARTIGOS PESQUISADOS JUNTO À BIBLIOTECA DO CURSO DE LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA NA "CASA DI DANTE".

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E INTRODUÇÃO.

Quando em Novembro de 1968, contando com o apóio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, demos início à pesquisa de materiais para a futura elaboração de uma tese de Doutoramento com o título provisório de "O Futurismo Russo e o Futurismo Italiano", não teríamos imaginado quão longe ela iria nos levar.

Já no primeiro relatório que enviamos à F.A.P.E.S.P., em 30 de Junho de 1969, constatávamos:

"Era nossa idéia inicial dedicar a maior parte do trabalho deste semestre ao simples levantamento de material histórico, ideológico e literário referente ao nosso projeto, para depois vir a estudá-lo sistematicamente. Entretanto, devido ao facto de os artigos de interesse encontrarem-se muitas vezes sob títulos ambíguos, foi-nos necessário descobrir de antemão quais autores costumavam escrever a respeito do assunto por nós pesquisado, ou pertenciam a movimentos com ele relacionados. Isso levou-nos, primeiramente, ao estudo detalhado da História da Literatura, tanto Russa quanto Italiana, paralelamente à nossa pesquisa".

Dávamos, em seguida, a relação das obras específicas estudadas, entre as quais destacamos, a título de informação:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 1) MOMIGLIANO, A. | "Storia della Letteratura Italiana"<br>Ed. G. Principato. Milano-Messina, 1960.          |
| 2) SARPEGNO, N.   | "Compendio di Storia della Letteratura Italiana".<br>Ed. La Nuova Italia. Firenze, 1956. |
| 3) LOGATTO, E.    | "Storia della Letteratura Russa"<br>Ed. Sansoni. Firenze, 1950.                          |

Nossos estudos nesse sentido foram em seguida ampliados com outras leituras quais:

- |                |   |
|----------------|---|
| 4) PICCHIO, R. | "Storia della Letteratura Russa Antica". Ed. Nuova Accademia. Milano, 1959. |
|----------------|---|

- 5) LOGATTO, E. "Storia della Letteratura Russa Moderna"  
Ed. Nuova Accademia. Milano, 1960.
- 6) LOGATTO, E. "Storia della Letteratura Russa Contemporanea"  
Ed. Nuova Accademia. Milano, 1963
- 7) LOGATTO, E. "I Protagonisti della Letteratura Russa"  
(aos cuidados de) Ed. Bompiani. Milano, 1958.
- 8) MIRSKY, D.S. "Histoire de la littérature russe"  
Ed. Fayard. Paris, 1969.
- 9) MARKOV, V. "Russian Futurism"  
Ed. University of California Press Berkeley, 1968.
- 10) ERLICH, V. "Il Formalismo Russo"  
Ed. Bompiani. Milano, 1966.
- 11) GORIELY, B. "Le Vanguardie Letterarie in Europa"  
Ed. Feltrinelli. Milano, 1967.
- 12) RIPELLINO, A.M. "Majakovskij e Il Teatro Russo d'Avanguardia".  
Ed. Einaudi. Torino, 1966.
- 13) SCHNAIDERMAN, B. "Poesia Russa Moderna"  
CAMPOS, A. Ed. Civilização Brasileira.  
CAMPOS, H. Rio de Janeiro, 1968.
- 14) MARINETTI, F.T. "Teoria e Invenzione Futurista"  
Ed. Mondadori. Verona, 1968.
- 15) VACCARI, W. "Vita e Tumulti di Marinetti"  
Ed. Omnia. Milano, 1959.
- 16) JACOBBI, R. "Poesia Futurista Italiana"  
(aos cuidados de) Ed. Guanda. Parma, 1968.
- 17) VÁRIOS "I Poeti Futuristi"  
Edizioni Futuriste di "Poesia"  
Milano. 1912
- 18) MARINETTI, F.T. "I Nuovi Poeti Futuristi"  
(aos cuidados de) Edizioni Futuriste di "Poesia"  
Roma, 1925.
- 19) GAMBILLO, M.D. "Archivi del Futurismo"  
FIORI, T. Ed. De Luca. Roma, 1958.  
(aos cuidados de)

A essas obras foram acrescentadas mais tarde, para uma tentativa de melhor situação do Futurismo num contexto de tempo e de espaço, bem como para estabelecer seu relacionamento com movimentos correspondentes artístico-literários brasileiros:

- 20) WELLEK, R. "Teoria da Literatura"  
WARREN, A. Publicações Europa-América.  
Lisboa, 1962.
- 21) ACADEME OF SCIEN-  
CES OF THE U.S.S.R. "A Short History Of The U.S.S.R."  
Ed. Progresso. Moscou, 1965.
- 22) BRITO, M.da Silva "História do Modernismo Brasilei-  
ro" (Vol. I)  
Ed. Civilização Brasileira.  
Rio de Janeiro, 1964.
- 23) BOSI, A. "O pré-Modernismo"  
Ed. Cultrix. São Paulo, 1967.
- 24) MARTINS, W. "O Modernismo"  
Ed. Cultrix. São Paulo, 1969.
- 25) ANDRADE, M. "A escrava que não é Isaura"  
Tipografia Paulista. São Paulo  
1925.

Por outro lado, a pretensão do Futurismo, de querer exprimir, no nível artístico, a complexidade da Era Industrial levou-nos, sempre em vista de possíveis relações, influências ou paralelos, à leitura de autores que tratassem da expressão da civilização técnica moderna como:

- 26) WIENER, N. "Cibernética e Sociedade"  
Ed. Cultrix. São Paulo, 1958.
- 27) WIENER, N. "Cybernetics"  
Ed. Hermann. Paris, 1958.
- 28) MARCUSE, H. "Ideologia da Sociedade Industrial"  
Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 1961.
- 29) ECO, U. "Obra Aberta"  
Ed. Perspectiva. São Paulo, 1968.
- 30) ECO, U. "Apocalípticos e Integrados"  
Ed. Perspectiva. São Paulo, 1970.
- 31) ECO, U. "La Definizione Dell'Arte"  
Ed. Mursia. Milano, 1968.
- 32) D'ARCAIS, F. "Civiltá delle Macchine"  
Rivista Bimestrale Di Cultura Con  
temporanea  
Ed. I.R.I. Roma, 1970.

- 33) CALAMANDREI, P. "Il Ponte"  
 AGNOLETTI, E.E. "Rivista Mensile di Politica e  
 (aos cuidados de) Letteratura"  
 Ed. La nuova Italia. Firenze, 1970
- 34) BENEDETTO, E. "Futurismo-Oggi"  
 (aos cuidados de) "Periodico mensile per i giovani  
 futuristi italiani"  
 Edizioni Arte Viva. Roma, 1970

Enquanto pesquisas de artigos relacionados com o nosso projeto eram levadas adiante, principalmente na "Casa di Dante" e na Biblioteca do Curso de Língua e Literatura Italiana,

participamos de Cursos e Seminários de Formação Científica, em que os assuntos tratados tivessem pertinência com nosso estudo e nos fornecessem uma válida orientação metodológica e bibliográfica.

É esta sua seqüência em ordem cronológica, complementada pela relação das mais importantes obras estudadas:

- I- Curso de Literatura Italiana Contemporânea (1969-1970)  
 Ministrado pelo Prof. Dr. Alfredo Bosi.
- Obras Complementares:
- 35) BALLY, C. "Traité de Stylistique Française"  
 Ed. Librairie Georg. Genève, 1951.
- 36) LAPA, Rodrigues M. "Estilística da Língua Portuguesa"  
 Ed. Livraria Acadêmica. Rio de Janeiro, 1966.
- 37) CÂMARA, Mattoso J. "Princípios de Linguística Geral"  
 Jr. Ed. Livraria Acadêmica. Rio de Janeiro, 1969.
- 38) JAKOBSON, R. "Linguística e Comunicação"  
 Ed. Cultrix. São Paulo, 1969.
- 39) JAKOBSON, R. "Essais de Linguistique Générale"  
 Ed. De Minuit. Paris, 1963.
- 40) BARTHES, R. "Elements de Semiologie"  
 Ed. Sueil. Paris, 1964.
- 41) SANGUINETI, E. "Poesia del Novecento"  
 (aos cuidados de) Ed. Einaudi. Torino, 1969.
- 42) SCALIA, G. "La cultura italiana de '900 attraverso le riviste" (Vol. IV)  
 (aos cuidados de) Ed. Einaudi. Torino, 1961.
- 43) SANGUINETI, E. "Tra Liberty e Crepuscolarismo"  
 Ed. Mursia. Milano, 1966.

## II- Curso de Poesia Russa Moderna (1969-1970)

Ministrado pelo Prof. Dr. Boris Schnaiderman

Obras Complementares:

- 44) IESSIÊNIN, Sierguéi "Sobránie Sochiniénii" (Vol.V)  
Editôra Estatal de Arte e Literatura. Moscou, 1962.
- 45) BLOK, A. "I Dodici"  
(Original e tradução de Renato Poggioli)  
Ed. Einaudi. Torino, 1965.
- 46) PÚCHKIN, A.S. "Kapitánskaia Dótkha" em  
Pólnoie Sobránie Sochiniénii.Vol. VI.  
Ed. Academia de Ciências da U.R.SS  
Moscou, 1957.
- 47) SCHNAIDERMAN, B. "Maiakóvski- Poemas"  
CAMPOS, A. Ed. Tempo Brasileiro.  
CAMPOS, H. Rio de Janeiro, 1967.
- 48) AMBROGIO, I. "Majakovskij" (Introdução e tradução de poesias)  
(aos cuidados de)  
Ed. Nuova Accademia. Firenze, 1960.
- 49) BLAKE, P. "The Bedbug And Selected Poetry"  
(aos cuidados de) (Poetry and a play, with facing Russian text)  
The World Publishing Company.  
Cleveland and N.York, 1967.
- 50) CAMPOS, H. "Maiakóvski em Português-Roteiro de uma tradução".  
Ed. Revista do Livro. São Paulo, julho-dezembro, 1961.
- 51) TRIOLET, E. "Maiakóvski"  
Ed. Seghers. Paris, 1945.
- 52) GORIÉLY, B. "Ka" de V: Khliébnikov  
(Textes choisis, traduits du russe par B. Goriély)  
Éditeur Emmanuel Vitte.Paris, 1960
- 53) CARNEVALI, B. "Esenin- Poesie e Poemetti"  
(aos cuidados de) Ed. Avanzini e Torraca. Roma, 1968.
- 54) RIPELLINO, A.M. "Poesie di Chlébnikov"  
Ed. Einaudi. Torino, 1968.
- 55) RUDE, J. "Anna Achmatova"  
Ed. Seghers. Paris, 1968.

- 56) TRIOLET, E. "Poèmes de Marina Tsviétaieva"  
(Original e tradução)  
Ed. Gallimard. Paris, 1968.
- 57) SCHNAIDERMAN, B. "Novelas Russas"  
Ed. Cultrix. São Paulo, 1958.
- 58) BABEL, I. "A Cavalaria Vermelha"  
Ed. Civilização Brasileira, 1969.
- III- Curso de Sociologia da Literatura (1969-1970)  
Ministrado pelo Prof. Dr. Ruy de Andrada Coelho
- Obras Complementares:
- 59) KRIS, E. "Psicanálise da Arte"  
Ed. Brasiliense, 1969.
- 60) FREUD, A. "El yo y los mecanismos de defensa"  
Ed. Paidós. Buenos Aires, 1965.
- 61) GOLDMAN, L. "Sociologia do Romance"  
Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro,  
1967.
- 62) POE, E.A. "Poesia e Prosa"  
Ed. Do Globo. Porto Alegre, 1944.
- IV- Curso de Teoria Literária (II ano de pós-graduação -  
1970-1971)  
Ministrado pelo Prof. Dr. Antonio Cândido de Mello e  
Souza
- Obras Complementares:
- 63) O'CONNOR, V.W. "An Age Of Criticism" (1900-1950)  
Ed. Henry Regnery Company  
Chicago, 1952.
- 64) RICHARDS, A.I. "Principles Of Literary Criticism"  
Ed. Kegan, Trench, Trubner & Co.  
New York, 1944.
- 65) BURKE, K. "Teoria da forma literária"  
Ed. Cultrix. São Paulo, 1969.
- 66) VÁRIOS "L'Analyse Structural du Récit"  
Em Communications nº 8  
Ed. Seuil. Paris, 1966.
- 67) TODOROV, T. "Téorie de la Littérature"  
(aos cuidados de) Ed. Seuil. Paris, 1965.
- 68) VÁRIOS "Qu'est ce que le Structuralisme?"  
Ed. Seuil. Paris, 1968.
- 69) ELIOT, S.T. "The Sacred Wood"  
Ed. Methuen & Co. Londres, 1966.

- 70) JAKOBSON, R. "Lingüística, Poética, Cinema"  
Ed. Perspectiva. São Paulo, 1970
- 71) CAMPOS, A. "Teoria da Poesia Concreta"  
PIGNATARI, D. Edições Invenção  
CAMPOS, H. São Paulo, 1965.
- 72) METZ, C. "Essais sur la signification au  
cinéma"  
Éditions Klincksieck. Paris, 1968.
- 73) EISENSTEIN, S. "Anotaciones de un director de ci  
ne"  
Ed. Progresso. Moscou, s.d.
- 74) GRUNEWALD, J.L. "A idéia do cinema"  
(aos cuidados de) Ed. Civilização Brasileira.  
Rio de Janeiro, 1970.

A essa altura, de posse de um mínimo de obras necessárias, consideramos a conveniência da divisão do trabalho em ao menos duas etapas principais. De um lado, a necessidade de uma abordagem histórico-teórica do Futurismo, na Itália e na Rússia, sem perder de vista seus reflexos nos movimentos brasileiros; por outro lado, a importância fundamental da escolha e da análise dos textos, muitos dos quais de difícil acesso, tanto na Rússia, quanto na Itália.

A oportunidade de realizar essa opção teve sua concretização na idéia de um trabalho de Mestrado, precedendo a Tese de Doutorado. A escolha do assunto já estava feita: pareceu-nos pertinente, uma vez que nos era permitido pelo Regimento da Faculdade, reunir os estudos bibliográficos e teóricos empreendidos nos dois primeiros anos de dedicação ao projeto, imprimir-lhes uma certa unidade, focalizando justamente esses aspectos históricos e sociológicos a que aludimos e que em nosso objeto de estudo, é desejável sirvam de base ao trabalho crítico das obras. Não pretendemos com isso esgotar este tipo de abordagem e tanto menos proceder a uma divisão rígida entre os dois campos. Mesmo quando trataremos da análise de textos, que, conforme prevemos, constituirá grande parte da segunda fase de nosso trabalho, na elaboração da Tese de Doutorado, não deixaremos de referir-nos a contextos histórico-sociológicos, toda vez que se tornar oportuno.

Dos dez itens que compõem nossa Dissertação de Mestrado, cinco são estudos bibliográficos, a saber:

II  
IV  
V  
VI  
IX

O ítem X é a relação dos artigos pesquisados na "Casa di Dante", os outros quatro, ou seja os ítems:

I

III

VII

VIII

são estudos mais específicos, acompanhados de respectiva bibliografia suplementar, em que já esboçamos algumas diretrizes, com o propósito de retomá-las para um ulterior aprofundamento, em nosso próximo trabalho.

O FUTURISMO ITALIANO: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

## O FUTURISMO ITALIANO: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Há uma tendência crescente na crítica literária moderna, no sentido de restringir-se ao estudo de uma ou várias poéticas e, em seguida, passar ao exame crítico dos textos em si.

Tal tendência é particularmente salutar quando se pretende abordar o fenômeno do Futurismo Italiano que, como se sabe, tem sido objeto das mais extremadas interpretações.

Pósto isso, sobrevém a primeira dificuldade. Valemo-nos, para defini-la, de uma conclusão à qual chegou A. Piccone Stella (em sua obra: "Precisazioni su F.T. Marinetti" em "Poesia", II, 1945, pgs. 288 a 295, citada na "Introduzione" de Gianni Scaglia, pg. 31, obra citada):

"...Non é possibile esaminare l'opera di Marinetti con criteri esclusivamente letterari. Essa rimane addirittura legata alla sua persona fisica".

É necessário analisar as implicações desta conclusão, pois, a nosso ver, são fundamentais:

- 1) Se dividirmos a obra de Marinetti em unidades, uma crítica exclusivamente literária é possível e válida. (Nesse sentido é igualmente possível o mesmo tipo de análise da obra de vários poetas que entraram em cena no Futurismo Italiano. Referimo-nos neste caso a obras como: "Le Roi Bombance", "Les pupées Électriques", "Fascino dell Egitto", "Uccidiamo il chiaro di luna", a respeito de cujo valor literário as opiniões dos críticos são concordes, em sua maioria.
- 2) Há etapas significativas no decorrer da obra de Marinetti que, denotando o início e o término de fases sensivelmente diferenciadas, permitiriam seu estudo em períodos sucessivos. (Por exemplo: antes de 1909, de 1909 a 1914, de 1914 a 1920, etc.) Assim procedendo seria possível resolver, ao menos em parte, o problema de seu caráter contraditório.
- 3) Se quisermos analisar a obra de Marinetti como um todo, vários reparos tornam-se novamente necessários. (A rigor não sabemos se isso já seria possível hoje em dia, pois até 1968 parte dela continuava inédita, mas, como, para nosso propósito é suficiente ressaltar, nas partes, os reflexos que nos interessam, de todo, bastam-nos aspectos mais genéricos).

Retomemos, nesse momento, a idéia de A. Piccone Stella. De fato, à parte aquelas unidades isoladas a que nos referimos no item 1 e algumas outras a serem eventualmente redescobertas, o restante da obra de Marinetti apresenta, logo à primeira vista, um incômodo e constante hibridismo.

Ao lado de imagens abstratas de alta expressividade poética, aparecem frases de um cotidiano chocante, quase escatológico. Ao lado de intuições originais e revolucionárias, deploáveis clichês.

Ele mesmo diz:

"... io mi dichiaro partigiano della piú sconfinata libertá di pensiero e di stampa, trovando ridicolo, vano e barbaro, ogni tentativo che miri a STROZZARE il pensiero scritto, parlato, disegnato o scolpito..." (W. Vaccari, obra citada, pg. 124)

Até hoje, a maioria dos estudiosos de Marinetti está novamente de acôrdo em considerar êsse "dizer tudo", êsse cair em efeitos cada vez mais óbvios e diretos, e num outro nível, êsse descambar num tom de exacerbado nacionalismo "Mangiapopoli", o defeito mais comprometedor de seu estilo.

Alguns há que se referem com nostalgia à fase que precede o Futurismo, para nela encontrar exemplos de "prosa d'arte" invejável, outros, como já dissemos, apontam "unidades" excepcionais, depuradas dessa "escória" redutora.

O que nos sugeriu inicialmente a idéia que vamos expor, foi a leitura dos princípios técnicos de Maiaκόvski, cuja exposição enriquece grande parte de sua produção. Particularmente o seguinte:

"Também a mim  
a propaganda  
cansa,  
é tão fácil  
alinhavar  
romanças,-  
Mas eu  
me dominava  
entretanto

E PISAVA

A GARGANTA DO MEU CANTO.

(As maiúsculas das últimas duas linhas são nossas)

(Trecho retirado de "A Plenos Pulmões" em "Antologia da Poesia Russa Moderna", obra citada. Tradução de Haroldo de Campos).

Se analisada em relação com a de Maiakóvski, a técnica de Marinetti (e por que não falar em técnica?), particularmente a do período mais especificamente futurista (1909-1920), resulta basicamente oposta.

Marinetti que, conforme foi visto, soube tão admiravelmente depurar seu estilo em certas ocasiões excepcionais, quis torná-lo híbrido nos escritos futuristas.

Talvez esse ato de voluntarismo (ao qual teremos ocasião de voltar mais tarde) não redunde num todo mal acabado e emotivamente casual, mas, em parte considerável, numa obra aberta, em que a técnica da "bipolaridade" seja o módulo organizativo básico.

Insistimos nessa noção de bipolaridade, pois foi o que mais nos impressionou na leitura de suas obras. Os elementos que tradicionalmente se chamariam "anti-poéticos" não estão espalhados ao acaso. Encontram-se como segundos termos de uma alegoria, como culminação de um pensamento, relacionados estritamente com algo diferentemente elaborado, que precede ou segue.

Esperamos poder voltar a este tópico por ocasião do estudo dos textos, por enquanto ele permanece como possibilidade, que, se comprovada, facultará uma abordagem mais eminentemente literária da que terá previsto A. Piccone Stella no trecho que re produzimos no início.

## II

Por outro lado, não resta dúvida que uma abordagem do tipo sócio-psicológico de Marinetti e sua época, seria a que mais imediatamente gratificaria.

Quando vista por este ângulo, sua obra é mais do que justificada, quase desejável e, como o próprio Croce teve ocasião de reconhecer (vide W.Vaccari, pg.12, obra citada), deveras sintomática.

Consideramos oportuno, a essa altura, esclarecer nossa atitude diante do complexo campo de estudo que se nos apresenta.

É dado estabelecido que o primeiro requisito exigido de qualquer análise crítica é a sua máxima objetividade. Entretanto, vista a ambigüidade essencial do fenômeno literário, a margem de subjetividade continua sendo bastante ampla. Nossa situação, dentro dessa margem, pode ser procurada no sentido de uma tentativa de recuperação de quanto, a nosso ver, é recuperável.

Atitudes outras poderão trazer à tona elementos obliterados por nossa abordagem, talvez mais numerosos, talvez mais solidamente fundamentados (um exemplo é a linha adotada por Gianni Scalia, em sua "Introduzione" já citada).

Nós preferimos apoiar-nos no trabalho de Luciano de Maria ("Marinetti poeta e ideólogo", prefácio a "Teoria e Invenzione Futurista", obra citada), o qual, ao mesmo tempo em que justifica nossa tomada de posição, colhe Marinetti e o Futurismo em aspectos bastante significativos de seu desenvolvimento conjunto.

À luz dessa inter-relação consideramos pertinente fixar novamente alguns pontos básicos:

1) "Formação de Marinetti até 1909: correspondente aos elementos "genéticos" do Futurismo Italiano.

Não comentamos esta parte, pois já tentamos fazê-lo, indiretamente, com a apresentação das notas bibliográficas baseadas no estudo de B. Eruli (obra apresentada).

Somente a título de comparação, apresentamos aqui dois esquemas que derivam de duas tendências diferenciadas:

A) W.Vaccari, em sua obra, em certa medida apologética, nos capítulos II e III, assim destaca as influências mais características na formação de Marinetti, até 1894.

- a) o Egito: sensorialismo nativo
  - b) os jesuítas e Vítor Hugo
  - c) os simbolistas
  - d) o Realismo e o Naturalismo
  - e) o Impressionismo
  - f) Gustave Kahn e o verso livre francês
  - g) o Positivismo
- B) Palazzeschi, Papini e Soffici, num apanhado feito em 1915, com a divisão polêmica entre Futurismo e Marinettismo, assim querem ver representados os respectivos precursores:  
 ("Lacerba", pg.365, obra citada)

### P R E C U R S O R I

FUTURISMO	MARINETTISMO
Voltaire .....	Rousseau
Baudelaire .....	Victor Hugo
Leopardi .....	Zola
Mallarmé .....	Verhaeren
Rimbaud .....	René Ghil
Laforge .....	Gustave Kahn
Stendhal .....	Paul Adam
Tristan Corbière .....	Nicolas Beaudouin
Nietzsche .....	D'Annunzio
James .....	Mario Morasso
Courbet .....	Delacroix
Cézanne .....	Rodin
Rosso .....	Segantini
Renoir .....	Signac
Matisse .....	De Groux

(Nessa dicotomia aparente, não estariam também os germes daquela bipolaridade a que nos referimos? Voltaremos a isso mais tarde).

## 2) Produção de Marinetti após 1909: moldada nos princípios do Futurismo

O estudo atento da obra de Marinetti e um exame de sua vida levam-nos a encontrar nela o caráter nítido de missão. Muitos fatos levam a crer que a idéia primordial do Futurismo, já esboçada em "Mafarka le futuriste", reside num ato de voluntarismo extremo, ou seja: o afastamento brusco de todo um mundo de concepções e sua voluntária reformulação.

A norma de vida de Marinetti, a partir de 1909, acentua seu aspecto super-individual; a opção é realizada no sentido de uma "ética do fazer", onde a ação em si já é parte do êxito.

O traço característico que acompanha todo o período heróico do Futurismo (e que, aliás, continua visível na produção ulterior de Marinetti) é o de um progressivo e radical refoulement. A preocupação por uma praxis revolucionária, consequência imediata dêsse fazer ao qual acabamos de referir-nos, é o que há de mais marcado e constante no movimento.

(Não é em tôdas as idéias fundamentais do Futurismo que deve ser procurada sua originalidade. De fato, como lembra Luciano de Maria, muitas delas já podem ser encontradas nos manifestos literários da Belle Époque. Cita a esse respeito a obra de Bonner Mitchell, publicada pela Editora Seghers em 1966, com o título de "Les Manifestes Litteraires de la Belle Époque", detendo-se particularmente em "Le Manifeste Naturaliste" (1897) de Saint-Georges de Bouhélier e em "Les sentiments unanimes et la poesie" (1905) de Jules Romains).

As consequências dessa tomada de posição são inúmeras, seu efeito continua objeto de estudos e principalmente de re-estudos.

## 3) A relação ARTE-VIDA e os méritos do Futurismo

Entre os méritos mais genéricos que devem ser atribuídos ao movimento, está sem dúvida o fato de haver fixado o protótipo de vanguarda histórica, que viria a ser aproveitado mais tarde por outros movimentos de vanguarda, entre os quais se situam o dadaísmo e o surrealismo.

Entre os méritos mais específicos está o de ter transportado violentamente de uma elite para o mais amplo círculo, os germes contidos na tradição romântica e simbolista francesa; ter colocado em curto circuito, na teoria e na práxis do movimento, a relação Arte-Vida; ter procedido resolutamente para a aplicação de um "TERRORISMO EXPRESSIVO" na linguagem literária em si, e nas técnicas de outras artes, como a Pintura, a Escultura, a Música, o Teatro e o Cinema.

### III

Chegados a este ponto, pode ser oportuno exemplificar parte do que acabamos de dizer relatando, numa retomada inversa do item 2, quais as idiosincrasias mais significativas que Marinetti imprimiu ao movimento (aspecto esse que muitos estudiosos já chamaram de Marinettismo), para, mais tarde, verificar quais as inter-relações entre este e a obra dos vários outros componentes do Futurismo, colhidas em seus efeitos mais característicos. (Vide um estudo feito neste sentido e publicação por E. Sanguineti, na obra citada "Tra il Liberty e il Crepuscolarismo", sob o título de "Poetica e Poesia di Soffici").

Limitamo-nos aqui ao primeiro passo, mesmo assim sem deixar de assinalar o caráter incompleto da abordagem que, para ser realmente significativa, não poderia dispensar a análise estrita do texto, coisa que tentamos exemplificar em seguida, em nosso estudo comparativo de dois manifestos do Futurismo.

Tomemos novamente como ponto de referência o esquema pelo qual, num artigo da revista "Lacerba" de março de 1915, Palazzeschi, Papini e Soffici separavam o Futurismo do Marinettismo.

### TENDENZE E TEORIE

#### FUTURISMO

Supercultura  
Assorbimento e Superamento  
della Cultura  
Disprezzo del Culto del Passato  
Immagini in Libertá  
Lirismo Essenziale  
Sensibilitá nuova  
Acutezza

#### MARINETTISMO

Ignoranza  
Culto dell' Ignoranza  
Disprezzo del Passato  
Parole in Libertá  
Naturalismo descrittivo  
Tecnicismo nuovo  
Semplicismo

Originalitá	Stranezza formale
Ironia	Profetismo, serietá
Clownismo, Funambolismo	Goliardismo propagandístico
Allegria artificiale	Ottimismo messianico
Raffinatezza, Raritá	Publicolatria, Neofitismo
Aristocrazia	Imperialismo umanitario
Passione della Libertá	Solidarietá, Disciplina
Combattivitá	Militarismo
Patriottismo	Sciovinismo
Antireligiosismo integrale	Religiositá laica
Amoralismo	Moralismo
Libertá sessuale	Disprezzo della donna
Latinitá	Americanismo, Germanismo

Sem respeitar a ordem de exposiçãõ, comparemos as duas listas e procuremos verificar até que alcance certas divisões são injustificáveis, do ponto de vista da obra de Marinetti.

1) IMMAGINI IN LIBERTÁ X PAROLE IN LIBERTÁ

Não é válida a separação. A fabulação rica e movimentada e o impulso alegorizante são inseparáveis da obra de Marinetti.

As Parole in libertá são só um aspecto do todo.

2) LIRISMO ESSENZIALE X NATURALISMO DESCRITTIVO

Aqui a fusão não só é válida como também serve a reforçar aquela idéia de BIPOLARIDADE à qual aludimos nas páginas iniciais dêste estudo.

O tom marinettiano passa do lírico para o agressivo, da mesma forma que imagens de um lirismo essencial muitas vezes culminam em correspondências meramente descritivas e chocantes.

3) SENSIBILITÁ NUOVA X TECNICISMO NUOVO

Há necessidade de delimitar aos dados mais externos e vistosos da ideologia de Marinetti os aspectos esotéricos que não só os detratores quiseram encontrar no Futurismo. O fetichismo da máquina não exaure o sentido do movimento que se baseia, de acôrdo com as próprias palavras de Marinetti:

"...sul completo rinnovamento della sensibilità umana, 'avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche' e delle "diverse forme di comunicazione, di trasporto e di informazione" che esercitano una decisiva influenza 'sulla psiche umana."

É este um dos pontos fecundos do futurismo, no que se refere ao esboço de alguns princípios desenvolvidos em nossa atual "civilização da máquina".

E ainda, na interpretação mais vasta da máquina como símbolo, continua Marinetti:

"Per macchina io intendo uscire da tutto ciò che é languore, chiaroscuro, fumoso, indeciso, impreciso, mal riuscito, trascuratezza, triste, malinconico, per rientrare nell'ordine, nella precisione, la volontà, lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi".

(F.T. Marinetti: "Il futurismo mondiale - conferenza di Marinetti alla Sorbona" em "L'Impero", 1924)

#### 4) ANTIRELIGIOSISMO INTEGRAL X RELIGIOSIDADE LAICA

Aqui os termos da divisão não só permanecem, como exigem um reforço. O aspecto da religiosidade é tão notado no movimento, quanto nas obras do jovem Marinetti. Há, no primeiro, muitos sintomas da "mística do super-homem" e nas outras, explicitamente em "La conquête des Étoiles", o topo do "assalto ao céu".

Sob o mesmo prisma da religiosidade pode ser interpretada a proposta do assim chamado "uomo meccanico dalle parti cambiabili".

Seria uma tentativa de mineralização do humano, como superação da morte e glorificação do corpo.

Esse motivo foi retomado, com variantes, no manifesto "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica".

#### 5) COMBATTIVIDADE X MILITARISMO

#### 6) PATRIOTISMO X SCIOVINISMO

Ampliando um pouco o sentido dos termos das oposições, que a nosso ver coexistem novamente e, referindo-nos ao argumento tratado no ítem anterior, verifica-se que existe, de fato, uma estrita correlação entre o domínio completo sobre a natureza, a metalização do corpo e do ambiente humano e a não eliminabilidade da guerra.

Aqui pode ser encontrado o traço regressivo da ideologia futurista. É um dos muitos traços, talvez contraditório, talvez não recuperável. Aguarda, juntamente com os outros, uma análise profunda e sem prevenções.

## Obras Consultadas

- Walter x Vaccari ..... "Vita e Tumulti di Marinetti"  
Ed.Omnia. Milano, 1959.
- Gianni Scalia ..... "La Cultura Italiana del '900  
(Aos cuidados de) ..... attraverso le riviste" Vol.IV  
("Lacerba", "La Voce" 1914-1916)
- Gianni Scalia ..... "Introduzione" à obra acima citada.
- Luciano de Maria ..... "F.T.Marinetti-Teoria e Invenzione  
(Aos cuidados de) ..... Futurista". Ed.Mondadori. Verona,  
1968.
- Luciano de Maria ..... "Marinetti poeta e ideologo" Intro-  
dução à obra acima citada.
- G. Balla ..... "Ricostruzione Futurista dell'Uni-  
verso" Ed.Balzoni. Roma, 1968.
- G. Severini ..... "The Futurist Painter Gino Severini  
at the Marborough Gallery" em "Cri-  
tica D'Arte". Ano XVII, Fascículo  
III, maio-junho 1970.  
Vallecchi Editore . Firenze
- Vários ..... "Arte e Poesia" nº 1  
Ed. De Luca. Roma, 1970
- Edoardo Sanguineti ..... "Tra Liberty e Crepuscolarismo"  
Ed.Ugo Mursia. Milano, 1966.
- Boris Schnaiderman ..... "A poética de Maiakóvski através  
de sua prosa".  
Tese de Doutoramento. U.S.P., 1970
- Augusto de Campos  
Haroldo de Campos  
Boris Schnaiderman ..... "Poesia Russa Moderna" (Antologia)  
Ed.Civilização Brasileira. Rio de  
Janeiro, 1968.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA DAS OBRAS DE F.T. MARINETTI (1898-1909)

BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS DE F.T. MARINETTI  
(1898-1909)

Resumimos nas páginas que seguem o estudo de Brunella Eruli, (xerox extraído de páginas da revista "Letterature Comparate", sem citar datas), que ordenou cronologicamente os dados bibliográficos que dizem respeito às obras de Marinetti compostas antes do "Manifesto Futurista" de 1909. Aos dados bibliográficos ela acrescentou algumas notas e informações de caráter geral e particular, que constituem um repertório sintético sobre a formação marinettiana.

Acreditamos ser tarefa de interesse para o nosso estudo e eventualmente para futuros pesquisadores do assunto, apresentar o material que, de maneira geral, é pouco conhecido, mesmo no estrangeiro, pelo dificultoso acesso às revistas nas quais êle veio a ser publicado e pela falta de indicações bibliográficas precisas. Marinetti acenou de uma maneira muito vaga a seus exórdios literários no clima do simbolismo declinante, tendo chegado até a renegar seus mestres simbolistas. Por outra parte, a crítica tem valorizado o Futurismo nos seus aspectos clamorosos mais do que nas suas motivações dinâmicas, separando-a do falso problema de sua novidade conteudística, separando-a da problemática de forma e de estilo que constituem, justamente, seu ponto mais fecundo. Nos últimos tempos, entretanto, a situação parece mudada: preparam-se os instrumentos para uma avaliação crítica que, sem prescindir dos textos, trace o clima cultural e do desenvolvimento interno.

O material aqui apresentado nos pareceu interessante para dar início a uma reconstituição do ambiente no qual Marinetti operou entre Milão e Paris. A autora procurou caracterizar ligeiramente as revistas nas quais colaborara Marinetti e as personagens mais significativas com as quais êle esteve em contato. Da mesma forma ela procurou precisar datas de composição, indicando sucessivamente publicações e reelaborações, a fim de salientar o desenvolvimento temático e formal de sua produção.

Tais indicações poderão mostrar não somente a origem do Futurismo em suas raízes européias mas também o emaranhado de exigências renovadoras e tradicionais que se chocam no Futurismo Italiano e em Marinetti em particular.

Nota

Pela frequência com que aparecem os títulos de algumas revistas vamos adotar as seguintes abreviações:

"A.R."	- "Anthologie Revue", Milão
"I"	- "Iride", Gênova
"p"	- "Poesia", Milão
"p1"	- "La Plume", Paris
"R.B."	- "La Revue Blanche", Paris
"R.Es."	- "La Rénovation esthétique", Paris
"Rs.M."	- "La Rassegna Moderna", Bolonha
"V."	- "La Vogue", Paris
"V.A."	- "Verde e azzuro", Milão
"V.P."	- "Vers et prose", Paris
"M."	- "Marinetti"

II) L'Echanson, "A.R.", a.I, nº6 (março 1898).

Traz a data de Godiasco, septembre 1897. Trata-se de um soneto composto em tercetos irregulares e dedicado a E. A. Butti, personagem característico do ambiente <sup>que</sup> en vive "M" em Milão. Escritor de romances e dramas psicologizantes, admirador de Wagner, é influenciado pela temática de Nietzsche e Ibsen. Tal tendência é particularmente evidente no romance "L'incantesimo", onde ele expõe as idéias políticas de A. Sormani, amigo de Butti e fundador de "L'idea liberale". (Butti colabora na "A.R."). A revista tinha aparecido em Milão em outubro de 1897 com a finalidade de reforçar as ligações culturais entre França e Itália. Os colaboradores da revista são variados. Citamos alguns deles: E.A. Butti, André Gide, P. Laffitte Osmont, S. Mallarmé, F. Pastonchi, R. Sacchetti. Em geral eles operam também no contexto de outras revistas citadas na bibliografia e por isso constituem o back-ground cultural das experiências de "M", precisando o significado cultural de sua preferência pelo francês. Seria interessante a esse respeito uma ulterior investigação sobre a relação entre algumas dessas personalidades e paralelamente a parcial aceitação do simbolismo francês na Itália. A partir de janeiro de 1898 "A.R." proclamava-se "Organe de la Renaissance Latine".

Em abril de 1900 a revista funde-se com a "V" e a direção é transferida para Paris.

2) La Filandière, "A.R.", a.I, nº7 (abril 1898)

Traz a data Godiasco 1897. Trata-se de versos alexandrinos dedicados "Au Maître Rodenbach", cuja influência é muito forte nas pesquisas métrico-musicais e nos tons matizados das composições de "M" no período 1897-1900.

A partir deste número da revista, "M" substitui como redator R.E.Ceschina.

3) Giannino Antona Traversi, "A.R.", nº7 (abril 1898)

Delinea o ambiente literário mundano no qual se move "M" em Milão. Alguns trechos da comédia de Antona Traversi, "La Prima Volta", traduzidos por Sansot-Orland, são publicados nos números sucessivos da revista.

4) Le Soir et la Ville, "A.R.", a.I, nº8 (maio 1898)

Depois: Le drame du Soir et la Ville (v. também nº 51 aqui citado). E ainda: Le Soir et la Ville "petit drame de lumières" (v. nº 109, págs. 145-9). Traduzida com o título "La Sera e la città" e incluído em "Scelta di Poesie". "Parole in libertà". Milão, Instituto Editoria le Italiano, 1919.

Traz a data Godiasco, abril 1898. Trata-se de versos alexandrinos dedicados a Italo Rossi. Sua sucessiva publicação no nº 109 apresenta leves variantes no agrupamento das estrofes. A composição foi incluída por G. Apollinaire na Antologia que segue La Phalange Nouvelle. La Poésie Symboliste, Paris, Edition, 1909.

5) La Mendiante d'au delà, "A.R.", a.I, nº9 (junho 1898).

Traz a data Milan, le 10 mai 1898. Poema em prosa dedicado a Richard Cressio. É precedido de uma citação retirada de Ilicet de Swimburne: "The run of the old years have run all their measure", "The pale lips of death are fed". O dia 10 de maio "M" tinha assistido à repressão de movimentos políticos milaneses, recebendo disso uma impressão muito profunda (v. nº 44 aqui citado). É útil a êsse respeito a comparação com algumas cenas do nº 44 para captar os processos de transfiguração imaginosa de "M".

6) La Curée des Vatours, "A.R.", a.I, nº10 (junho de 1898).

Traz a data Bagni Margherita, 13 juillet. Trata-se

de versos alexandrinos dedicados a "Mademoiselle...".

- 7) Resenha do romance de E.A. Butti, L'automa, "A.R.", a.I, nº10 (julho de 1898).

O romance havia saído no "Le Figaro" em capítulos e ia ser publicado em volume nas edições de "Mercure de France". Em 1897 o romance tinha sido publicado pela Editora Treves. B. Croce em La letteratura della nuova Italia, vol.VI, Bari, Laterza, 1950, págs. 221-9, sublinhou alguns aspectos interessantes.

- 8) Les Vieux Marins, "A.R.", a.I, nº12 (setembro 1898)  
Em seguida: Les Barques Mourantes "petit drame de lumières" (v. nº 101). Com êste título, em seguida vide o nº 109.

Trata-se de versos livres dedicados a G. Kahn que havia reivindicado a paternidade desta forma de poesia.

Kahn colabora na "A.R." e nas principais revistas francesas. Juntamente com C. Mendès havia promovido debates literários chamados "Samedi populaires" com o intuito de revelar alguns jovens poetas de qualquer tendência. No decorrer de uma destas matinées a obra de "M." recitada por Sarah Bernhardt, teria obtido o primeiro prêmio, inserido dessa forma o autor na vida literária parisiense.

A segunda parte desta composição retoma temas e imagens do nº 10. Seria útil a comparação entre as duas obras, para captar o método de composição e o caráter do verso livre de "M.". As sucessivas publicações apresentam leves diferenças no agrupamento das estrofes.

- 9) La Résurrection de Lazare, Courrier musical, "A.R.", a.I, nº 12 (setembro de 1898).

Trata-se de uma resenha do oratório de L. Perosi. Traz a data de Brescia, 8 de setembro. Perosi é influenciado pela polifonia wagneriana, de quem "M." é um grande fã. As idéias estéticas do compositor alemão agem não somente no simbolismo musical de "M.", mas também em seu impressionismo crítico, aqui particularmente evidente. Em enderêço dannunziano as descrições de imagens e sensações suscitadas pela música são frequentes nas obras e no ambiente das revistas nas quais "M." está inserido na Itália (v. por exemplo, o nº 11).

No mesmo número da revista, à página 216, A. Ponchielli

li dedica a "M": Les maestri de la musique italienne contemporaine, présentement.

- 10) Complainte des falaises, "A.R.", a.II, nº1 (novembro 1898).

Trata-se de um "Fragment" em prosa e traz a data de Varazze, 5 de agosto de 1898. É dedicado a E. Sansot-Orland, diretor da revista; que havia por sua vez dedicado a "M" Elévation, soneto, em "A.R.", a.I, nº6 (março de 1898).

- 11) Tradução de G. Anastasi, La Salvezza (Le Salut) cap. VIII, "A.R.", a.II, nº1 (novembro de 1898).

Dedicado a Donna Laura Groppallo. O romance, publicado em 1898 em Milão por Baldini e Castoldi, estava ainda inédito. A escolha do trecho, que encontra seu lugar no filão da literatura simbólico-musical, é significativa pela mensagem anárquica que conclui a notícia do incêndio de Walhalla por parte de alguns artistas. Anastasi é um autor de comédias, mas é uma personagem de pouca relevância. O interessante é lembrar que Anastasi vive em Gênova, onde "M" completou os seus estudos de Direito em 1899.

- 12) Resenha de G. Anastasi: Unico amore, "A.R.", a.II, nº2 (novembro 1898).

Trata-se de uma coletânea de contos publicados em 1898.

- 13) Resenha de G. Kahn: Le Cirque Solaire; Grève d'amour, de R. Scheffer; Réflexions sur Huysmans, de E. De Bruyn; Essai sur l'amour, de E. de Montfort; Les Yeux, de E. Rimè; "A.R.", a.II, nº2 (dezembro 1898).

Trata-se de resenhas que revelam o gosto da revista, mas genéricas, com exceção daquela sobre a obra de Kahn. "M" é fascinado pela magia verbal e imaginosa do vers libre de Kahn que lhe lembra Baudelaire.

- 14) La Mort de la Lune, "Rs.M.", a.I, nº3 (janeiro 1899)

Trata-se de versos livres, dedicados a Jolanda, mulher de G. de Frenzi e juntamente com êle diretora da revista, em volta da qual se reuniam os simbolistas-wagnerianos. A revista "Rs.M.", aparecida em 1898, seguia o programa da Rinascita Latina. A composição nº 100, que leva o mesmo título, utiliza vagamente algumas imagens e efeitos fônicos daquela composição. É portanto muito interessante a comparação, também pelo

que diz respeito ao longo intervalo que separa as duas poesias. Deve-se notar como o nº 14 retoma algumas imagens dos nºs 8 e 10.

15) Tradução em prosa de F. Pastonchi, La morte, "A.R." a.II, nº3 (janeiro de 1899).

16) Les Soirs Implacables, "A.R.", a.II, nº3 (janeiro 1899).

Traz a data de Punta Ribetta, Gênova, 1898. Trata-se de versos alexandrinos dedicados a Rachilde, pseudônimo de M. Eymery, esposa de A. Vallette, fundador e diretor do "Mercure de France". Autora de romances sensacionalistas, teve um papel importante na vida literária parisiense.

17) Lorenzo Perosi, "A.R.", a.II, nº4 (fevereiro 1899).

Dedicado a M. Maeterlinck. O artigo retoma os módulos críticos do nº 9.

18) Tradução (em prosa) de A. Colautti, Il Miraggio, "A.R.", a.II, nº5 (março 1899).

19) Les lèvres en feu, fragment, "A.R.", a.II, nº5 (março 1899). Depois (parcialmente): Une Femme chanta sur la plage (v. nº 51).

Trata-se de versos livres, dedicados a F. Jammes, colaborador de "A.R." e "V.". Pelas ascendências decadentistas na freqüente temática erótica de "M.", aqui particularmente evidente, nota-se a obra de M. Praz, La morte, la carne, il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, 1966.

20) Tradução em prosa da obra de R. Sacchetti, Alberto morto, "A.R.", a.II, nº5 (março 1899).

21) Resenha de Dialoghi d'esteta, de R. Quaglino; La fiamma e l'ombra de E. Giordano; "A.R.", a.II, nº5 (março 1899).

"M." considera Quaglino um entre os melhores simbolistas italianos, expressando um juízo análogo ao crítico Lucini, que juntamente com Donati era colocado na linha do simbolismo nacional.

22) Les Nuages, "I.", a.III, nº34 (março 1899).

Trata-se de versos alexandrinos dedicados a Anastasi. "I." aparece e, 1897, dirigida por G. Conrado, crítico musical;

propõe uma arte refinada e simbolista.

- 23) Le Mouvement poétique en Italie, "V.", a.II, (abril 1899). Em seguida: La Poésie italienne contemporaine (v. n.ºs 103 e 101).

Inicia as colaborações de "M." à 3ª série de "V.". Em abril de 1900 a revista "A.R." funde-se com a revista francesa que havia conservado a orientação simbolística. Entre os colaboradores encontram-se os seguintes nomes: G. Kahn, M. Maeterlinck, Stuart Merrill, E. Verhaeren. O diretor é T. Klingsor, que manifesta um grande interesse pelas literaturas estrangeiras e traduz contos de Capuana e Di Giacomo. O artigo de "M." insere-se no clima de informação e trocas culturais promovidos pela revista "A.R.". Além de juízos particulares, este ensaio é muito útil para a reconstrução do itinerário de "M." até o "Manifesto". Inicia-se aqui a polémica contra a crítica retrógrada e o culto pela forma tradicional, unida à reivindicação da absoluta liberdade do artista. Algumas afirmações sobre a estrutura da língua italiana reiteram os motivos culturais subentendidos na escolha linguística do francês. Em relação a Baudelaire, Mallarmé, Kahn, Verlaine, Verhaeren, que souberam expressar em formas novas a sensibilidade moderna, o panorama italiano parece desesperador. "M." recorda, com elogios genéricos Aganoor, Butti, Colautti, Moschino, Pastonchi, Marradi, Orvieto. Em sentido negativo Rapisardi, Cena, Negri, devido ao conteúdo político de seus escritos (No que se refere às variações de critérios, v. o n.º103) A adesão aos três mestres italianos é completa, mas não convencional: de Carducci, "M." cita Roma, retirado das Odi Barbare; o Anniversario e a ode Andrée de Pascoli; Il Poema paradisiaco de D'Annunzio. (pelas oscilações na avaliação de D'Annunzio v. n.ºs 40 e 103).

- 24) Tristan Klingsor, "A.R.", a.II, n.º6 (abril 1899).

Trata-se de um trabalho dedicado a V. Pica, e é uma resenha de Squelletes fleuris, Filles fleurs, Escarpolette. "M." procura ressaltar a componente grotesca e a sabedoria métrica do poeta francês. (Para relações "M." -Klingsor, v. n.º39).

- 25) Le Cloître, "Rs.M.", a.I, n.º8 (abril 1899).

Trata-se de versos alexandrinos.

26) Vittorio Pica, "A.R.", a.II, nº7 (maio 1899)..

É uma resenha, dedicada a R. Le Brun, da obra: Lettérature d'eccezione e tenta colhêr fundamentalmente as características do simbolismo marinettiano e os aspectos polêmicos que fermentam em sua atividade literária (v. nºs 23, 32). Também Pica, que influenciou "M" no conceito da arte como espelho do tempo, seria uma personalidade muito importante para individualizar as características com as quais o simbolismo penetra na Itália (livro para referência: O. Ragusa - Mallarmé in Italy, New York, 1957).

27) Tes Yeux, "Rs.M.", a.I, nº12 (junho 1899).

Trata-se de um sonêto em tercetos irregulares dedicados a Erminie.

28) Prière au Soir, "A.R.", a.II, nº8 (junho 1899). Em seguida: La Prière des amants (v. nº51 b).

Trata-se de versos livres dedicados a G. Kahn.

29) L'Exposition internationale de Venise, "V", a.III, 15 de julho de 1899.

Trata-se de uma ampla reportagem sôbre a Bienal de 1899. A opinião de Sartorio, Puvis De Chavannes, Knopff, Hodler, Previati, Carcano confirmam a influência da estética decadente sôbre "M". A respeito do desenvolvimento da pintura italiana até o Futurismo cita-se a obra de G. Ballo: La linea dell'arte italiana, Roma, Ed. Mediterraneo, 1954; vol. I; e do mesmo: Preistoria del Futurismo, Milão, Maestri, 1959.

30) Sonnet, "Rs.M.", a.I, nº18 (setembro 1899).

Trata-se de um sonêto em versos irregulares, dedicados a "Mme. la comtesse Pia di Saingireaux".

31) Notes d'Italie: Un Nouvel Oratoire de D. B. Perosi, "V", trim. IV, 15 de outubro de 1899.

32) Rachilde: "A.R.", a. 12 (outubro 1899).

É dedicado a Mme. Lisa Errera e traz a data de Ile de la Gorgona, juillet 1899. Trata-se de uma resenha da obra La tour d'Amour, citando também L'Animale, Hors nature, Le Démon de l'absurde, O ensaio indica alguns dos motivos estéticos e psicológicos que caracterizam a personalidade de "M".

- 33) Rachilde: La Tour d'Amour, "Il Marzocco", Firenze, a. IV, nº42, 19 de novembro de 1899.

Trata-se de uma resenha traduzida para o italiano por R. Pantini, mais concisa que a do nº 32. É assinada pelo Dr. F. T. Marinetti. "M." nesse meio tempo havia-se doutorado em direito em Gênova, defendendo a tese: "La corona nel governo parlamentare."

- 34) Les Jeunes Romanciers Italiens, "V.", trim. IV (dezembro 1899).

É dedicado a Eugene Lautier, redator do "Temps". Em "A.R.", a.I, nº6 (março de 1898), anunciava-se um volume de "M." sobre o romance italiano, que não foi publicado. Cético a respeito das possibilidades desse gênero literário, "M." desinteressava-se pelos conteúdos, que avalia em função do estilo. "M." examina, além de D'Annunzio, considerado inovador de estilo, também, Verga, de quem detesta Tigre reale, e admira Mastro Don Gesualdo, Fogazzaro, pelo qual tem uma profunda e constante aversão, Capuana, De Amicis, Serao, Butti, De Roberto. Além destes ainda cita Albertazzi, Anastasi, Colautti, Di Giacomo, Giordani, Jolanda, Moschino, Ojetti, Oriani, Zuccoli.

- 35) Tradução da obra Insomnio de E.A. Butti; Le foglie de A. Boito; Dopo il concerto, de F. Chiesa; Il vascello fantasma de A. Graf; Visione romantica de P. Guastavino; Eliana de G. P. Lucini; Ride la luna sterile de D. Oliva; La bella morte de S. Pagani; La dolcezza obliosa de F. Pastonchi; La montagna fatale de M. Rapisardi; Amoris umbra de D. Tumiati; La vendemmia, de C. Roccatagliata Ceccardi; em "Anthologie des poètes contemporains", Milão, Ed. "A.R.", 1899.

O pequeno volume abrange 50 poetas (traduzidos, além de "M.", por E. Sansot-Orland e R. Le Brun), escolhidos pelo conteúdo simbólico e a pureza das formas. As traduções são tôdas em prosa; aquelas de "M." diferenciam-se pelas solicitações dos textos num sentido alusivo-musical. Em tal direção assumem particular relevância as conferências e as declamações dos poetas francêses nos círculos e salões culturais: infelizmente as notícias a êsse respeito são muito imprecisas (v. como referência a obra: Milano d'allora de C. Linati).

36) Lettre à Rachide, "A.R.", a.I (janeiro 1900).

"M!" responde irônicamente a Rachilde, que o havia convidado para que acalmasse a admiração a seu respeito.

37) Le Désespoir d'un faune, "A.R.", a.III, nº1 (janeiro 1900);

Traz a data de Montelupo, agosto de 1899. Trata-se de versos livres dedicados "Au maître Arrigo Boito". O compositor estava terminando a obra "Nerone" que deveria ter-se tornado sua obra prima. A execução que ocorreu em maio de 1901, entretanto, desiludiu muito "M!" (v. a obra citada Milano d'allora de C. Linati). O título e o conteúdo da poesia de "M!" se ligam a Après midi d'un faune e a Hérodiade de Mallarmé (a respeito das relações "M!"-Mallarmé, v. nº 54). A partir deste número "M!" torna-se secretário geral da revista "A.R."

38) Spasmes noires, "I", a. IV, nº 43 (abril 1900).

Em seguida com o título L'Auro.

Trata-se de versos alexandrinos.

39) Aube japonaise, "V.", trim.IV, 15 de abril de 1900.

Em seguida com o título L'Aurore japonaise "petit drame de lumières, vide nº109.

Trata-se de versos alexandrinos, dedicados a L. Tailhade, colaborador das revistas "A.R.", "R.B." e "V", e iniciador de um estilo musical fantástico, mas também expoente significativo da anarquia literária (nota: cita-se a este respeito a obra L'Anarchi, Storia delle idee e dei movimenti libertari de G. Woodcock, Milão, Ed. Feltrinelli, 1966). A partir de abril a revista "A.R." havia se unido à revista "V", cuja direção estava a cargo de E. Sansot-Orland e R. Le Brun; os secretários gerais da revista, juntamente com "M!" eram Fourreau e Stuart Merrill. Com esta poesia "M!" começa pela provável influência de Klingsor, que participava do comitê da direção, o veio fantasioso e irônico; tal tendência era encontrada em toda a sua obra, alternando-se com o mais túrgido decadentismo. Esta tendência é um prelúdio do grotesco fabuloso do Roi Bombance, constituindo a premissa às invenções teatrais pré-futuristas e futuristas.

40) G. D'Annunzio intime, "V.", trim. VI, 15 de junho de 1900.

É um trabalho dedicado a G. Dornis; com quem "M." com partilha de juízo a respeito de D'Annunzio, considerado o poema da sensualidade (o artigo é interessante também pelas numerosas traduções de poesias de D'Annunzio). A admiração de "M." pelo poeta não se estende ao homem de quem ironiza as veleidades parlamentares e as atitudes literárias que considera símbolo de um mau hábito cultural difuso. Os agudos juízos expressos por "M." a respeito da poesia, do verso e do teatro de D'Annunzio e sobre as influências exercidas pela poesia francesa, pediriam uma análise das duas personagens sobre o background decadente comum, também em relação aos êxitos políticos e literários.

- 41) Resenha de Les Fleurs de la Passion de G. Kahn, "V.", trim. VI, 15 de junho de 1900.
- 42) Resenha de A mia madre, de F. Pastonchi, "V.", trim. VI, 15 de junho de 1900.
- 43) La Luxure, "V.", trim. VI, 15 de agosto de 1900.
- 44) Les Emeutes milanaises de Mai 1898 - Paysages et silhouettes, "R.B.", trim. XXII, 15 de agosto de 1900.

Marcam o início da colaboração à revista que havia sido cidade do simbolismo. O artigo de "M." expressa as posições oficiais da federação milanese a respeito dos acontecimentos de 1898 e dá a impressão de partilhar o mesmo ponto de vista. A esse respeito "M." cita a famosa afirmação de Engels, modificada pelos social-democratas alemães, sobre a impossibilidade da revolução armada nas capitais modernas (note-se a este respeito a obra: "Le lotte di classe in Francia dal 1848 a 1850" de K. Marx, com introdução de F. Engels, aos cuidados de G. Giorgetti, Roma, Editores Reunidos, 1962). As relações de "M." com os socialistas são muito oscilantes: no nº 40 numa plêmica contra a candidatura oferecida a D'Annunzio, ele se declara não socialista, contudo ele frequenta as reuniões políticas socialistas e, como acontece nestes casos, torna-se porta-voz delas. Aqui o que mais marca o abandono destas posições é o fascínio intelectual da anarquia, experimentado talvez em Paris nos anos de 1893-94, durante sua permanência de estudo (note-se a este respeito a obra Scatole d'amore in conserva, de F.T. Marinetti). Ecos de tal impostação são recuperáveis em sua obra. É necessário porém sublinhar que "M." lembra ter participado dos dias milaneses (giornate milanesi) com E.A. Butti, amigo e companheiro de idéias de A. Sor

mani. Seria muito útil indagar a respeito do ambiente e das contrastantes tendências ideológicas que agem sobre a formação de "M" e que são um prelúdio de seus êxitos políticos.

- 45) La Vie des Voilles, "Pl.", nº 278, 15 de novembro de 1900. Traduzido com o título La vita delle vele e incluído em Scelta di poesie, obra citada.

Trata-se de versos livres. Marca o início da colaboração de "M" a "Pl.", que depois de ter sido um dos órgãos do Simbolismo, havia-se aberto ao Naturalismo. A partir de 1900, sob a direção de K. Boes, tornou-se "Organe de l'école romane", sem por isso abandonar as tendências precedentes. Em 1901 a revista publica W. Whitman, o qual, pouco conhecido em 1899, influencia a cultura francesa do tempo, e também "M".

- 46) Mascagni contre Wagner, "Pl.", nº 283, 15 de fevereiro de 1901.

As citações de Nietzsche e Bourget feitas para sublinhar a validade da polifonia wagneriana contra a restauração exigida por Mascagni, esclarecem a dinâmica cultural de "M" em relação a perspectiva próxima da elaboração do "Manifesto".

- 47) Une Oeuvre nouvelle de Mascagni, "R.B.", trim. XXIV nº 184 (fevereiro 1901).

- 48) Vos sourires, "V.", trim. V, 15 de fevereiro de 1901.

Trata-se de versos alexandrinos dedicados "à Elle".

- 49) L'Université populaire de Milan et G. D'Annunzio, "R.B.", trim. XXIV, nº 187, 15 de março de 1901.

- 50) Resenha de La Ville Morte, de G. D'Annunzio. Em seguida: Néron, de A. Boito, "R.B.", trim. XXV, nº 192 1º de junho de 1901.

- 51) L'Amant des Étoiles, "R.B.", trim. XXV, nº 195. Compreende: a) Une Femme chanta sur la plage (v. nº 19); b) La Prière des amants (v. nº 28); c) Le Drame du Soir et de la Ville (v. nº 4); d) Étoiles! Étoiles!

e) Les Haleurs infatigables, em seguida inserido em La Chanson du mendiant d'amour (v. nº 64), traduzido por G. Botta com o título Canzone folle, em "P", a.II, nºs 6-8 (julho-setembro 1906).

Trata-se de versos livres. Tanto para a), b), c) a comparação com o primeiro texto publicado salienta o maior uso dos pontos de reticências, que confirmam uma releitura em sentido musical dos precedentes, a partir dos quais deduzimos a fruição essencialmente fônica do objeto e da imagem de "M". De tal maneira a poética decadente, alusiva e musical pode marcar o prelúdio ao caráter das Parole in libertà.

53) La Nuit d'èbème, "P1", nº286 (outubro 1901).

54) Réponse à l'enquête de "L'Ermitage": Les poètes et leur poète, "L'Ermitage", a. XIII, vol.I, Isem. 1902.

A revista havia convidado aproximadamente duzentos poetas para que indicassem o poeta não vivo por êles preferido a fim de demonstrar que V. Hugo não representava tôda a poesia do século XIX, como muitos afirmavam, nas celebrações hugolianas. A ordem das preferências apontou em primeiro lugar, Hugo, seguido por Vigny, Verlaine, Baudelaire, Lamartine, Musset, Leconte De Lisle. Em penúltimo lugar, só com os votos de "M" e P. Roidot, Mallarmé, seguido por Samain. A respeito da indiferença geral que acompanha a obra de Mallarmé na Itália e França, nota-se a obra citada de O. Ragusa. A preferência dada por "M" adquire um significado particular. Também prudentemente "M" havia declarado sua consideração pelo poeta francês e em 1916 virá a publicar a primeira tradução italiana dos versos e das prosas escolhidas de Mallarmé. No decorrer de seu pronunciamento "M" considera Après-midi e Hèrodiade significativos, principalmente por sua musicalidade alusiva.

55) L'Eclaireur d'or, "P1", nº324 (maio 1902).

Trata-se de versos livres dedicados "Au génie de Victor Hugo". A dedicatória deve ser relacionada com o centenário de nascimento de Victor Hugo.

- 56) Réponse à l'enquête de "La Plume" sôbre E. Zola, "P1", nº 325, 15 de outubro de 1902.

A pesquisa propõe-se exaltar em Zola a figura do literato politicamente engajado (note-se a êste respeito a obra Emile Zola de Suart Merrill, "P1", nº 324, 15 de outubro de 1902). A resposta de "M." é muito genérica.

- 57) La Conquête des étoiles, Paris, éd. "La Plume", 1902.

Trata-se de um poema épico em 19 cantos, em versos livres dedicados a G. Kahn. Encontram-se duas citações: Dante (Paráiso XI) e de E. A. Poe: Il Colloquio tra Mono e Una, eliminada nas edições italianas. O poema, cujo núcleo conteudístico vem prenunciado no nº 51 d), é concluído nos nºs 53 e 55. É publicado novamente em 1904 pela editôra Sansot, e em 1909 aparece sua IV edição, "suivi des jugements de la presse". Entre a edição de 1902 e esta de 1904 não existem diferenças importantes.

- 58) Gabriele D'Annunzio intime, "V.A.", a.I, nº 2 (abril 1902).

O jornal, fundado por G. Linati e U. Notari, sob a égide de "M." (note-se a êste respeito a obra Memorie a zig-zag de C. Linati em "La fiera letteraria", a. IV, nº 1) espelha o clima literário mundano milânês. Para aumentar a venda da revista, a parte literária foi muito cuidada em comparação com as partes mundana e esportiva.

- 59) Resposta à pesquisa I nostri scrittori in villeggiatura, "V.A.", a. I, nº 26 (outubro 1903).

Trata-se de um trabalho útil para estabelecer as datas de composição dos nºs 64 e 65. É anunciado novamente o romance com o título Le Roi des rues chaudes, que virá a ser publicado somente no ano de 1910, com o título Mafarka le futuriste.

- 60) "Pesquisa sôbre o divórcio", promovida juntamente com Trilussa e Antona Traversi, "V.A.", a.II, suplemento do nº 31 (novembro 1903).

Pede-se o juízo das senhoras sôbre um argumento de grande atualidade.

61) Les Babels du Rêve, "V.A.", a.II, nº36 (dezembro 1903).

62) G. D'Annunzio intime, Milano, ed. "V.A.", 1903.

A edição, com desenhos de Valeri, era oferecida em homenagem aos assinantes do jornal.

63) La Momie sanglante, Milano, ed. "V.A.", 1904.

Trata-se de um poema em prosa e traz a data de 1903. Vem precedido por uma dedicatória a Anastasi, de janeiro de 1904, por ocasião de seu matrimônio.

64) Destruction, poèmes lyriques, Paris, Vanier, 1904. Traduzido em 1911 e 1920 com o título Distruzione, poema futurista.

Trata-se de versos livres dedicados a "A la ville de Paris", precedido por três citações de Goethe, Flaubert e G. de Nerval.

65) Le Roi Bombance, Paris, éd. Mercure de France. (1905)

Trata-se de uma tragédia satírica em quatro atos, dedicada "A Paul Adam, cher maître et ami". Com o título Les Marmitons sacrés, tragedie hilare, a obra tinha sido anunciada desde o ano de 1902. Foi completada em 1903 e deveria ter sido publicada com o mesmo título pela editora "Mercure de France" com prefácio de L. Tailhade (v. nº 59). A versão italiana de 1910, em "R", pela editora Treves, aos cuidados de D. Cinti, revista pelo próprio "M" é dedicada "Ai grandi cuochi della felicità universale Filippo Turati, Enrico Ferri, Arturo Labriola". Numa carta endereçada a Botti, sem data, "M" indica as personagens históricas as quais êle se inspirou (Turati, Ferri, Labriola, Lazzari, Braccialarghe); a situação do 1º ato seria um espelho daquela italiana por ocasião da morte de Crispi. As precisões das datas de composição permitem colhêr as características da ideologia de "M" e podem ser inseridas no âmbito da cultura burguesa-anti-burguesa (note-se a êste respeito o volume I de La cultura italiana del 1900 attraverso le riviste, Leonardo-Hermes - Il Regno, aos cuidados de D. Frigessi, editora Einaudi, Torino, 1960). As interpreta

ções fornecidas por "M." sobre a tese desta obra sofrem uma certa mudança: no nº 59, parece-lhe fundamental o problema da multidão ("folla"), fácil aos entusiasmos e manobra pelos falsos amigos do povo. Alguns anos mais tarde (v. nº 116), êle acentua a beleza da ação violenta. A tragicomédia, principalmente na figura do "Poete", revela o caráter do estetismo político marinettiano, já manifestando uma forte inclinação aos mitos sorelianos. Seria útil uma verificação das influências de Sorel sobre "M." dentro do sindicalismo revolucionário (note-se a este respeito a obra de E. Santarelli). A obra interessa pela convivência de módulos líricos e teatrais tradicionais, interessantes inovações cênicas e uma linguagem inventiva. A expressividade do texto francês resulta atenuada na tradução italiana, por este motivo a edição do teatro de "M.", que se vale exclusivamente de traduções, deixa margem a críticas.

- 66) L'Aube japonaise "petit drame de lumières", "P", a.I, nº1 (fevereiro 1905). Traduzida com o título L'auro-ra giapponese e incluída em Scelta di poesie.

Trata-se de versos alexandrinos irregulares dedicados a G. Pascoli. Note-se a este respeito o artigo "La rivista 'Poesia' di Marinetti e la Letteratura francese", in "Rivista di letteratura moderna e comparate", vol. XIX, fasc.3 (setembro 1966).

- 67) La Folie des maisonnettes, "petit drame de lumières", "P", a.I, nº 2 (março 1905), incluída em "I poeti futuristi" e traduzida com o título "La follia delle cassette" in "Scelta di poesie".

Trata-se de versos livres dedicados a P. Adam.

- 68) Tradução de C. Swinburne, Czar Louis XVI, "P", a. I, nº 2 (março 1905).

Tradução em prosa francesa do soneto de Swinburne, publicado por "Pall Mall Gazette" depois das matanças de Petersburgo.

Esta na mesma linha do nº 93. Em "P" publicou-se também Hymno de la Anarquia, de F. A. Siccardi ("P", a.II, nºs 6 e 8 julho-setembro 1906), testemunhando assim uma recorrente componente anárquica.

69) A Giovanni Marradi, "P", a.I, nº3 (abril 1905).

Trata-se de versos livres. A partir dêste número quase cada fascículo de "P." abre-se com um medalhão estampado no verso da primeira página da capa, dedicado a algum poeta, do qual é também publicado o retrato. Estes medalhões são indicativos das preferências literárias de "M." e confirmam suas idéias sobre a crítica, entendida como subjetiva reelaboração do mundo poético do autor.

70) Les Curtisanes, "P", a.I, nº 3 (abril 1905). Em seguida: Les Curtisanes d'or, "petit drame des lumières", v. nº 109.

Trata-se de versos livres dedicados a F. Viélé Griffin.

71) Pour G. Kahn, "P.", a.I, nº 4 (maio 1905).

Trata-se de um "Medaglione" em versos livres.

72) La Mort des Forteresses "petit drame de lumières": Les Carènes coquettes, "P.", a.I, nº4 (maio 1905).

73) L'Inutile Sagesse - La Victoire de l'Aurore, "P", a. I, nºs 5 e 6 (junho e julho de 1905).

Trata-se de versos livres. O nº 72 é dedicado a H. De Regnier, e o nº 73 a Mme La Comtesse de Noailles. A republicação no nº 109 apresenta algumas mudanças interessantes na formação dos versos, ligados a leves variantes fônico-semânticas.

74) A Henri De Regnier, "P.", a.I, nº 7 (agosto 1905).

75) A l'Automobile, "P.", a.I, nº 7 (agosto 1905). Em seguida: Dythirambes à mon Pégase, v. nº 109. Com o título de A l'Automobile de course in I poeti futuristi, e em seguida traduzido e incluído juntamente com All'automobile da corsa em Scelta di poesie.

Trata-se de versos livres. A utilização num contexto "modernólatra" de trechos retirados de poemas sentimentais e a

significativa variação de títulos ao nº 109 impõe uma certa cautela no enfoque essencialmente conteudístico da obra (note-se a este respeito a obra de P. Bergman "Modernolatria" e "Simultaneità". "Recherches sur deux tendances dans l'Avantgarde à la veille de la première guerre mondiale", Upsala, Tiderström, 1962. Sobre o mesmo argumento note-se também La poesia dell'impegno de A. Pasa, in "Poesia e Critica", a. I, nº 2, 1962). De acôrdo com a nossa opinião seria mais interessante uma pesquisa que levasse em consideração também os valores rítmicos e fônicos da poesia de "M." ligando a produção destes anos a "Parole in libertà". A sucessiva publicação no nº 109 apresenta variantes na distribuição das palavras dentro do verso: as cesuras rítmicas são, portanto, mais marcadas.

- 76) A Térésah, "P.", a. I, nº 8 (setembro 1905). Em seguida: A une poétesse, v. nº 109.

Trata-se de versos livres, com uma leve variante na construção dos versos.

- 77) Enquete de La Meneur de Louves, de Rachilde, "P.", a. I, nº 8 (setembro 1905).

É escrita em italiano, encontra-se na rubrica "Fuochi montani".

- 78) Enquête internationale sur le vers libre, juntamente com S. Benelli e V. Ponti, "P.", a. I, nº 9 (outubro 1905).

Oferece um panorama muito interessante das tendências estilísticas do período. Deve-se salientar particularmente a posição de Lucini, um dos poucos criadores italianos do verso livre.

- 79) La Religieuse et le Marchand de pourceaux, "P.", a. I, nº 8 (setembro de 1905).

Trata-se de "Poème en prose", dedicado a G. Treves.

- 80) A Francis Viélé Griffin, "P.", a. I, nºs 10 e 11 (novembro e dezembro 1905).

- 81) Tradução de Sul monte Mario, de G. Carducci, "V.P." trim. IV (dezembro-janeiro 1905-6).

Trata-se de uma experiência interessante de transformação em versos livres, que se liga à impoção da revista. "V. P." surgiu em 1905, dirigida por P. Fort, com o intuito de dar uma nova vida ao simbolismo por meio do verso livre.

- 82) Tradução de Le città terribili, de G. D'Annunzio, "V.P.", trim IV (dezembro-janeiro 1905-6).

Trata-se de versos livres. Desde o nº 49 "M." havia sublinhado que o verso de D'Annunzio encontra-se muito próximo do verso livre. Lembre-se, porém, a resposta evasiva dada por D'Annunzio a respeito do verso livre.

- 83) Le Tombeau de S. Ferrari, "R", a.I, nº 12 (janeiro 1906).

Trata-se de versos livres.

- 84) Le Directeur s'amuse, "R", a.I, nº 12 (janeiro 1906).

Trata-se de versos livres dedicados a Mme. Lisa Spada, e traz a data Godiasco, Juillet 1905.

- 85) A Paul Fort, "R", a.II, nº 1-2 (fevereiro-março 1906)

- 86) Les Vignes folles, Les Cyprès et La Levrette bleue, "petit drame de lumières", "R", a.II, nº 1-2 (fevereiro-março 1906). Em seguida: Les Vignes folles et la Levrette du Firmament, "petit drame de lumières", v. nº 109. Traduzido para o italiano como Le viti pazze e la levriera del firmamento, in "Scelta di poesie".

Trata-se de versos livres dedicados a Mme. Paul Adam, e traz a seguinte informação: "Personnages: Les Vignes folles, Les Cyprès mystiques, la Levrette du Firmament, Les Perdrix impossibles, Le Soleil moraliste".

- 87) A Mme. Ada Negri, "P", a. II, nº 3-5 (abril-junho 1906).

As variantes são particularmente numerosas e interessantes nos primeiros oito versos da composição.

- 88) Le Voilier Condamné "P", a. II, nº 3-5 (abril-junho 1906).

Trata-se de um trabalho dedicado "A la mémoire glorieuse de Jean Lorraine". Algumas mudanças na disposição das palavras no verso em relação à edição precedente.

- 89) Tradução de Avril (poème roumaine), de Svara, "P", a. II, nº 3-5 (abril-junho 1906).

Trata-se de uma tradução em versos livres.

- 90) La Folie des tramways, in "R.Es.", a. II, (junho 1906).

Trata-se de versos livres dedicados "Au poète Emile Bernard, hommage de sympathique admiration". Bernard, que tinha sido um dos principais expoentes da pintura simbolista, havia retornado aos estudos clássicos. Havia fundado a revista "R.Es." em 1904 com este programa: "Il n'y a ni l'art ancien, ni l'art moderne, il y a l'Art c'est à dire la manifestation de l'idéal éternel". A utilização do nº 64, indica algumas modificações significantes na divisão das estrofes. Como já havia acontecido no nº 75, as variações nos títulos e a utilização de contextos tradicionais torna necessário o inserimento dos elementos "modernólatras" num desenvolvimento mais completo de "M" no qual o "Manifesto" tem somente em parte uma função de ruptura.

- 91) A Francis Jammes, "P", a. II, nº 6-8 (julho-setembro 1906).

Trata-se de um "Medaglione" em versos livres, com uma variante gráfica.

- 92) Adaptação de Le Pont d'Arcole, de A. Colautti, "P", a. II, nº 6-8 (julho-setembro 1906).

"M" utiliza a forma do soneto. Note-se a maneira com a qual "M" procedeu a adaptação.

- 93) Éloge de la dynamithe, "P", a. II, nº 6-8 (julho-setembro 1906).

Trata-se de versos livres dedicados "Aux révolutionnaires russes".

- 94) Adaptação de Le Triptique de Tristan et d'Yseult: Le Philtre, La Forêt, Le Vaisseau d'Yseult, de E. Moschino, "P.", a. II, nº 6-8 (julho-setembro 1906).

Trata-se de sonetos.

- 95) Tradução de Sogno d'estate, de G. Carducci, "V.P.", trim. VII (setembro-novembro 1906).

Trata-se de versos alexandrinos, com algumas exceções.

- 96) A Mme. La Comtesse de Noailles, "à l'auteur des Ebloissements", "P", a. II, nº 9-12 (outubro-dezembro 1906).

- 97) Les Funérailles d'un Dieu: G. Carducci, "P.", a. II, nº 9-12 (outubro-dezembro 1906). E em seguida: Les Gardiens du Tombeau, inserido no nº 110.

Traz a data Bologna le 18 Fevrier 1907.

- 98) Apresentação à Universidade popular e à "Famiglia artistica" de Enrico Cavacchioli, autor de L'Incubo velato, e ganhador do II concurso de "P", "P", a. II, nº 9-12 (outubro 1906- janeiro 1907).

"P." havia instituído vários concursos para uma poesia italiana inédita em qualquer metro e um destes concursos foi ganho por P. Buzzi. O concurso ganho por Buzzi tratava de um estu-

do crítico em italiano sôbre o poeta Pascoli; enquanto que Cavacchioli havia ganho um outro, para um volume de versos italianos. Buzzi e Cavacchioli virão a colaborar ativamente em "P." e seguirão "M." na fase futurista.

99) G. Carducci et D'Annunzio, "P.", a.III, nº 1-4 (fevereiro-maio 1907). Em seguida: Carducci commémoré par D'Annunzio à Milan, inserido no nº 110.

100) La Mort de la lune, "P.", nº 5-8 (junho-setembro 1907). Em seguida com o subtítulo "petit drame de lumières". Traduzido como La morte della luna e incluído em "Scelta di poesie".

Trata-se de versos livres.

101) Les Barques mourantes, "petit drame de lumières", "R.Es.", a. III (julho 1907).

102) Le Circuit de la Jungle. "P.", a.III, nº 9-12 (outubro 1907-janeiro 1908). Em seguida: La Mort tient le volant. Em seguida traduzido por La morte prese il volante (circuito d'automobili) e incluído em "Scelta di poesie".

Trata-se de um poema em prosa. Traz a data "Brescia, le jour de la Coupe de la Vitesse". É interessante pela união de elementos fantásticos e modernólatras.

103) La Poésie italienne contemporaine, "R.Es.", a. IV (janeiro 1908).

Trata-se de uma reedição do nº 23 com algumas modificações no juízo e integrações dos nomes citados. A deslocação mais interessante é considerada, agora, inferior à de Pascoli.

104) A. E. Verhaeren, "P.", a.IV, nº 1 (fevereiro 1908).

105) A. C. Manclair, "P.", a. IV, nº 2 (março 1908).

- 106) Tradução de La madre de G. Pascoli, "V.P.", trim. XIII (março-maio 1908).

Trata-se de uma tradução em versos livres.

- 107) A. Stuart Merrill. "R", a. IV, nº 3 (abril 1908).

- 108) Il mare tricolore (esordio patriottico), "R", a. IV, nº 3 (abril 1908).

Trata-se de uma conferência em italiano que ocorreu em Trieste e na qual "M" declama poesias francesas de Baudelaire, Kahn, Hugo, mas se afirma italiano de sentimentos.

- 109) La Ville Charnelle, Paris, Sansot, 1908. Em seguida traduzido para o italiano com o título Lussuria-Velocità, Milano, Modernissima, 1921.

Trata-se de uma coletânea de composições de várias épocas e de outras inéditas até aquele momento. De acordo com indicações já em 1908, deveriam ter sido publicadas sete lições. Esta edição é precedida por uma longa dedicatória: "Je dédie ce livre d'amour/ A Mes Fossoyeurs/ pour qu'au dernier soir la chair lasse et auguste/ d'un beau ciel printanier/ et parmi la bousculade/ des croix soules et des herbes passionnés/ ils veuillent bien ne pas secouer mon corps/ en songeant aux lèvres féminines/ qui l'ont embaumé de volupté/ religieusement".

- 110) Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste, Paris, Sansot, 1908.

Trata-se de um trabalho dedicado "Aux ombres goguenardes de Cagliostro et de Casanova". Confluem aqui os nºs 40, 49, 50, 97 e 99.

- 111) La Poésie italienne contemporaine, "Pan", Paris, a.I, nº 4 (julho 1908).

A revista neo-simbolista "Pan" havia sido fundada em 1908, e o diretor da revista "La Phalange", órgão do neo-mallarméismo, era um dos colaboradores: trata-se de J. Rojère.

- 112) Mon Coeur chanta, fragment de la Ville Charnelle, (nº 109, pág. 23), "P", a. IV, nº 10 (novembro 1908).
- 113) Manifeste initial du Futurisme, "Le Figaro", Paris, 20 de fevereiro de 1909. Em seguida: Fondation et Manifeste du Futurisme, in "P", a. V, nº 1-2 (janeiro-fevereiro 1909), em seguida traduzidos para o italiano: Fondazione e manifesto del Futurismo in "P", a. V, nº 1-2 (janeiro-fevereiro 1909).
- 114) Poupées électriques, avec un préface sur le Futurisme Paris, Sansot, 1909. Traduzido para o italiano e re-presentado em Turim sob o título: La donna è mobile, 15 de janeiro de 1909. O segundo ato foi traduzido e publicado na Itália como: "Elettricità sessuale, sintesi futurista", Milano, Facchi, 1920.

Trata-se de um drama em três atos, dedicados a "Wilbur Wright, qui sut éléver nos coeurs migrants plus haut que la bouche captivante de la femme". O segundo ato contém elementos novos que já são um prelúdio ao teatro e à síntese futurista.

- 115) Les Funérailles du Roi Bombance, in "L'Intransigeant" Paris, a. XXIX, nº 1049, 8-12 de abril de 1909.

Roi Bombance havia sido apresentado no "Théâtre de l'Oeuvre" a 3 de abril de 1909 dirigida por A. F. Lugné-Poe. "M" responde aqui às críticas suscitadas pelo drama.

- 116) Prefazione futurista à obra Revolverate, de G. P. Lucini, Milano, ed. "P", 1909.

O título original da coletânea era Canzoni amare, e foi mudado devido a fins publicitários.

- 117) Les Premiers Victoires du Futurisme, interview de "M" par un redacteur de 'Comedia', "P", a. V, nºs 3-6 (abril-julho de 1909).
- 118) Manifesto politico dei Futuristi, "P", nº 3-6 (abril-julho 1909).

Este manifesto foi elaborado por ocasião das eleições de 1909. A respeito dos aspectos políticos do movimento futurista note-se a obra: "Futurism, the Story of a Modern Art Movement" de R. Trillo Clough, New York, 1961, e em seguida "Mussolini il rivoluzionario" de R. de Felice, Torino, ed. Einaudi, 1966.

- 119) ...Hors du possible noir en plein azur absurde (chant futuriste), "P", a. V, nº 3-6 (abril-julho 1909).

Vem assinado por I Futuristi. As últimas três estrofes, de cinco versos cada uma, estão impressas em maiúsculas.

- 120) La morte prese il volante, visione futurista di una corsa d'automobili, "P", a.V, nº 3-6 (abril-julho 1909).

- 121) Tuons le clair de la lune "P", a.V, nº 7-9 (outubro agosto 1909). O subtítulo: "La Revue internationale 'P.' publie cette proclamation de guerre en réponse aux insultes dont la vieille Europe a gratifié le 'Futurisme' triomphant", foi publicado num fascículo em Milão, pela Poligrafia italiana, em 1909 e traduzido como Uccidiamo il chiaro di luna, Milano, ed. Futurista "P", 1911.

- 122) Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme, Milan, éd. "P.", 1909.

TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS (ESTUDO COMPARATIVO) DE DOIS MANIFESTOS  
DO FUTURISMO ITALIANO

F. T. MARINETTI

FUNDAÇÃO E MANIFESTO DO FUTURISMO

(Publicado pelo "Figaro" de Paris no dia  
20 de fevereiro de 1909)

Havíamos velado a noite inteira - meus ami-  
gos e eu sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado,  
estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo ful-  
gor fechado de um coração elétrico. Tínhamos conculcado opulentos  
tapetes orientais nossa acídia atávica, discutindo diante dos limites  
extremos da lógica e enegrecendo muito papel com escritos frenéticos.

Um orgulho imenso entumecia nossos peitos ,  
pois nós nos sentíamos os únicos, naquela hora, despertos e eretos,  
como faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, diante do exérci-  
to de estrêlas inimigas, que olhavam furtivas de seus acampamentos  
celestes. Sós com os foguistas que se agitam diante dos fôrnos infer-  
nais dos grandes navios, sós com os negros fantasmas que remexem  
nas barrigas incandescentes das locomotivas atiradas a uma louca cor-  
rida, sós com os bêbados gesticulantes, com um certo bater de asas  
ao longo dos muros da cidade.

Sobressaltamo-nos, de repente, ao ouvir o ru-  
mor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam cha-  
coalhando, resplandescentes de luzes multicores, como as aldeias em  
festa que o Pó, transbordando, abala e arranca inesperadamente, pa-  
ra arrastá-las até o mar, sôbre cascatas e entre redemoinhos de um  
dilúvio.

Depois o silêncio escureceu mais. Mas, en-  
quanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal  
e o estralar de ossos dos palácios moribundos sôbre as barbas de  
úmida verdura, nós escutamos, sùbitamente, rugir sob as janelas os  
automóveis famélicos.

— Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos!  
Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados. Nós esta

mos prestes a assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros Anjos! Será preciso sacudir as portas da vida para experimentar seus gonzos e ferrólhos!... Partamos! Eis, sobre a terra, a primeiríssima aurora! Não há nada que iguale o resplendor da espada vermelha do sol que esgrima pela primeira vez nas nossas trevas milenares!...

Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no leito, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago.

A furiosa vassoura da loucura nos arrancou de nós mesmos e nos enxotou pelas ruas, íngremes e profundas como leitos de torrentes. Aqui e ali uma lâmpada doente, atrás dos vidros de uma janela, nos ensinava a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos marredouros.

Eu gritei: — O faro, o faro só basta às feras!

E nós, como jovens leões, perseguíamos a Morte, com sua pele preta maculada de pálidas cruces, que corria pelo vasto céu violáceo, vivo e palpitante.

Mas nós não tínhamos uma Amante ideal que erguesse até as nuvens sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer nossos cadáveres, contorcidos como anéis bizantinos! Nada, para querer morrer, a não ser o desejo de livrar-nos finalmente de nossa coragem demasiado pesada!

E nós corríamos, esmagando nas soleiras das portas, os cães de guarda que se arredondavam embaixo de nossos pneus ardentes, como os colarinhos embaixo do ferro de passar roupa. A Morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva, para oferecer-me a pata com graça, e de vez em quando se estirava no chão, com um barulho de maxilares estridentes, enviando-me, de cada poça, olhares aveludados e acariciantes.

— Saíamos da sabedoria como de uma casca horrível, e atiremo-nos, como frutos apimentados de orgulho, dentro

da bôca imensa e retorcida do vento!... Entreguemo-nos como pasto ao Desconhecido, não por desespero, mas somente para encher os poços profundos do Absurdo!

Mal tinha pronunciado essas palavras, quando viréi bruscamente sobre mim mesmo, com a mesma embriaguês insensata dos cães que querem morder a cauda, e eis que de repente vejo dois ciclistas que vêm ao meu encontro, titubeando como dois raciocínios, ambos persuasivos, apesar de contraditórios.

Seu estúpido dilema discutia sobre o meu terreno...

Que chateação! Arre!... Cortei o assunto, e, de desgosto, atirei-me de rodas para cima num fôssco...

Oh! fôssco materno, quase cheio de água barrenta!

Lindo fôssco de oficina! Eu saboreei avidamente tua lama fortificante, que me lembrou a santa mama preta de minha ama sudanesa...

Quando me levantei - trapo sujo e malcheiroso - debaixo do carro virado, senti o coração perpassado, deliciosamente, pelo ferro incandescente da alegria!

Uma multidão de pescadores armados de vara e de naturalistas podágricos tumultuavam em volta do prodígio. Com cuidado paciente e meticoloso, aquela gente preparou altas armaduras e enormes rêdes de ferro para pescar meu carro, parecido com um grande tubarão enalhado. O carro emergiu lentamente do fôssco, abandonando no fundo, como escamas, a sua pesada carroçaria de bom senso e o seu fôfo acolchoado de comodidade.

Pensavam que tivesse morrido o meu lindo tubarão, mas uma carícia minha bastou para reanimá-lo, e ei-lo resuscitado, ei-lo correndo novamente, sobre suas poderosas nadadeiras!

Então, com o rosto coberto da boa lama das oficinas, mistura de escórias metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes - nós, contundidos e de braços enfaixados mas impávi

dos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra:

### Manifesto do Futurismo

- 1 - Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
- 2 - A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
- 3 - A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o sôco.
- 4 - Nós afirmamos que a magnificiência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade.

Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sôbre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotracia.

- 5 - Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sôbre o circuito da sua órbita.
- 6 - É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
- 7 - Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
- 8 - Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível?

O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade

omnipresente:

- 9 - Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.
- 10 - Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.
- 11 - Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um lutir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "Futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.

Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de bechiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de

pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de côres e de linhas, ao longo das paredes disputadas!

Que se vá lá em peregrinação, uma vez por ano, como se vai ao Cemitério no dia de finados... Passe. Que uma vez por ano se deponha uma homenagem de flôres diante da Gioconda, concedo...

Mas não admito que se levem a passear, diariamente pelos museus, nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa inquietude doentia, mórbida. Para que se envenenar? Para que apodrecer?

E o que mais se pode ver, num velho quadro, senão a fatigante contorção do artista que se esforçou para infringir as insuperáveis barreiras opostas ao desejo de exprimir inteiramente seu sonho? ... Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação.

Vocês querem, pois, desperdiçar tôdas suas melhores fôrças, nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?

Em verdade eu lhes declaro que a frequência diária aos museus, às bibliotecas e às academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registro de arremesses truncados!...) é para os artistas tão prejudicial, quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfêrmos, para os prisioneiros, vá lá: — o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para seus males, visto que para eles o porvir está trancado... Mas nós não queremos mais nada com o passado, nós, jovens e fortes futuristas!

E venham, pois, os alegres incendiários de dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Ch! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sôbre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e demolam sem piedade as cida

des veneradas!

Os mais velhos dentre nós, têm trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós, atirar-nos-ão ao cêsto, como manuscritos inúteis. — Nós o desejamos!

Virão contra nós nossos sucessores; virão de longe, de todo lado, dançando sobre a cadência alada de seus primeiros cantos, estendendo dedos aduncos de depredadores, e farejando caninamente, às portas das academias, o bom cheiro de nossas mentes em putrefação, já prometidas às catacumbas das bibliotecas.

Mas nós não estaremos lá... Eles nos encontrarão, finalmente - numa noite de inverno - em pleno campo, embaixo de um triste galpão tamborilado por uma chuva monótona, e ver-nos-ão acorados junto a nossos aviões trepidantes e no ato de aquecermos as mãos ao mísero foguinho que farão nossos livros de hoje, ardendo sob o vôo de nossas imagens.

Êles tumultuarão em nossa volta, arfando de angústia e de despeito, e todos, exasperados com a nossa soberba e incansável ousadia, atirar-se-ão para nos matar, impelidos por um ódio tanto mais implacável, quanto mais corações estiverem ébrios de amor e de admiração por nós.

A forte e saudável Injustiça estourará radiosa nos seus olhos.

— A arte, de fato, não pode ser mais que violência, crueldade e injustiça.

Os mais idosos dentre nós têm trinta anos: no entanto, nós já esbanjamos tesouros, mil tesouros de força, de amor, de audácia, de astúcia e de rude vontade; jogamo-los fora impacientemente, furiosamente, sem contar, sem nunca hesitar, sem descansar nunca, até a exaustão... Olhem para nós! Ainda não estamos extenuados! Nossos corações não sentem cansaço algum, porque se alimentaram de fogo, ódio e velocidade!... Estão admirados? É lógico,

pois vocês nem sequer se lembram de terem vivido! De pé sôbre o cume do mundo, nós lançamos, mais uma vez, nosso desafio às estrêlas!

Vocês nos fazem objeções? ... Chega! Chega! Conhecemo-las... Compreendemos... nossa bela e mendaz inteligên<sup>ça</sup>cia nos afirma que somos o resumo e o prolongamento de nossos an<sup>ce</sup>cestrais. — Talvez!... Que seja!... Mas o que importa? Não quere<sup>mos</sup>mos entender!... Ai de quem nos repetir estas infames palavras!...

De pé sôbre o cume do mundo, nós lançamos, mais uma vez, nosso desafio às estrêlas!...

"MANIFESTO TÉCNICO" DA LITERATURA FUTURISTA

( 11 de maio de 1912 )

No avião, sentado sôbre o tanque da gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inanidade ri dícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de li bértar as palavras, arrancando-as da prisão do período latino! Êste tem, como todo imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas per nas e dois pés chatos, mas nunca terá duas asas. Apenas o necessá rio para andar, para correr um momento e parar arfando logo em se guida!

Eis o que me disse a hélice turbilhonante, en quanto corria duzentos metros acima das possantes chaminés de Milão. A hélice falou:

- 1 - É preciso destruir a sintaxe colocando os substantivos a ôlho, con-  
forme êles vão nascendo.
- 2 - Deve-se usar o verbo no infinito, para que êle se adapte elástica  
mente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou  
imagina. O verbo no infinito pode, sòzinho, dar o sentido da continui  
dade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe.
- 3 - Deve-se abolir o adjetivo, para que o substantivo nu conserve sua  
côr essencial. O adjetivo, tendo em si um caráter de nuance, é incon  
cebível para nossa visão dinâmica, pois supõe uma pausa, uma medi  
tação.
- 4 - Deve-se abolir o advérbio, velha fivela que mantém unidas umas  
às outras, as palavras. O advérbio conserva à frase uma enfadonha  
unidade de tom.
- 5 - Cada substantivo deve ter seu duplo, isto é, o substantivo deve  
vir seguido, sem conjunção, pelo substantivo ao qual está ligado, por  
analogia. Exemplo: homem-torpedeira, mulher-baia, multidão-ressa  
ca, praça-funil, porta-torneira.

Como a velocidade aérea multiplicou nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se cada vez

mais natural ao homem. É preciso então suprimir o como, o qual, o assim, o tal como. Melhor ainda, é preciso fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, fornecendo a imagem de esquelito, mediante uma única palavra inicial.

6 - Abolir também a pontuação. Estando suprimidos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação é naturalmente anulada, na continuidade variada de um estilo vivo que se cria por si só, sem as pausas absurdas das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar suas direções, empregar-se-ão signos da matemática: + - x =  $\leq$   $\geq$ , e os signos musicais.

7 - Os escritores têm-se abandonado, até agora, à analogia imediata. Comparavam, por exemplo, o animal ao homem ou a um outro animal, o que equivale, ainda, mais ou menos, a uma espécie de fotografia. (Comparavam, por exemplo, um fox-terrier a um minúsculo puro-sangue. Outros, mais adiantados, poderiam comparar aquele mesmo fox-terrier trepidante, a uma pequena máquina Morse. Eu, entretanto, o comparo a uma água fervendo. Há nisso uma gradação de analogias cada vez mais vastas, há relações cada vez mais sólidas e profundas, mesmo que remotas.)

A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. Sómente por meio de analogias vastíssimas pode um estilo orquestral, a um mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, abraçar a vida da matéria.

Quando em minha "Batalha de Trípolis", comparei uma trincheira cheia de baionetas em pé a uma orquestra, uma metralhadora a uma mulher fatal, eu introduzi, intuitivamente, uma grande parte do universo num breve episódio de batalha africana.

As imagens não são flôres para escolher e colher com parcimônia, como dizia Voltaire. Elas constituem o próprio sangue da poesia. A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas, sem as quais ela não é outra coisa a não ser anemia e clorose.

Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais longamente elas conservam sua força de estupefa

ção. Nossos velhos ouvidos, demasiado número de vêzes entusiastas, por acaso já não destruíram Beethoven e Wagner? É preciso, pois, abolir de nossa língua tudo o que ela contém de imagens estereotipadas, de metáforas descoloridas, ou seja, quase tudo.

8 - Não há categoria de imagens, nobres, grosseiras ou vulgares, ex cêntricas ou naturais. A intuição que as percebe não tem nem prefe rências, nem partis-pris.

O estilo analógico é pois dono absoluto de tô da a matéria e de sua intensa vida.

9 - Para dar os movimentos sucessivos de um objeto, é necessário dar a cadeia de analogias que êle evoca, cada uma delas condensada, recolhida numa palavra essencial.

Eis um exemplo expressivo de uma cadeia de analogias ainda mascaradas e tornadas pesadas pela sintaxe tradicio nal:

Pois sim! Você é, pequena metralhadora, uma mulher fascinante, e sinistra, e divina, ao volante de um invi sível cem cavalos, que ruge com estalos de impaciên cia. Oh! naturalmente daqui a pouco você pulará no cir cuito da morte, em direção à cambalhota estrondosa ou à vitória!... Você quer que eu lhe faça madrigais cheios de graça ou de côr? À sua escolha senhora... Você me parece um tribuno pretendido, cuja língua eloquente, in cansável, atinge no coração os ouvintes em círculo, co movidos... Você é, neste momento, uma broca tôda-poderosa, que perfura o crânio demasiado duro desta noite obstinada... Você também é uma laminadora, um tôrno elétrico, e que mais? Um maçarico que queima, burila e funde, pouco a pouco, as pontas metálicas das últimas estrêlas!... ("Batalha de Trípolis").

Em alguns casos precisará juntar as imagens duas a duas, como as bolas acorrentadas, que arrancam, em seu vôo, todo um grupo de árvores.

Para enredar e apanhar tudo o que há de mais fugidio e de mais deletério na matéria, é preciso formar estreita rê-de de imagens ou analogias que serão atirados ao mar misterioso dos

fenômenos. A não ser pela forma em festões tradicionais, este período de meu "Mafarka o Futurista" é um exemplo de uma semelhante densa rede de imagens:

Tôda a pungente doçura da juventude desaparecida lhe subia pela garganta, como dos quintais das escolas sobem os gritos alegres das crianças e alcançam os mestres debruçados ao parapeito dos terraços dos quais vêem-se fugir os navios...

E eis ainda três redes de imagens:

Em volta do pôço da Brumeliana, embaixo das densas oliveiras, três camelos comodamente acocorados na areia se gargarejavam de contentamento, como velhas calhas de pedra, misturando o cheque-chaque de suas cuspidelas aos baques regulares da bomba a vapor que dá de beber à cidade.

Estridências e dissonâncias futuristas, na orquestra profunda das trincheiras com aberturas sinuosas e porões sonoros, por entre o vai-vem das baionetas, arcos de violino que a batuta vermelha do pôr-do-sol inflama de entusiasmos...

É o pôr-do-sol regente de orquestra, que, com um gesto amplo, junta as flautas esparsas dos pássaros nas árvores e as harpas lamentosas dos insetos e o chiado dos ramos, e o estridor das pedras. É ele que pára de repente os tímpanos das gamelas e dos fuzís abalroados, para que possam cantar, a plena voz, sobre a orquestra dos instrumentos em surdina, tôdas as estrélas de ouro, eretas, de braços abertos, na ribalta do céu. E eis uma grande dama, no espetáculo... Vastamente decotado, o deserto, de fato, põe à mostra seu sio imenso de curvas liquefeitas, tôdas envernizadas de cremes róseos sob as jóias despencantes da noite pródiga. ("Batalha de Trípolis").

10 - Comotôda espécie de ordem é fatalmente um produto da inteligência cautelosa e prevenida, é necessário orquestrar as imagens dispondo-as de acôrdo com um máximum de desordem.

11 - Destruir o "eu" na literatura, ou seja, tôda a psicologia. O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, não oferece mais nenhum interêsse. Devemos, portanto, abolí-lo na literatura e substituí-lo finalmente com a matéria, da qual se deve agarrar a essência a golpes de intuição, coisa que nunca poderá ser feita nem por físicos, nem por químicos.

Surpreender por meio dos objetos em liberdade e dos motores birrentos a respiração, a sensibilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira. Substituir a psicologia do homem, já esgotada, com a obsessão lírica da matéria.

Cuidado para não emprestar à matéria os sentimentos humanos, mas antes, procurar adivinhar seus diferentes impulsos diretores, suas fôrças de compressão, de dilatação, de coesão, e de desagregação, seus bandos de moléculas em quantidade ou seus turbilhões de elétrons.

Não se trata de apresentar os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma chapa de aço que nos interessa por ela mesma, isto é, a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas ou de seus elétrons, que se opõem, por exemplo, à penetração de um obus. O calor de um pedaço de ferro ou de madeira já é mais apaixonante, para nós, que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher. Nós queremos dar, em literatura, a vida do motor, nôvo animal instintivo, cujo instinto geral conheceremos, quando conhecermos os instintos das diversas fôrças que o compõem.

Nada é mais interessante, para um poeta futu<sup>u</sup>rista, do que o agitar-se do teclado de um piano mecânico. O cinema nos oferece a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem intervenção humana. Oferece-nos também o arremêso pelo avêso de um nadador, cujos pés saem do mar e saltam violentamente sôbre o trampolim. Oferece-nos, afinal, a corrida de um homem a duzentos quilômetros por hora. São igualmente movimentos da matéria, fora das leis da inteligência e, portanto, numa essência mais significativa.

Deve-se introduzir na literatura três elementos que até agora foram descurados:

1. O ruído (manifestação do dinamismo dos objetos);
2. O pêso (faculdade de vôo dos objetos);
3. O cheiro (faculdade de espalhamento dos objetos).

Esforçar-se para representar, por exemplo, a paisagem de cheiros percebidos por um cachorro. Escutar os motores e reproduzir seus discursos.

A matéria foi sempre contemplada por um "eu" distraído, frio, por demais ocupado consigo mesmo, cheio de preconceitos de sabedoria e de obsessões humanas.

O homem tem tendência para sujar com sua alegria jovem e com sua dôr velha a matéria, que possui uma admirável continuidade de impulso, no sentido de um ardor maior, um maior movimento, uma maior subdivisão de si própria. A matéria não é alegre nem triste. Ela tem por essência a coragem, a vontade e a força absolutas. Ela pertence, por inteiro, ao poeta adivinhador, que saberá libertar-se da sintaxe tradicional, pesada, apertada, grudada ao chão, sem braços e sem asas, porque é somente inteligente.

Somente o poeta assintático e de palavras desligadas poderá penetrar a essência da matéria e destruir a surda hostilidade que a separa de nós.

O período latino, que nos serviu até agora, era um gesto pretencioso com o qual a inteligência arrogante e míope esforçava-se por domar a vida multiforme e misteriosa da matéria. O período latino tinha, portanto, nascido morto.

As instituições profundas da vida juntadas umas às outras, palavra por palavra, segundo seu nascer ilógico, dar-nos-ão os traços gerais de uma psicologia intuitiva da matéria. Ela revelou-se a meu espírito do alto de um avião. Olhando para os objetos sob um novo ponto de vista, não mais de frente ou de trás, mas verticalmente, ou seja de esguelha, eu pude quebrar as velhas pias lógicas e os fios de chumbo da compreensão antiga.

Todos vocês que me amaram e me seguiram até aqui, poetas futuristas, foram como eu frenéticos construtores de imagens e corajosos exploradores de analogias. Mas, suas estreitas rédes de metáforas infelizmente estão demasiado pesadas com o chumbo da lógica. Eu lhes aconselho de aliviá-las, para que seu gesto imensificado possa lançá-las longe, sôltas sôbre um oceano mais vasto.

Nós inventaremos juntos o que eu chamo de a imaginação sem fios. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousaremos suprimir todos os primeiros têrmos de nossas analogias, para não dar outra coisa a não sera seqüência ininterrupta dos segundos têrmos. Será preciso, para isso, renunciar a sermos compreendidos. Ser compreendido, não é necessário. Nós já dispensamos isso, aliás, quando exprimíamos fragmentos da sensibilidade futurista mediante a sintaxe tradicional e intelectual.

A sintaxe era uma espécie de cifrário abstrato, que serviu aos poetas, para informar as multidões da côr da musicalidade, da plástica e da arquitetura do universo. A sintaxe era uma espécie de intérprete ou de cicerone monótono. Deve-se suprimir este intermediário, para que a literatura entre diretamente no universo e constitua com êle, um corpo só.

Indiscutivelmente, minha obra distingue-se claramente de tôdas as outras, por sua espantosa potência de analogia. Sua riqueza inesgotável de imagens iguala quase sua desordem de pontuação lógica. Ela coloca à cabeça do primeiro manifesto futurista, síntese de uma 100 HP lançada às mais loucas velocidades terrestres.

Por que servir-nos, ainda, de quatro rodas exasperadas que se aborrecem, quando podemos soltar-nos do solo? Libertação das palavras, asas sôltas de imaginação, síntese analógica da terra abraçada por um único olhar e apanhada inteirinha em palavras essenciais.

Gritam-nos: "Sua literatura não será bonita! Não mais teremos a sinfonia verbal, com seus harmoniosos balanços e com suas cadências tranqüilizadoras!" Mas claro! Ainda bem! Nós, no lugar disso, utilizamos todos os sons brutais, todos os gritos

expressivos da vida violenta que nos circunda. Fazemos corajosamente o "feio" em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade. Vamos! não tomem esse ar de grandes sacerdotes, enquanto me escutam! É preciso cuspir cada dia no Altar da Arte! Nós entramos nos domínios sem fim da livre intuição. Após o verso livre, eis finalmente as palavras em liberdade!

Não há nisso, nada de absoluto nem de sistêmico. O gênio tem rajadas impetuosas e riachos lamacentos. Ele, às vezes, impõe lentidões analíticas e explicativas. Ninguém pode renovar de repente a própria sensibilidade. As células mortas estão misturadas às vistas. A arte é uma necessidade de destruir-se e de espalhar-se, grande regador de heroísmo que inunda o mundo. Os micróbios - não o esqueçam - são necessários à saúde do estômago e do intestino. Há também uma espécie de micróbios necessária à vitalidade da arte, êste prolongamento da floresta de nossas veias, que se expande, fora do corpo, no infinito do espaço e do tempo.

Poetas futuristas! Eu ensinei vocês a odiar as bibliotecas e os museus, para prepará-los a odiar a inteligência, despertando em vocês a divina intuição, dom característico das raças latinas. Mediante a intuição, venceremos a hostilidade aparentemente irreduzível que separa nossa carne humana do metal dos motores.

Depois do reino animal, eis iniciar-se o reino mecânico.

Com o conhecimento e a amizade da matéria, de quem os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do homem mecânico de partes trocáveis. Nós o libertaremos da idéia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica.

## COMENTÁRIOS AOS MANIFESTOS

Entre um e outro manifesto passaram pouco mais de três anos, ricos de feitos, para o movimento futurista. Isso vem justificar algumas mudanças que tenham vindo a sofrer idéias originárias do manifesto, e explicar desenvolvimentos e inovações.

O primeiro manifesto nasce sob o signo do automóvel, o segundo, do avião. (O processo criador em Marinetti talvez venha a merecer um estudo à parte, por sua peculiaridade. Ele é desencadeado por fatores externos de vital importância. O fato de se encontrar no mar, num carro, num avião ou a pé é determinante para a criação ou não da obra. Teremos ocasião de citar suas próprias palavras a respeito).

À parte o aspecto de movente, ambos os veículos são símbolos indiscutíveis: o primeiro manifesto é a "síntese de um 100 HP lançado às mais loucas velocidades terrestres" e o manifesto técnico, obviamente, síntese do avião.

É interessante reparar na inversão dessa simbologia: a obra em função da máquina, é a máquina mais vasta que a obra.

Já é um prenúncio do reino mecânico que, como quer Marinetti, iniciar-se-ia com o conhecimento e a amizade da matéria "da qual os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas". É a preparação do homem mecânico com partes trocáveis.

A compreensão dessa idéia é importante para a análise das metáforas que abundam no primeiro manifesto; a matéria é amiga do homem: há uma espécie de simbiose entre características humanas e características da matéria.

Vejamos alguns exemplos significativos, por ordem de aparição:

- a) lâmpadas de mesquita com as cúpulas de latão perfurado estreladas como as nossas almas, porque como estas, irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico.

Almas estreladas, coração elétrico; as variações insólitas são altamente informativas, há uma mistura de campos que dificulta nossa compreensão.

É a aplicação do item nº 7 do manifesto técnico:

"Há uma gradação de analogias cada vez mais vastas, há relações cada vez mais profundas e sólidas, apesar de remotas.

A analogia nada mais é que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis... Elas (as imagens) constituem o próprio sangue da poesia. A poesia deve ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas, sem as quais não é senão anemia e clorose. Quanto mais longamente elas conservam sua força de estupefação".

A explicação das associações aí está. Em termos futuristas, há poesia nessas metáforas. A visão concretista que Marinetti tem da alma é válida, apesar de pouco clara. O que seria, para ele, o coração elétrico da alma? E o que representa para nós? "Nada para a razão enferma e solitária, tudo para a imaginação" (Edgard A. Poe: - colóquio entre Monos e Una).

Continuemos o levantamento:

- b) (nós), despertados e retos, como faróis soberbos...
- c) exército de estrelas inimigas
- d) fornos infernais dos grandes navios
- e) negros fantasmas que escarafundam nos ventres em brasa das locomotivas
- f) rezas do velho canal
- g) ossos dos palácios moribundos sobre suas barras de úmida verdura
- h) carros famélicos

Nota-se, à primeira vista, nêstes sete exemplos, todos retirados de uma única página da introdução do 1º Manifesto, um uso bem tradicional dos adjetivos, quase um abuso, diríamos. É provável que o arcabouço do velho léxico de Homero fizesse sentir seu peso em forma particular sobre o estilo do qual Marinetti tentaria desvencilhar-se a partir do Manifesto Técnico.

Outro reparo possível, na introdução do primeiro Manifesto, é a repetição talvez involuntária de certos termos.

Por exemplo:

Barrigas incandescentes (7 vêzes - pance arroventate)  
ferro incandescente (9 vêzes - ferro arroventato)  
lâmpada de mesquita (7 vêzes)  
lâmpada adoentada (8 vêzes)  
um imenso orgulho enchia nossos peitos (7 vêzes)  
aproximamo-nos das feras...para apalpar amorosamente seus peitos tórridos (8 vêzes)

A impressão que temos, corroborada mais tarde pela própria descrição de Marinetti, é que o autor sentou-se à mesa e deixou-se estar escrevendo. A fixação por certas palavras não foi nem reprimida, nem desviada.

O seguinte trecho parece-nos elucidativo:

"Quando falo de intuição e de inteligência não quero falar com isso de dois domínios distintos e francamente separados. Todo espírito criador pôde constatar, durante seu trabalho de criação, que os fenômenos intuitivos se fundiam com os fenômenos da inteligência lógica.

É pois impossível determinar exatamente o momento em que termina a inspiração inconsciente e começa a vontade lúcida. Às vêzes, esta última gera bruscamente a inspiração, às vêzes, a acompanha. Após muitas horas de trabalho encarniçado e penoso, o espírito criador liberta-se de um momento para o outro do peso de todos os obstáculos, e torna-se, de alguma forma, prêsas de uma estranha espontaneidade de concepção e de execução. A mão que escreve parece desprender-se do corpo e prolongar-se em liberdade

bem longe do cérebro, o qual, também de alguma maneira desligado do corpo e tornado aéreo, olha do alto, com uma lucidez terrível, as frases inesperadas que saem da pena.

Este cérebro dominador contempla impassível ou dirige, na realidade, os saltos da fantasia que agitam a mão? É impossível perceber. Naquêles momentos, eu só pude notar, do ponto de vista fisiológico, um grande vazio no estômago.

Por intuição, entendo, portanto, um estado do pensamento, quase inteiramente intuitivo e consciente.

Por inteligência, entendo um estado do pensamento, quase inteiramente intelectual e voluntário".

Acreditamos que esta introdução ao primeiro manifesto corresponde às muitas horas de trabalho encarniado e penoso, cheio de obstáculos que precedem a libertação do espírito criador.

Para usarmos, nós também, uma analogia, diríamos que essas linhas impulsivas da introdução seriam as sépalas dos onze itens que vêm em seguida.

O Manifesto, propriamente dito, inicia-se em dois itens essencialmente discursivos, em que nada chama particularmente a atenção. Há nas palavras, quase sinônimas, uma gradação de intensidade

energia - temeridade

coragem - audácia - rebelião

Enquanto no manifesto técnico o autor se preocupa com o conteúdo "poético" de sua obra (seqüência ininterrupta de imagens novas, etc.), aqui ele se interessa por seus aspectos ético-ideológicos. Esse interesse se dilata a partir do 3º item, onde seus propósitos são justificados, em termos de reação a uma situação existente:

imobilidade pensativa, êxtase, sono

X

movimento agressivo, insônia febril, salto mortal, bofetão, e sôco.

Há um certo efeito nessa enumeração de têrmos que chega a transmitir uma sensação física de agressão. Talvez o acúmulo de sibilantes e plosivas se alie, para isso, às imagens que nos evocam as palavras em si.

O 4º e 7º itens envolvem o conceito de beleza. Uma vez que jogamos o jôgo de Marinetti, a velocidade pode ser considerada um aspecto da luta e uma vez que êle antepõe (item 3) a corrida à imobilidade, é plausível o fato dêle encontrar maior beleza num carro do que numa estátua.

O 5º item é uma metáfora malograda.

À relação entre a imagem de homem correndo num carro e da terra "correndo" no circuito de sua órbita não chega a produzir nenhum inesperado efeito de estupefação e a figura do homem ao volante, cuja haste atravessa a terra, chega mesmo a encerrar um quê de mau gosto. (7)

Talvez o 8º item seja o mais imprtante, do ponto de vista literário, pelas conseqüências que implica a frase: "O Tempo e o Espaço morreram ontem". (8)

No 9º e 10º itens, Marinetti retoma o tom discursivo do início, para transbordar no apoteótico 11º, em que, novamente, voltam a salientar-se algumas expressões:

multidão entusiasta  
luas elétricas  
serpentes que soltam fumaça  
farejar o horizonte  
amplo peito  
tubos embrizados  
locomotivas

Nesse primeiro manifesto, Marinetti incorre em algumas contradições, se nós nos referirmos ao "Manifesto Técnico". Aliás, como vimos no começo, tais contradições se justificam pela distância que separa os dois. Uma das mais significativas está no tratamento da "matéria". Contrariamente ao que Marinetti preconiza em 1912, em 1909 sentimentos humanos ainda são empresta

dos à matéria ( se não pròpriamente sentimentos, stitudes sem dúvi  
da. Basta, para isso, demorar um instante na análise do 11º item).

Seus diferentes impulsos diretivos de capta  
ção ainda não foram adivinhados e seu processo de captação está nu  
ma fase que lembra a fabulação infantil (estações ávidas que devoram  
serpentes - oficinas penduradas às nuvens por cordões de fumaça, etc).

- / - / - / - / - / -

Obras consultadas:

F.T.Marinetti - Teoria e Invenzione Futurista  
Arnoldo Mondadori Editore - Verona  
1968.

BIBLIOGRAFIA DOS MANIFESTOS DO FUTURISMO ITALIANO

BIBLIOGRAFIA DOS MANIFESTOS DO FUTURISMO ITALIANO

Como teremos ocasião de observar mais adiante, em nosso estudo sobre os aspectos paralelos numa obra de Soffici, Mario de Andrade e Maiakovski, a ênfase que tem sido dada, pela crítica literária, ao papel dos Manifestos, no âmbito do Futurismo Italiano, tem muitas vezes distorcido a própria visão do movimento. É comum confundir-se uns com a outra. Será nosso futuro propósito deter-nos sobre algumas obras significativas com o intuito de demonstrar que sua importância é, do ponto de vista de uma poética e não de uma programática, senão igual, provavelmente superior à dos Manifestos.

Concordamos, entretanto, com a maioria dos que se dedicaram ao estudo do Futurismo Italiano, no sentido de que um dos pontos básicos iniciais da investigação deve ser, sem dúvida, a análise dos Manifestos.

O que damos aqui, inicialmente, é uma relação dos Manifestos que nos foi possível reunir, ordenada cronologicamente.

Eles serão retomados mais detalhadamente, como fonte de referência e ilustração, em alguns de nossos estudos ulteriores.

As principais obras às quais recorreremos para esta relação são:

- 1) Archivi del Futurismo. Vol.I. e Vol.II  
Editôra de Luca - Roma, 1958.
- 2) Teoria e Invenzione Futurista. F.T.Marinetti  
Editôra Mondadori - Verona, 1968.
- 3) Noi Futuristi (Teorie Essenziali e Chiarificazioni)  
Editôra Quintieri - Milano, 1917.

- 1- F.T.Marinetti ..... Fondazione e Manifesto del Futurismo.  
(11 de fevereiro de 1909).
- 2- F.T.Marinetti ..... Uccidiamo il Chiaro di Luna<sup>1</sup>  
(abril 1909).
- 3- F.T.Marinetti ..... Primo Manifesto Politico.  
(1909)
- 4- U. Boccioni, C. Carra, L. Russolo, G. Balla, G. Severini ..... Manifesto dei Pittori Futuristi.  
(11 de fevereiro de 1910).
- 5- U. Boccioni, C. Carra, L. Russolo, G. Balla, G. Severini ..... La Pittura Futurista  
Manifesto Tecnico.  
(11 de abril de 1910).
- 6- F.T.Marinetti, U. Boccioni, C. Carra, L. Russolo ..... Contro Venezia Passatista.  
(27 de abril de 1910).
- 7- F.T.Marinetti ..... Contro la Spagna Passatista.  
(junho de 1911).
- 8- U. Boccioni ..... La Scultura Futurista.  
(11 de abril de 1912).
- 9- F.T.Marinetti ..... Secondo Manifesto Politico.  
(11 de outubro de 1911).
- 10- F.T.Marinetti ..... Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista.  
(11 de maio de 1912).
- 11- C.Carra ..... La Pittura dei Suoni, Rumori e Odori.  
(11 de agosto de 1913).
- 12- A.F.Mac Delmarle, F.T.Marinetti ..... Manifeste Futuriste Contre Montmartre.  
(15 de agosto de 1913).

- 13- G.Apollinaire ..... L'Antitradition Futuriste.  
Manifeste-Synthese.  
(29 de junho de 1913).
- 14- G.Severini ..... Le Analogie Plastiche del Dina-  
mismo. Manifesto Futurista.  
(setembro de 1913).
- 15- Palazzeschi ..... Il Controdolore  
(2 de fevereiro de 1914).
- 16- F.T.Marinetti ..... Lo Splendore Geometrico e Mecca-  
nico e La Sensibilita Numerica.  
(18 de março de 1914).
- 17- B.Corradini, ..... Pesi, Misure e Prezzi del Genio  
E.Settimelli Artistico.  
( março de 1914).
- 18- F.T.Marinetti, ..... Manifesto Futurista.  
C.R.W.Nevinson (Contro L'Arte Inglesa).  
(15 de julho de 1914).
- 19- E.Prampolini ..... L' "Atmosferastruttura" Futuris-  
ta Basi Per Un'Architettura.  
(1914-1915).
- 20- F.T.Marinetti, Set ..... Il Teatro Futurista Sintetico.  
timelli, Carra (11 de janeiro de 1915).
- 21- F.T.Marinetti, U. ..... L'Orgoglio Italiano.  
Boccioni, L. Rus- (janeiro de 1915)  
solo, A.Sant'Elia,  
M.Sironi, E.Piatti.
- 22- E.Prampolini ..... Scenographie Futuriste.  
(Manifeste)  
(abril-maio 1915).
- 23- U.Boccioni ..... Manifesto Ai Pittori Meridionali.  
(1916)

- 24- F.T.Marinetti ..... La Declamazione Dinamica e Sionistica.  
(11 de março 1916).
- 25- F.T.Marinetti ..... La Nuova Religione-Morale Della Velocità.  
(11 de maio de 1916).
- 26- F.T.Marinetti, B. Corra, E.Settimelli, A.Ginna, G.Balla, R. Chiti. .... La Cinematografia Futurista.  
(11 de setembro de 1916).
- 27- F.T.Marinetti ..... Manifesto Della Danza Futurista.  
(8 de julho de 1917).
- 28- F.T.Marinetti ..... Manifesto Del Partito Futurista Italiano.  
(11 de fevereiro de 1918).
- 29- G.Balla ..... Manifesto Del Colore.  
(outubro de 1918)
- 30- F.T.Marinetti ..... Al Di Lá Del Comunismo.  
(1920).
- 31- F.T.Marinetti ..... Il Fattilismo.  
(11 de janeiro de 1921).
- 32- F.T.Marinetti ..... Il Teatro Della Sorpresa.  
F.Cangiullo (11 de outubro de 1921).
- 33- F.T.Marinetti, Tato ..... La Fotografia Futurista.  
(11 de abril de 1930).
- 34- Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato. .... Manifesto Della Aeropittura.  
(22 de setembro de 1929).

- 35- F.T. Marinetti, ..... Manifesto Dell'Arte Sacra  
 Fillia. Futurista.  
 (23 de junho de 1931).
- 36- F.T. Marinetti, ..... La Radio.  
 Pino Masnata. (outubro de 1933).
- 37- F.T. Marinetti, ..... Il Romanzo Sintetico  
 LUIGI SARVO, (25 dezembro 1939)  
 PIERO BELLANOVE.

Além desses manifestos, tivemos acesso a alguns outros, que, por não apresentarem a data precisa de sua publicação ou a relação integral de seus autores, são citados, por enquanto, à parte:

- 38- F.T. Marinetti ..... Letteratura Futurista  
 (Nuova Sensibilitá)
- 39- ..... La Musica Futurista
- 40- ..... La Tecnica Musicale Futurista
- 41- ..... L'Arte Dei Rumori
- 42- ..... La Scienza Futurista
- 43- ..... Il Futurismo e La Guerra
- 44- ..... Il Futurismo e La Conflagrazione

UMA HISTÓRIA DO FUTURISMO RUSSO

(INTRODUÇÃO E PRIMEIROS MANIFESTOS)

PERÍODOS:

I - EXPRESSIONISMO

II - HELÉIA

III - "EGO-FUTURISMO"

e

"MEZAMINO DA POESIA"

Da obra:

"Russian Futurism: A History"

by Vladimir Markov

University of California Press

Berkeley And Los Angeles, California

1968 - 467 páginas

Resenha comentada dos capítulos:

- I - IMPRESSIONISMO (1-28)
- II - HILÉIA (29-60)
- III - "EGO-FUTURISMO" e "MAZANINO DA POESIA" (61-116)

Os capítulos seguintes são dedicados ao movimento do "CUBO-FUTURISMO". Visto termos à disposição, atualmente, outras fontes valiosas de referência que focalizam aspectos do mesmo (ex: Repellino e Pomorska, obras citadas), preferimos abster-nos de fornecer a visão de um único autor sobre o assunto, reservando para um próximo estudo a análise mais completa da mais importante corrente do Futurismo Russo.

Markov considera sua "História do Futurismo Russo", a primeira completa, publicada em qualquer língua. Cita mais cinco de que ele tem conhecimento, cujos autores são respectivamente:

A. Krutchónikh

V. Kamiênski

V. Tréin

N. Khárdjiev

T. Krik

Sua obra pretende, como ele mesmo assevera

no prefácio, fornecer a visão mais exaustiva possível do movimento, e consiste numa combinação de bibliografia, crítica e biografia. Abrange o período de 1903 a 1917.

Inicia o autor por uma rápida vista d'olhos aos que ele considera "pais do futurismo russo": os Simbolistas e os Pintores russos de Vanguarda, por sua vez influenciados pelas idéias dos impressionistas e pré-impressionistas franceses.

É interessante salientar o fato de , muitos escritores futuristas terem sido pintores profissionais (Guro, Maiakóvski, Krutchiônikh, Bobróv, Burliuk e Leon Zack) e outros sab<sup>o</sup> r<sup>o</sup> pintar ou desenhar.

Há, conseqüentemente, uma profunda influência da pintura no movimento literário futurista russo, no que se refere à terminologia ('sdvig-faktura'), à adição de elementos visuais à poesia, e principalmente à aplicação de princípios pictóricos à poesia (Khliébnikov, Maiakóvski, Livshits).

Cita em seguida, ligeiramente, um possível nex<sup>o</sup> entre o Futurismo Russo e a poesia da Europa Ocidental e detém-se na importância da influência do Impressionismo. Traça algumas diferenças que ele nota entre o Impressionismo na Pintura e o Impressionismo na Literatura. Basicamente, diz ele, o Impressionismo na Pintura é uma tentativa de mostrar a verdadeira cor da luz e da sombra - pintar coisas como a "densidade do ar", enquanto <sup>que</sup> na Literatura (a russa, pelo menos) o Impressionismo pode ser relacionado com o realismo lírico, que carrega consigo as sementes da destruição do método realístico tradicional e tem sido, portanto, um dos precursores do Simbolismo na Rússia.

Nicolai Kulbin, sem pertencer a nenhum grupo artístico específico, identifica-se com o movimento, tendo sido justamente em seu livro: "Studia Impressionistov" (O Estúdio dos Impressionistas), que alguns expoentes do Futurismo fizeram sua primeira aparição digna de nota. Principalmente Khliébnikov, com a publicação de dois poemas, um dos quais "Louvação do L", encontra-se traduzido em português por Haroldo de Campos e Boris Schneiderman, na "Antologia da Poesia Russa Moderna" (obra citada).

Kornêi Tchukóvski, um crítico da época, quer ver neste poema o início do Futurismo Russo. Entretanto, o verdadeiro

aparecimento do Futurismo Russo, como grupo, deu-se com a publicação do almanaque 'Sadók Sudiéi' (Armadilha para Juizes), na segunda meta de de 1910.

Contam-se entre os participantes do Almana que:

- I. Davi Burliuk, a quem se deve a publicação das principa is obras futuristas, como:
  - a) Pochchiótchina obchchístvienomu vkussu  
(Uma bofetada no gôsto público)
  - b) os dois volumes do Sadók Sudiéi  
(Armadilha para Juizes)
  - c) Dókhlaia luná (A lua rebentada)
  - d) Molokó kobílits (Leite de jumentas)
  - e) Piérvi Jurnal Russkikh Futuristov  
(A Primeira Revista dos Futuristas Russos)
- ii. Vassíli Kamiénski (1884-1961)
- III. Victor (Vielimir) Khliébnikov (1885-1922)
- IV. ~~Elena~~ Guro (1877-1913)

O Almanaque constava de:

- 12 poemas de Kamiénski
- 6 obras (verso e prosa) de Guro
- algumas obras de Khliébnikov
- 18 poemas de Nicolai Burliuk
- 2 sketches em prosa de E. Nizen (irmã de Elena Guro)
- 1 trecho em prosa de S. Miassviedov
- 1 poema de A.M. Guei.

Do Almanaque não constavam manifestos ou pro gramas que esclarecessem a posição estética de seus participantes. Ao grupo de poetas, que veio a constituir-se a partir do Sadók Sudiéi, juntaram-se outros, nos dois anos que se seguiram à publicação. Em 1911, o Futurismo Russo já era um movimento de pêso.

Essa primeira fase do Futurismo Russo terminou em 1912, quando se passava a designá-lo com o nome de Guilêia (Hylaea), apesar de Khliēbnikov continuar a designá-lo com o termo inventado por êle "Budietliane", plural de "Budietliānin" (homem do futuro).

"Guilêia", informa o autor, é o nome retirado dos antigos gregos (Heródoto emprega quatro vêzes, referindo-se aos Citas) e que os futuristas russos empregaram inicialmente para designar o modo de vida, a seu ver, homérico, que se levava na propriedade do Conde Mordvinov, dirigida pelo pai dos Burliuk, localizada na região da Táurida (Tavrida), não longe da cidade de Kherson e da costa do mar Negro.

Os irmãos Burliuk convidaram Khliēbnikov e Livshits a passar ali longas temporadas, ficando todos de tal maneira impressionados pelos encantos da vida da localidade, que adotaram o nome Hylaea como símbolo e bandeira dessa nova fase de seu movimento. (Para Livshits, por exemplo, Guilêia significava uma visão renovada do mundo, repleta de "poder animalístico").

Ao grupo Guilêia, constituído, inicialmente, pelos irmãos Burliuk, por Benedito Livshits e Khliēbnikov, juntaram-se, logo em seguida, Maiakóvski e Krutchiōnikh.

Tal designação foi usada pelos componentes do grupo, mais de dois anos antes que êles passassem a denominar-se Futuristas.

Oficialmente, o grupo "Guilêia" passou a existir nos fins de 1912, com a publicação do manifesto "Uma bofetada no gôsto do público", que inicia o Almanaque do mesmo nome.

Retiramos dêste manifesto, traduzido pelo autor, o que nos parece serem seus aspectos mais importantes:

1. Rejeição de certas características do passado.
2. Direito do poeta de criar novas palavras.

Além do manifesto, o Almanaque continha:

8 poemas de Khliēbnikov

- 6 poemas de Lívshits
- 3 trechos em prosa de Nicolai Burliuk
- 4 "skretches" de Vassily Kandinski
- 2 poemas curtos de Maiakóvski
- 2 ensaios de Davi Burliuk
- 2 artigos de Khliébnikov

Contemporaneamente à publicação de "Bofe tada no gôsto do público", Burliuk começou a reunir material para publicação de um outro almanaque que, para acentuar a continuidade do movimento, chamar-se-ia "SADŌK SUDIĒI II" ("Aramadilha para Juizes II")

O nome do grupo dos constituintes, como no primeiro Sadŏk Sudiĕi, não era identificado, pois Elena Guro insistiu em que não se usasse a palavra Guilĕia.

O novo almanaque apareceu em Petersburgo, em fevereiro de 1913. Continha ilustrações de Guro, Matiúshin, Vladímir e Davi Burliuk, Larionov e Gontcharova.

Faltavam, à diferença do primeiro Sadŏk Sudiĕi, as contribuições de Miassviedŏv, Guei e Kamiĕnski.

É constituído pelas seguintes obras:

1. Um manifesto (não traduzido pelo autor) que tenta for<sup>n</sup>ecer ao movimento, pela primeira vez, um específico e detalhado programa construtivo.
2. Poucos poemas de Lívshits.
3. Dois poemas longos, um ensaio e alguns poemas curtos de Khliébnikov.
4. Alguns poemas de Davi Burliuk.
5. Poemas de Krutchiŏnikh.
6. Dois trechos em prosa de Nicolai Burliuk.
7. Trechos em prosa de Elena Guro.
8. Um trabalho em prosa de E. Nizen.
9. Dois poemas de Militsa (jovem poetisa ucraniana)

Embora o movimento Sadók Sudiéi II não tenha sido apresentado pelo autor, resumimos alguns dos "novos princípios de criação" por êle citados, que nos parecem ter importância na visão da dinâmica do movimento:

- 1) "Soltamos a sintaxe. Começamos a ver nas letras os únicos determinantes da fala  

Não respeitamos mais a gramática, na formação e na pronúncia das palavras."
- 2) Começamos a atribuir significado às palavras, de acôrdo com suas características gráficas e fônicas.
- 3) O rol dos prefixos e dos sufixos tornou-se claro para nós.
- 4) Rejeitamos a ortografia.
- 5) Caracterizamos nomes, não somente por meio de adjetivos, mas por meio de outras partes do discurso, por letras e por números.  

A escrita manual é um ingrediente do impulso poético.
- 6) Abolimos a pontuação.
- 7) Vogais são espaço e tempo.  

Consoantes são côr, som e cheiro.
- 8) Demolimos os ritmos.  

Apoiamos a cadência poética da palavra viva e 'convencional'.

Não procuramos mais metros nos manuais.
- 9) Trabalhamos as rimas.
- 10) Consideramos a palavra uma criadora do mito; uma palavra, quando morre, dá origem a um mito, e vice-versa.

- 11) Estamos obcecados por novos temas: a futilidade, a insignificância e o mistério da mediocridade faminta de poder são por nós glorificados.
- 12) Desprezamos a fama; experimentamos sentimentos que não existiam antes de nós.

Em março de 1913, os participantes do grupo Guiléia tornaram a aparecer numa secção do nº 3 da revista São-petersburguense Soiúz Molodióji ("União da Juventude"), publicada por um grupo de vanguarda local. (No nº 2 dessa revista, haviam sido publicados dois manifestos dos futuristas italianos).

A segunda parte do terceiro número da referida revista era totalmente reservada para os poetas do grupo Guiléia. Estão aí representados:

Davi Burliuk - com dois poemas  
 Nicolai Burliuk - com seis poemas  
 Krutchônikh - com quatro poemas  
 Guro - com um sketch  
 Khliébnikov - com um poema longo baseado em neologismos.

Também em março de 1913 é publicada outra miscelânea futurista com o nome de Triébnik Troikh ("O Missal dos Três").

São os seguintes os participantes neste livro e sua contribuição respectiva (note-se que não há nenhum artigo, nem trecho em prosa):

Vladímir, Nadiejda Burliuk e V. Tátlin	.... ilustrações
Davi Burliuk	.... ilustrações e poemas
Khliébnikov	.... poemas
Maiakóvski	.... ilustrações e poemas
Nicolai Burliuk	.... poemas.

O iniciador de uma nova corrente dentro do Futurismo Russo foi Ígor Severiánin, que em novembro de 1911 proclamou seu "Ego-Futurismo", numa publicação chamada Prólogo Ego-Futurista ("Prólogo do Ego-Futurismo"), logo seguida, em janeiro de 1912, pela publicação de um manifesto do grupo do "EGO-FUTURISMO". Segue a tradução completa do manifesto, a título de informação:

Academia da Ego-Poesia

(Futurismo Universal)

19 Ego 12

Precursores:

K. M. Fofanov

e

Mirra Lokhvítskaia

As Tábuas

I. Glorificação do Egoísmo

1. Unidade = Egoísmo
2. Deidade = Unidade
3. Homem = fração de Deus
4. Nascimento = separação (otdrovliénie) da Eternidade
5. Vida = fração fora da Eternidade
6. Morte = retôrno da fração à unidade (vozdrobliénie)
7. Homem = Egoísta

II. Intuição. Teosofia.

III. Pensamento alcançando a loucura: a loucura é individual.

IV. Prisma do estilo = reconstrução do spectrum do pensamento.

V. Alma = Verdade.

O Reitorado: Ígor Severiánin  
 Constantin Olimpov (C.C.Fofanov)  
 Gueorg Ivanov  
 Graal Acélski

Ivan Ignátiev foi para o Ego-Futurismo aproximadamente o que Davi Burliuk havia sido para o grupo "Guiléia", ou seja, seu principal organizador. A maior parte das publicações do grupo a êle se deve:

- 1) 12 de fevereiro de 1912 - Publicação no jornal Petersbúrgski Glachatai ("Heraldo Petersburguês") de poemas dos signatários de "As Tábuas".
- 2) 11 de março de 1912 - Publicação no mesmo jornal do artigo "Futuristi i Futurism" ("Futuristas e Futurismo").

Após o 4º número, o jornal passou a ser esporádico. Os Ego-Futuristas continuaram a publicar suas obras em livros, brochuras e almanaques.

O primeiro dos almanaques foi Oránjevaia Urna ("A urna alaranjada"), publicado em 1912 e dedicado à memória de K.M.Fofanov; a maior contribuição ao almanaque foi a de Valéri Briussov, com dois poemas.

Esta publicação foi seguida, no mesmo ano, pela de Stieklíanie Tsiépi (Cadeias de Vidro) e de Orli nad própástiu ("Águias sobre o Abismo"); mais dois almanaques, sendo que no último e mais importante dos dois, colabora, além de Valéri Briussov, uma outra grande figura do Simbolismo Russo, Fiódor Sologub.

Ignátiev publica uma obra intitulada Piérvi god Ego-Futurisma ("O primeiro ano do Ego-Futurismo"), na qual cita o texto das "Doutrinas do Ego-Futurismo Universal", que seriam:

- 1) Reconhecimento do Ego-Deus (união de dois contrastes)

- 2) Descoberta (obriet) da alma universal (justificação de tudo)
- 3) Egoísmo como essência do indivíduo.
- 4) Limitação das buscas artísticas e espirituais.

Ignátiev se refere também neste "panorama" a Marinetti e aos Futuristas Italianos, queixando-se de que o "Ego-Futurismo" seja frequentemente confundido com o "Futurismo Ítalo-Francês", que endeusou o pronome Eu e que não conhece as "justificação de tudo" (ítem nº 2 das "Doutrinas" citadas).

Por êsses tempos, Ígor Severiánin que estava se tornando rapidamente um sucesso de público, separou-se do grupo e continuou a publicar obras por sua conta.

Sua saída e sua rejeição do "urbanismo" que estava assolando o "Ego-Futurismo", marca o fim da primeira fase do movimento, que encontrava nêle a figura principal (Severiánin, até sua morte ocorrida em 1941, continuou publicando obras por sua conta, que ainda despertam certo interêsse de público, combinando exótico, flashes do haut monde e modernidade).

À segunda fase do "Ego-Futurismo" pertencem nove almanaques, todos publicados no ano de 1913.

Inicia-se sob o signo de Ignátiev, que, de uma feita, toma o lugar de Severiánin. Para suceder a "escola intuitiva do Ego-Futurismo Universal", Ignátiev estabelece a "associação intuitiva", que publica o seguinte texto, em janeiro de 1913:

"I. Ego-Futurismo = a incessante luta de cada Egoísta para alcançar as possibilidades do Futuro no Presente.

II. Egoísmo = Individualização, consciência, adoração e louvação do Eu.

## III. Homem = Essência

Deidade = Sombra do Homem no espelho do Universo

Deus = Natureza

Natureza = Hipnose

Egoísta = Um Intuicionista

Intuicionista = Um Medium

## IV. Criação do Ritmo e da Palavra.

Areópago: Ivan Ignátiev  
Pável Chírokov  
Vassilisk Gnedov  
Dmítri Kriuchkóv ".

Em outubro de 1913, Ignátiev publica o tratado "Ego-Futurism", no qual tenta dar um esboço de seu movimento. O autor fornece um resumo, do qual salientamos os seguintes itens:

- 1) Na primeira fase do movimento (que Ignátiev chega a chamar de "Ego-Severianismo"), o princípio básico era a "justificação de tudo", enquanto que na segunda passa a ser a "idéia de luta".
- 2) É dada ênfase ao enriquecimento da técnica poética. São-lhe creditadas inovações quais "movimento de um tema na prosa", o "desaparecimento do metro no verso", novas disposições das rimas e experiências verbais.
- 3) Fala-se, sem explicações convincentes, em Ego-Prism, "contemporaneidade" e "qualidade mecânica".

Em janeiro de 1914, Ignátiev vem a falecer e seu grupo desintegra-se gradativamente, continuando a colaborar esporadicamente nas publicações futuristas de Moscou.

De agora em diante os críticos que se referem ao futurismo, significam com isto somente o antigo grupo "Guiléia", cujos componentes passam a receber a denominação de "cubo-futuristas".

Pode-se falar num terceiro período na história do Ego-Futurismo, associado à publicação da revista "O Peregrino Encantado"; iniciada em Petersburgo no outono de 1913 e terminada (no nº 10) em 1916.

A revista era editada por Víctor Románovitch Khovin, que, já no segundo número, deu-lhe o subtítulo de "Um Almanaque de Crítica Intuitiva e Poesia".

Seu intuito era pretender ligar o "Ego-Futurismo" ao movimento de poesia decadente iniciado no começo do século, combatendo ao mesmo tempo os Simbolistas, os Marxistas e a "Nova Cristandade" de Merykóvski.

Ao lado de Khovin, o sustentáculo dessa fase foi Dmitri Kriuchkóv, já signatário do Areópago do "Ego-Futurismo".

A partir do segundo número, a revista passou a publicar a obra de Severiánin, e, numa tentativa de Khovin de ampliar seu conceito de Futurismo, mesmo obras de Khliébnikov, Kamiénski e Gu-ro.

Ao mesmo tempo, em Moscou, havia surgido um grupo futurista liderado por Vadim Cherclenévitch e pelo artista Léon Zack' (Krisant), que assumiu o nome de Mezonin poézii (Mezanino da Poesia) e que não desdenhava suas ligações com o "Ego-Futurismo".

O grupo, que teve duração de aproximadamente seis meses, publicou três números da revista Vernissaj ("Vernissagem"). Além dos dois organizadores, havia mais alguns poetas, entre os quais:

Rúrik Ívniev  
K. Cháikin  
Constantin Bolchakóv  
Serguéi Tretiakóv  
M. Benediktova  
e A. Sídorov.

Nela colaborou ValériBriussov, como já havia feito com as publicações dos "Ego-Futuristas".

Entre as tendências mal definidas do grupo, é interessante salientar a que lhe imprimiu Cherchenévitch.

A dizer dos críticos da época, êle era considerado o "primeiro que realmente leu Marinetti". De fato, êle traduziu para o russo algumas de suas obras. Sua influência faz-se notar, particularmente no que o autor chama de urbanismo:

"Êle (Cherchenévitch) canta o ruído dos boulevards, dos carros, as luzes da cidade e os arranha-céus".

Entretanto, Cherchenévitch parece concentrar suas experiências na área da rima.

Em seu livro-resumo "Futurism biés máski" (Futurismo sem máscara), publicado em 1913, onde tenta explicar ao público o que é o futurismo de fato, e defende o princípio de que a novidade é a qualidade básica da velocidade-poesia, volta a referir-se a Marinetti, que êle considera o mais importante inovador e introdutor da beleza da velocidade e do ritmo da vida moderna na literatura, mas não deixa de criticar seus ataques violentos ao passado. Acha que os futuristas italianos falharam em não conseguir encontrar uma nova forma para um novo conteúdo tendo êles se limitado a dissolverem-se na cidade, sem se "recriarem" em seguida.

Após "Vernissagem", foram publicados outros dois almanaques do grupo: Pri vo vremia tchumi ("Festim durante a Peste") e Krematóri zdravómíslia ("O Crematório do bom senso"). Depois disso, o grupo desfez-se. Seus membros eventualmente agregaram-se a outros grupos futuristas ou abandonaram a literatura.

O "CUBO-FUTURISMO" RUSSO  
CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

DA OBRA

"RUSSIAN FUTURISM: A HISTORY"

por Vladimir Markov

(Obra citada (2ª parte) ).

Resenha comentada dos capítulos:

IV- Cubo-Futurismo

V- Os Anos De Florescimento

VI- A Centrífuga

VII- Declínio

VIII- Conclusão

Outras obras de referência:

"La rezione di wasserman"

de Boris Pasternak

aos cuidados de G. De Michelis

Marsilio Editori.

Padova, 1970

"Majakovskij E Il Teatro Russo D'Avanguardia"

(Obra citada)

"A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa"

Tese de Doutorado de Boris Schnaiderman

U.S.P. São Paulo, 1970.

## O CUBO-FUTURISMO

Foi em 1913 que os componentes do grupo Guiléia passaram a ser chamados, pela imprensa, de "futuristas" e, em seguida, de "cubo-futuristas", provavelmente pelas relações existentes entre a pintura cubista e o movimento futurista de Moscou.

A primeira coletânea na qual o grupo reconhece oficialmente a denominação de "futurista" é Dókhlaia Luná ("A Lua Rebenhada"), publicada em Outubro de 1913, na qual participa todo o grupo da antiga Guiléia, a não ser Elena Guro, pouco antes falecida.

Benedict Livshits é autor da parte teórica da publicação, onde são esboçados alguns princípios estéticos do movimento; o restante da revista é constituído de poesia:

- 3 poemas de Livshits
- 2 poemas de Krutchónik (um deles consistindo exclusivamente de vogais)
- 6 poemas de Maiaióvski
- vários poemas de Khliébnikov
- alguns poemas de Nikolai Burliuk (e seis miniaturas em prosa)
- 30 poemas de Davi Burliuk

A publicação seguinte do grupo, Zatuchka ("A Rôlha"), publicação esta que se deve aos esforços do incansável Davi Burliuk, contém da mesma forma poesias de Khliébnikov, Davi e Nikolai Burliuk.

Em 1913, sempre no Outono, aparece outra coletânea do grupo. Trata-se de Troie ("Os Três"): Khliébnikov, Guro e Krutchónik com ilustrações de Malievitch. Parte da produção de Khliébnikov, desta vez, é em prosa, bem como o artigo de Krutchónik "Os novos caminhos da palavra", onde estariam expostas as bases teóricas do movimento, incluindo os conceitos da "Linguagem Transracional".

Sempre em 1913 era publicado o panfleto Slovo kak takovoie ("A palavra como tal"), assinado por Khliébnikov e Krutchónik. As teorias ali apresentadas são elucidadas por exemplos práticos (versos) e, em alguns casos, seguidas de análises detalhadas.

Consiste na retomada de um esboço de Krutchónik, aprovado por Khliébnikov cujo título é Deklarátsiia slóva kak takovóvo ("Declaração da palavra como tal"). É interessante considerar alguns itens do folheto, do qual damos a tradução resumida:

- 4) O pensamento e a fala não conseguem captar a experiência de quem está inspirado; portanto o artista é livre de expressar-se não somente na linguagem habitual (conceitos), mas também numa linguagem particular que tenha significado definido (que não esteja congelada), ou seja, transracional. Uma linguagem comum é tolhedora, a linguagem livre permite uma expressão mais completa...
- 5) As palavras morrem, o mundo permanece sempre jovem. Um artista vê o mundo numa forma diferente e, como Adão, êle dá a tudo seus próprios nomes. Um lírio é bonito, mas a palavra "lírio" tem marcas de dedos e já está deflorada. Por isto eu chamo um lírio de lui e a pureza original é restabelecida.
- 2) Consoantes criam uma atmosfera cotidiana nacional, pelo contrário; as vogais criam uma linguagem internacional.
- 3) Um verso apresenta, inconscientemente, um certo número de séries de vogais e consoantes. Essas séries são intocáveis. Antes substituir-se uma palavra por outra semelhante no som, do que na idéia.
- 1) Novas formas verbais criam um novo conteúdo e não vice versa.
- 6) Introduzindo novas palavras, eu introduzo um novo conteúdo naquilo que começava a desabar.
- 7) Na arte não pode haver dissonâncias não resolvidas, algo de desagradável ao ouvido, pois há uma dissonância no nosso ser que resolve as primeiras.
- 8) Isso não restringe a arte, pelo contrário, acrescenta-lhe novas áreas."

1913 não pode ser realmente considerado o annus mirabilis do Futurismo Russo. Às publicações citadas seguiram-se livros de autores isolados, peças de teatro, conferências, suscitando o interesse da crítica e do público. No dia treze de Outubro do mesmo ano, para dar um exemplo, os cubo-futuristas apresentaram-se no salão da "Sociedade dos Amigos das Artes" de Moscou, para um recital, que teve um sucesso estrondoso e que fôra anunciado por cartazes espalhados pela cidade e por uma série de outros recursos engenhosos. Dias depois, tal sucesso repetiu-se no Museu Politécnico de Moscou. Era o ensaio geral do que viria a ser a primeira tournée dos futuristas (D.Burliuk, Maiakóvski e Kamiênski) por 17 cidades russas e que teve início em Novembro do mesmo ano.

Após essa excursão o movimento tornou-se nacionalmente conhecido. É oportuno notar que, enquanto os futuristas russos realizavam sua tournée, Marinetti visitava Moscou e Leningrado.

A.M.Ripellino, em sua obra "Majakovskij E Il Teatro Russo D'Avanguardia" (obra citada) fornece uma visão colorida das intervenções de Kliébnikov, Livshitse mesmo Burliuk e Maiakóvski, de volta a Moscou, por ocasião das palestras de Marinetti aí realizadas.

No período Outono de 1913 a fins de 1914, foram publicadas aproximadamente quarenta coletâneas de verso e prosa futurista, sem contar os periódicos e as obras individuais. Era de fato o período do florescimento do movimento. O próprio Chklóvski trouxe-lhe o apóio inesperado dos círculos acadêmicos, referindo-se ao Futurismo como "promotor da evolução da língua, por meio da técnica do estranhamento", durante uma conferência realizada no famoso clube dos artistas (ou "café" dos artistas) Brodiachaia Sabaka ("O Cachorro Viralata").

A conferência, em seguida publicada sob o nome de "Resurreição da Palavra" é por muitos considerada o início da aliança entre a Escola Formalista e o Futurismo Russo.

A "União da Juventude" patrocinou, em Dezembro de 1913, a representação da tragédia "Vladimir Maiakóvski" do autor com o mesmo nome e da ópera de Krutchónikh Pobieda nad sontsen ("Vitória sobre o Sol"), cujo cenário, a cargo do pintor Maliévitch, conseguiu, na opinião de Livshits, criar uma verdadeira atmosfera de transracionalidade.

Só depois de 1917 é que seriam representadas outras peças futuristas. Igualmente, houve uma única tentativa cinematográfica futurista antes da revolução. Trata-se de "Um drama no Cabaré futurista nº 3", filmado em 1914 e de autoria dos pintores Larionov e Gontcharova.

Tal como Chklóvski, Bauduin de Courtenay também fez de clarações importantes sobre o Futurismo, em seu ensaio Galopom vperiod ("Avante ao galope"), cujo título é uma citação retirada do manifesto de Marinetti Contro la Spagna passatista; Bauduin considera o Futurismo Russo um fenômeno amorfo que "...antecipa, em seu seio, o desenvolvimento de muitas tendências diferentes."

Entre as numerosas publicações do período '13/'14 a que já aludimos, destacam-se as seguintes:

#### A - Coletâneas

- 1) Moloko kobilitz ("Leite de jumentas")
- 2) Rikaiuchtchi Parnas ("O Parnaso que ruge")
- 3) Piervi Jurnal Ruskikh Futuristov ("A primeira revista dos futuristas russos")
- 4) Dokhlaia Luna ("A lua rebentada") II edição.

#### B - Obras individuais

- 1) V. Maiakóvski peça de Maiakóvski
- 2) Pobieda nad sontse ("Vitória sobre o Sol") ópera de Krutchónikh
- 3) 6 obras em prosa do mesmo
- 4) I e II livro das obras de Khliébnikov
- 5) Volchie sontse ("O Sol dos lobos") de Livshits
- 6) 11 artigos de Maiakóvski, publicados no jornal Nov de maio a dezembro de '14.

#### C - Manifestos

- 1) Sete manifestos futuristas publicados sob o título de Gramoti i declaratsii ruskikh futuristov ("pápis e declarações dos futuristas russos")
- 2) ("Nós e o Oeste") de Livshits e colegas
- 3) 2 manifestos de Kulbin
- 4) 1 manifesto de G

Há ainda a citar um panfleto de vinte páginas escrito por Davi Burlíuk, com o título de "O ruidoso Benois e a nova Arte Nacional Russa". Trata-se de um suposto diálogo entre o autor e um crítico de Arte da época, Alexander Benois, onde entre várias outras considerações, Burlíuk diz reconhecer como autoridades somente a Natureza e o Ser.

No âmbito dos pintores futuristas, cuja conexão com a Literatura foi sempre muito íntima, citam-se as seguintes obras:

- 1) Natalia Gontcharova e Mikhail Larionov  
de I.Sdanievitch
- 2) "O Rabo do Macaco e o Ôlho do Touro"  
do grupo Larionov

Ambos os livros foram publicados em 1913.

## CENTRÍFUGA

Nos fins de 1913 um outro grupo futurista surgia em Moscou, coincidindo com uma série de ocorrências e suas possíveis seqüências:

- 1) Morre Ignatiev em S. Petersburgo; o grupo dos Ego-Futuristas sofre uma perda irreparável.
- 2) Marinetti visita a Rússia; conscientizam-se as diferenças dentro do grupo dos Cubo-Futuristas.
- 3) Desfaz-se o "Mezanino" da poesia.

As principais informações sobre a gênese deste novo grupo provém dos escritos auto-biográficos de Pasternak. Parece ter iniciado por volta de 1907, graças à iniciativa de Julian P. Anisimov em organizar uma espécie de salão, onde se agrupavam poetas, escritores, músicos, pintores, todos êles com preferências acentuadamente simbolistas. Inicialmente Pasternak aproximou-se do grupo como pianista.

A primeira coletânea do novo círculo, publicada em 1913, com o nome de Lírica, compreendia obras dos seguintes autores:

Vera Stanievitch (espôsa de Anisimov)  
 Semion Rubanovitch  
 Serguei Raievski  
 Alexei Sidorov

e, principalmente:

Serguei Bobrov  
 Boris Pasternak  
 Nicolai Asieiev.

Os três últimos citados publicaram livros de poemas individuais, durante os anos 1913-1914. Salienta-se Blisnets v tuchakh ("Gêmeos nas nuvens") de Pasternak, contendo um prefácio de Asieiev.

O livro Rukonog ("Braquiopode" (?)), editado pelo grupo em 1914, continha a informação de que o grupo reunido pela revista Lírica (que passara a ser designado pelo mesmo nome) havia se desfeito, em virtude de terem surgido duas tendências inconciliáveis. Uma delas, que incluía Bobrov, Asieiev e Pasternak chamou-se "Centrífuga", a outra passou a denominar-se Strelets ("O atirador").

A imprensa qualificou o primeiro como grupo futurista, seus componentes nada comentaram oficialmente. Pelo "verdadeiro" futurismo, Pasternak nutria um profundo respeito, tão profundo quanto o desprezo que sentia pelo "falso". Veja-se a êsse respeito o artigo "A reação de Wassermann" publicado em 1914 e constante do livro "La Reazione Di Wassermann" (obra citada) do próprio Pasternak.

Um outro pequeno grupo surgiu no verão de 1914, com o nome de Liren. Seus componentes eram Asieiev e Grigori Pietnikov. As primeiras atividades do grupo foram a publicação de dois volumes de versos do primeiro e de uma tradução do Fragmente de Novalis por parte do segundo. Em seguida (1915) é editado o livro Lietorei ("Aquêles que ara no verão") que consiste de poemas dos dois autores, precedidos por um manifesto, assinado pelo grupo, a respeito do qual assim se refere Bobrov: "...são doutrinas da finada Guiléia, da qual todos estão cansados...".

A partir de 1916 o grupo Liren passou a sofrer sensivelmente a influência de Khliébnikov. Isso nota-se particularmente no novo manifesto do círculo Truba Marsian (A trombeta dos Marcianos) completamente inspirado por êle.

Os três primeiros livros de Asieiev publicados pelo grupo Liren, mostram claramente seu desenvolvimento como poeta futurista. Em 1916 apareceu sua obra "Eu amo seus olhos", seguida por uma coletânea de poemas com o título de Oksana publicada por Bobrov.

Seu próximo livro, Bomba, só seria escrito em 1921, na Sibéria, onde êle se encontraria prestando serviço militar. Nesta nova obra há referências a um grupo futurista de Vladivostok, chamado Tvorchestvo ("Criação") ao qual participariam D. Burliuk e Tretiakov.

O Editor dos livros do grupo Liren, Grigori Petnikov, interessava-se pelo futurismo desde 1913, por ocasião da já referida tournée futurista pela Rússia. Sua primeira tentativa literária foi uma tradução de Heinrich von Ofterdingen de Novalis, em colaboração com Bobrov. Em seguida publicou em Lietorei quinze poemas seus. Em 1918 publicou, através do grupo Liren mais dois livros: "Bit pebiedov" e "Porosl sontsa". Seu último livro publicado pelo grupo, que deixou de existir em 1922, foi Mariia Zajgui sniega ("Maria acenda as neves"), em 1920 na cidade de Petrogrado.

A segunda coletânea da "Centrífuga", ("Ftoroi sbornik Tsentrifugui") foi publicada por Bobrov em 1916.

Da obra constam vinte e cinco nomes, nove dos quais são pseudônimos do editor. Os mais legítimos "centrifuguistas" presentes são Bobrov e Pasternak. (Asieiev está ausente).

Há representantes superstites do Ego-futurismo peterburguense (Chirokov, Olimpov), do Mezanino (Ivniev, Bolshakov) e dos Cubo-futuristas (Khliébnikov). Contam-se ainda: Pietnikov, Platov, Bojidar, Shilling, M.Struve, Mara Cuvillies (futura Mme Romain Rolland) e Boris Cuchner.

Em sua estrutura, a coletânea parece ser uma consciente imitação do periódico simbolista Viesi (A balança). De fato, Bobrov convidou um dos principais críticos do referido periódico a escrever um ensaio. Trata-se de Boris Sadovski.

Pasternak também aparece na coletânea com seu ensaio crítico Tcherni Bokal ("A taça preta") no qual, valendo-se de uma série de sub-entendidos, polemiza com os simbolistas.

Em 1916 a "Centrífuga" publicou vários livros de seus membros, entre os quais:

- 1) Sontse na isletie ("Sol no final de seu vôo")  
de K.Bolchakov (poemas)
- 2) Zoloto smierti ("O ouro da morte")  
de Rurik Ivniev (poemas)
- 3) Porvierkh barierov (1917) ("Abaixo as barreiras")  
de B.Pasternak (poemas)
- 4) Neuvajitelnie osnovaniia ("Fundações inválidas")  
de Ivan Aksenov, novo membro do grupo (poemas)
- 5) Picasso i okriestnosti ("Picasso e arredores")  
(1917) do mesmo autor

O último livro publicado pela "Centrífuga" foi o primeiro romance de Bobrov Vosstanie misantropov ("O levante dos misantropos", Moscou, 1922.)

### Conclusão

Após 1917, os antigos membros da Guiléia reagruparam-se, incorporando alguns membros de outros grupos (Asieiev, Pasternak, Tretiakov), dando a impressão de terem sido só eles os representantes do futurismo na Rússia.

Vários livros contribuíram para dar esta impressão; Kamiênski, por exemplo, publicou quatro livros de memórias, dedicados principalmente aos feitos dos Cubo-futuristas.

A presença da guerra havia contribuído para distrair a atenção ao movimento; usava-se e abusava-se do termo futurista.

Na tentativa de neutralizar os efeitos dispersivos e caóticos, várias providências foram tomadas pelos diretamente interessados. Organizou-se conferências, (D. Burliuk, Outubro de 1914: "Guerra e Arte" - acompanhada por declamações de poemas de Maia-kóvski e Kamiênski por parte dos próprios autores) participou-se de exposições de pintura (1915), escreveram-se artigos nos jornais (principalmente no Nov) e discutiu-se calorosamente (principalmente no 'cabaré' Brodiachaia sabaka).

Neste local, em fevereiro de 1915, foi comemorado o lançamento de uma nova coletânea com o mesmo nome de uma das direções do grupo Lirica: Strelets (O Atirador). Trata-se de uma coincidência. A obra reunia quase todos os membros da antiga Guiléia, a saber:

Davi Burliuk  
Vladimir Burliuk  
Kamiênski  
Maia-kóvski  
Krutchonikh  
Livshits  
Khliébnikov

e mais

Arthur Lourié  
O. Rozanova  
Kulbin  
M. Siniakova

juntamente com figuras características de outros movimentos:

A. Blok  
F. Sologub  
M. Kuzmin  
A. Remizov

Um ano depois, em agosto de 1916, publicou-se a segunda edição de Strelets. É interessante verificar as modificações que lhe foram impressas, analisando seu conteúdo:

Um romance de Kusmin sobre Cagliostro  
 Traduções das Illuminations de Rimbaud, por Sologub  
 Última parte do poema "Encantamento da Aldeia" de  
 Khliébnikov  
 "Anatema" poema de Maiakóvski

Blok e quase todos os futuristas estão ausentes.

A última edição da revista data de 1923, mas nela não há participação de futuristas.

Uma das mais notáveis defesas do futurismo deve-se novamente a Chklóvski, com a publicação de seu artigo "Premissas do Futurismo" na revista "Voz da Vida" de Petrogrado, em 1915. Entretanto, vários eram os sintomas de seu próximo declínio. Muitos consideraram a coletânea publicada por Samuel Vermel e Davi Burliuk, a última demonstração de fôrça dos futuristas. Trata-se de Viesienie Kontraguentstvo Mus ("A Operação Primavera das Musas" - título aproximado). Estão novamente presentes poetas da Guiléia (com exceção de Livshits e Krutchónik, quase todos os outros) e da Centrífuga: Asieiev, Pasternak, Bolshakov.

A revista Moskovskie Mastera ("Mestres de Moscou"), editada por Vermel em 1916, não segue exatamente os princípios futuristas. Nela porém aparecem dois notáveis exemplos de nova prosa, com Bielaiia pil ("Poeira branca") de Ivniev e Ka de Khliébnikov.

Em Petrogrado, nessa mesma época era editada a revista Vsial: Baraban Futuristov ("Peguei: o Tambor dos Futuristas") graças a Ossip Brik a esta altura grande apreciador de Khliébnikov e de Maiakóvski.

A última coletânea do ex-grupo Guiléia foi publicada por Davi Burliuk, sob o nome de Tchetiri ptitsi ("Quatro passados"), em Moscou, em Novembro de 1916. São os participantes:

Khliébnikov  
 Kamiênski  
 D. Burliuk  
 George Zolotukhin.

O mais importante escrito de Khliébnikov, no contexto da guerra é o ciclo de trinta poemas curtos, escritos provavelmente entre 1915-1917 e que tem o nome de Voina v Michelovkie ("Guerra na Ratoeira"). Os poemas, publicados em diversas revistas foram reunidos em 1919, e publicados em 1930, após sua morte, juntamente com os outros, em sua primeira edição completa.

A primeira edição das obras de Maiakóvski até 1916, foi publicada em Outubro do mesmo ano sob o título Prostoie kak muhanie ("Simples como um mugido"), enquanto Davi Burliuk só publi-

cou a sua em 1918, sob o nome de Liseiuchtchi kvost ("Rabo pelo-do"), em Vladivostok, para onde ele havia-se mudado com a família e que havia-se tornado, como já foi visto um novo centro futurista. A partir de 1924, D. Burluk passará a publicar suas obras individualmente, desligando-se de grupos empresariais.

O trabalho fundamental de Kamiênski é sem dúvida Stenka Razin, seu segundo romance, publicado em 1915, muito apreciado por Khliébnikov. Sua primeira grande coletânea de versos foi publicada em 1916 em Tiflis (Georgia) sob o título de Dievuchki bosikom ("Meninas descalças"). Ao todo, Kamiênski publicou mais de vinte e cinco volumes. Entre eles, destacam-se:

(Petrogrado, 1917)

Kniga o Evreinove ("Livro sobre Evreinov")

(Moscou, 1918)

Evo moia biografiia velikovo futurista

("Sua minha biografia do grande futurista")

Antes da guerra, Krutchónikh acrescentou quatro obras às que já havia escrito. Citam-se entre elas:

Zaumnaia kniga ("Livro transracional"), 1915.

Tainie poroki akademikov ("Vícios secretos dos acadêmicos"), 1915.

Vsielenskaia voina ("Guerra universal"), 1916.

Tal como acontecera com Vladivostok, Tbilisi (antiga Tiflis) havia-se transformado em outro oásis futurista, na ocasião em que Krutchónik esteve lá (1918), aderindo ao grupo do "Corno Azul", constituído principalmente por poetas locais. Outro grupo georgiano de muito maior repercussão, ao qual, além de Krutchónik, participaram os Zdanevitch (Ilia e Kiril) e Igor Terentiev, foi o assim chamado "41º". Seu manifesto saiu em 1919, no único nº do jornal com o mesmo nome.

Ao mesmo tempo em que participava de atividades coletivas, Krutchónik continuava editando suas obras particularmente. Em 1917 foi editado Uchitiez khudoji ("Aprenda a arte") e em 1919 Laguirovannoie triko ("Laços laqueados") e Milliork (Provável contração de Million e New York).

Os pontos básicos desenvolvidos na obra de Krutchónik são:

Sdvig (Idéia de deslocamento)

Faktura (Idéia de textura)

Zaum (Linguagem transracional)

A respeito do Zaum, o autor publicou um manifesto em 1921, de cujo texto completo retiramos os itens mais significativos:

- 2) Zaum é a forma primária da poesia. (Tanto histórica-mente quanto individualmente). Inicialmente surge uma agitação rítmica, musical, um protosom (o poeta deve anotá-lo, pois pode esquecê-lo no decorrer do trabalho).
- 3) O discurso transracional dá origem à imagem (protoimagem) transracional, que não pode ser definida precisamente. Ex: a beleza nebulosa de Ylajali.
- 4) Recorre-se à linguagem transracional quando:
  - a) o artista produz imagens que ainda não tenham tomado uma forma definida (nele ou fora dele)
  - b) quando não se deseja nomear um objeto, mas apenas sugerí-lo: "Ele tem uma alma de quatro contos". A esse item pertencem também certos nomes inventados, como Karamazov, Chichikov, etc. (não porém, os nomes alegóricos como "Pravdin", etc. onde o significado é claro e definido).
  - c) quando se perde a cabeça (ódio, ciúme, raiva).
  - d) quando não se precisa dela (êxtase religioso, amor) o significado de uma exclamação, interjeições, 'ronroados', 'conversar' de crianças, nomes carinhosos - esse tipo de zaum encontra-se nos trabalhos de escritores de várias escolas).
- 5) Zaum desperta e libera a imaginação criadora, sem ferí-la com nada de concreto. O significado contrai as palavras, seca-as, transforma-as em pedras; zaum, ao contrário, é selvagem, feroz, explosivo (paraíso selvagem, línguas de fogo, carvão ardente).
- 6) Podem-se distinguir três formas de criação de palavras:
  - I- Transracional -
    - a) mágica cantada e encantada
    - b) "revelação de coisas invisíveis" - misticismo
    - c) criação fonético-musical da palavra - orquestração, textura.

## II- Racional-

seu oposto é o louco, o clínico, que tem suas próprias leis, estabelecidas pela Ciência; o que, contudo, permanece além do conhecimento científico, pertence à área do estético, do aleatório.

## III- Aleatório-

alógico, fortuito, uma ruptura criativa, combinação mecânica de palavras, lapsos, erros de grafia, deslocamentos de som e significado, pronúncia, etc.

- 7) Zaum é a arte mais compacta de intervalo que vai da percepção à reprodução, no que se refere também à sua forma. Ex: Kuboa; Kho-bo-ro, etc.
- 8) Zaum é uma arte universal, embora em sua origem possa ser nacional. Por exemplo: "hurrah", "euhoe", etc.

As obras transracionais podem resultar em linguagem poética internacional nascida orgânicamente e não artificialmente, como o Esperanto. //

Uma das atividades mais importantes do círculo artístico "412" foi realizada por Ilia M. Zdanevitch e seu ciclo de curtas peças dramáticas.

A primeira foi escrita em 1916 e publicada em Tbilisi em 1918. Tratava-se de "Yanko, o rei da Albânia" e implicava no uso constante do zaum. Suas outras peças importantes foram "Quanto a Zga" (publicada na mesma cidade em 1920) e "Ledentu como um presunto", publicada em Paris em 1923. Esta última, ao dizer dos críticos, consegue casar a paródia com a solução de problemas estéticos e é considerada uma verdadeira obra prima da vanguarda poética russa.

Na França, Zdanevitch filiou-se ao Dadaísmo. Suas peças foram sucessivamente ilustradas por artistas quais: Picasso, Braque, Giacometti, Chagall, Matisse, etc.

Restariam agora a ser acompanhados alguns futuristas menores quais por exemplo Terentiev, N. Tcherniavski, Tatiana V. Vechorka e Vadim Cherchenevitch. (Este último será estudado mais detalhadamente numa etapa posterior, quando tratar-se-á das relações de Marinetti com os futuristas russos).

Achamos mais oportuno, agora dizer algumas palavras sobre a formação de outros grupos artístico-literários, cuja existência deve-se, em parte, à influência do Futurismo.

Em 1923, Maïakovski, organizou o grupo Lef (Lievi Front) ("Frente de esquerda") e uma revista com o mesmo nome que durou até 1925, em volta da qual se agregaram Asieiev, Tretiakov, O. Brik, Kuchner, B. Arvatov, Kamiênski e Krutchónik.

Os membros eram quase todos futuristas conhecidos mas, (citamos um trecho da tese do Dr. Boris Schnaiderman, pág. 109, ob. citada) "na realidade a revista foi o porta-voz da "esquerda" nas artes, isto é, dos escritores e artistas que se identificavam com o regime, mas achavam que a revolução social tinha que ser acompanhada por uma revolução autêntica nas artes".

Tanto o periódico como o movimento renasceriam em 1927 com o nome de Novi Lef ("Nova Lef").

Paralelamente à Lef, outro círculo era formado. Trata-se de Maf (sigla de Moskovskaia assotziatziia futuristov "Associação dos Futuristas de Moscou"). Dêle participavam quase todos os membros da Lef, sendo Krutchónik seu teórico mais eminente.

Outros grupos de vanguarda surgiram pela influência do Futurismo. Entre êles destacam-se o "Imagismo", encabeçado por Cherchenevitch e Iessiênin e cujo período de atividade vai de 1919 a 1927 e o "Construtivismo" (1923-1930) que, à primeira vista, combinava as características da "Centrífuga" com as da Lef. Os demais círculos, como os Nitcheviki ("Nadistas"), "Escapistas" ou "Expressionistas", embora relativamente pobres de um ponto de vista artístico, são importantes historicamente. Usualmente, cada um dêles, absorvia alguns traços do Futurismo "clássico" e procurava amoldar-se a êles.

O fim aparente do futurismo russo encontra-se provavelmente em Obereuti (sigla de "Associação de Criatividade Real") a qual reunia Kharms, Zabolotzki, Oleinikov e Vdenski, mas, como acontece com todos os grandes movimentos, sua influência é difícil de ser detectada e persiste, infiltrada na produção de artistas individuais.

MÁRIO DE ANDRADE

-

"A ESCRAVA QUE NÃO É IGUAU"

SONETTI

--

"PRIMEIROS PRINCÍPIOS DE UMA  
ESTÉTICA FUTURISTA"

MAJAKÓVSKI

--

"CARTA SOBRE O FUTURISMO"

( TEXTO COMPARATIVO )

O 'discurso sôbre algumas tendências da poesia modernista' encerra alguns dados fundamentais para a situação das repercussões das correntes futuristas italiânas e russas, no Brasil.

Mário de Andrade as retoma e dispõe, quais fatores constituintes de 'sua verdade', numa 'fotografia', tirada em 1922.

Uma preocupação crítica e psicológica é a tônica dessa sua obra, na qual êle mostra, através de exemplos e reflexões teóricas, que, "...afinal, todo êste lirismo subconsciente é ainda filho da inteligência, ao menos como teoria". (pag. 152, obra citada).

Limitar-nos-emos, neste apanhado, a um levantamento de aspectos que têm relacionamento com o assunto de nosso estudo, procurando integrá-los às noções de Soffici ("Primeiros princípios de uma estética futurista") e de Maiakôvski ("Carta sôbre o Futurismo").

Soffici inicia sua obra com a seguinte consideração:

"Se uma forma de arte, tal como a preconiza o Futurismo, pode ser criada, deve haver fundamentos teóricos ou filosóficos sôbre os quais ela se baseie" (pag.557, obra citada)

Seu ponto de partida é, em outras palavras, a tese de Mário de Andrade. Há a mesma preocupação por um arcabouço teórico-racional: em Soffici é um pressuposto, em Mário de Andrade, uma conclusão. A diferença é apenas formal: na verdade, no desenvolvimento das duas elaborações há pontos de contato e paralelismos surpreendentes. É o que tentaremos salientar, o mais sistematicamente possível.

## I Noção de 'Belo'

Mário de Andrade (pag. 22, obra citada):

"As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram.

A beleza é questão de moda, na maioria das vezes.

A beleza não deve ser um fim.

A beleza é uma consequência.

Quem procura o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nêle procurar o Belo artístico originário de eúritmias, de e quilíbrios, da sensação linhas e de côres, da exata compreensão dos meios pictóricos, en contrará o que procura".

E agora Soffici (pag. 582, obra citada):

"A arte, filosoficamente falando, é t<sup>o</sup>da mo derna, e é sempre moderna, pois é a express<sup>o</sup> simbólica da mais profunda vida do espírito, a qual não tem épocas.

É porê<sup>m</sup> igualmente verdade que cada momento histórico vem caracterizado por algumas par ticularidades externas e transitórias, as quais, agindo s<sup>o</sup>b<sup>re</sup> a sensibilidade dos ar tistas, influenciando sua alma de modo a mos trar-lhes a realidade sob novos aspectos e, modificando suas formas de express<sup>o</sup>, aque las particularidades se espelham necess<sup>á</sup>ria mente nas obras criadas por aquêles artistas. É a conexão indispensável do externo com o interno, da matéria com o espírito, do obje to com o sujeito, do fenômeno com o absoluto, e assim por diante. É a condição imprescindí vel da criação genial".

Outra vez, mutatis mutandis, o conceito é o mesmo. Muda o estilo do autor. Mário de Andrade, sintético, expressa-se por flashes, pistas são suficientes. Soffici estende-se em amplifica ções sucessivas, às v<sup>ez</sup>es, reiterativas. Prolonga-se no decorrer do ar tigo, numa descrição dos componentes da "Modernidade": aborda as trans formações decorrentes do desenvolvimento das ciências, em particular da mecânica e da química, repetindo itens já consagrados nos "Manifestos".

## II Nocão de "Lirismo" e "Fato Artístico"

Mário de Andrade (pag. 20, obra citada):

(esquema)

"Lirismo" = estado ativo proveniente da comocão,  
produz toda e qualquer arte.

Lirismo Puro: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro, enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência, embora nem sempre seguida.

Poesia = Lirismo puro + Crítica + Palavra.

(Proporção de ingredientes: máximo de lirismo e e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão)

Felas Artes = necessidade de expressão + necessidade de comunicação + Necessidade de ação + necessidade de prazer"

(pag. 17)

Uffici (pag. 505, obra citada):

(esquema)

"Quirismo Lírico: Amalgama, num "cadinho" (croquiolo) dos elementos de real e do artificial, complementários da natureza de hoje. Distilação em imagens contrastantes, dinâmicas, rutilantes que desenvolvem uma rede de erocões múltiplas no espírito, de cientificismos, chromatismos, rusicalidades discordantes, nostálgicas, prosaísmos e iluminações metafísicas.

As palavras, as formas, as cores, os sons, considerados como elementos vivos, combináveis livremente, de acordo com uma vontade criadora, e que agem sobre o espírito por meio de fortes rea  
cões.

Dado um núcleo de sensações poéticas, fixar gráficamente suas zonas essenciais fluentes, de modo que, por meio de uma reaproximação inesperada, resulte um "moto" lírico, uma efervescência emotiva de larga potência vibratória

Estabelecer, no branco do espaço animável, um quadro simultâneo de figuras líricas. substituindo a ordem formativa ordinária por uma ligação analógica de imagens, cuja relação, ou contraste, provoque uma irradiação fantástica: a atmosfera própria ao real complexo que o artista moderno quer expressar.

Para o poeta: como faz o pintor com a distribuição das faixas cromáticas sobre uma superfície, e o músico com a difusão dos fluxos sonoros que se justificam e se exaltam mutuamente - organizar um todo verbal evocativo, capaz de propagar-se e agir, como um fluido ou uma descarga explosiva.

Uma síntese de luzes, harmonias, pensamentos, sentimentos que afluem das ocultas indizíveis profundidades do fenômeno, dos abismos do intelecto e do instinto: polarizados num centro de hipersensibilidade poética, sublimado pela virtude eterna mas sempre nova da arte e, por isso mesmo, constituídos em puro símbolo.

Além disso: experiência de um organismo expressivo que estimula contemporaneamente maior número de faculdades quase como a escrita hieroglífica, reduzida a esquema na tipografia".

(Nota: os grifos são nossos)

Fizemos questão de fornecer uma tradução integral do conceito de "equilíbrio lírico" de Soffici, pois, além de representar sua contribuição mais pessoal aos princípios da estética futurista italiana, é um dos exemplos mais bem acabados de seus escritos em

prosa, opinião essa abalizada por alguns críticos italianos contemporâneos, entre os quais salienta-se Edoardo Sanguineti, em seu livro de ensaios 'Tra Liberty e Crepuscolarismo' (Vide bibliografia geral). Continuemos agora na apresentação da noção de 'fato artístico', segundo o esquema de Soffici:

"Quimismo lírico (vide página anterior)

Fato Artístico = Quimismo lírico + Crítica +  
Características Fundamentais".

Aqui cabe novamente uma observação. Comparando os esquemas dos dois autores, permitimo-nos ressaltar que, enquanto as considerações de Mário de Andrade dizem respeito fundamentalmente à poesia e eventualmente à prosa, com digressões a título de exemplificação, nos campos da música e da pintura, o alcance de Soffici é voluntariamente mais vasto. Ele trata do 'Fato Arte' em todas suas manifestações (algumas das quais Mário de Andrade, julgado em função dos conceitos apresentados nesta obra e dos critérios revelados na escolha dos exemplos que os ilustram, teria provavelmente considerado exorbitantes) e chega ao extremo de conceber o mundo humano como obra de arte. Esta concepção é amplamente desenvolvida no capítulo do livro que traz o título significativo de "Tudo-Arte", mas devidamente isolada.

Nota: (Aliás, esta visão, que Soffici exclui do conjunto dos artigos que constituem os "Primeiros Princípios de uma Estética Futurista", colocando-a num 'intermezzo' pessoal, viria a ser um dos "clichês" favoritos das discussões acarianas sobre Arte .

Se entrássemos no mérito dessas polémicas, estaríamos fugindo ao assunto de nosso interesse, o qual, e a esta altura pode ser convenientemente lembrado, visa salientar as relações entre os conceitos estéticos futuristas (ou para-futuristas) encontrados em três obras específicas de três autores representativos do movimento.

Justificamos a menção a este artigo pelo fato de ser ele , a nosso ver, contrariamente ao que se intitula "Quimismo Lírico", um exemplo típico de contribuição negativa.)

Feita a ressalva, podemos agora traçar as se

guintes deduções:

MÁRIO DE ANDRADE		SOFFICI
Lirismo + Lirismo Puro	=	Quimismo Lírico
Pelas Artes		Fato Artístico
Poesia		Fato Artístico

e, retomando os dois esquemas iniciais:

MÁRIO DE ANDRADE		SOFFICI	
Lirismo puro +		Quimismo lírico +	
Crítica +		Crítica +	
Palavra =		F. Artístico =	
<hr/>		<hr/>	
= Poesia		= Fato Artístico	

Se fôsse possível a proporção seguinte:

$$\frac{\text{palavra}}{\text{poesia}} = \frac{\text{características fundamentais}}{\text{fato artístico}}$$

podíamos concluir estarem as teorias de Mário de Andrade em correspondência direta com as teorias de Soffici. Entretanto, apesar da estrita analogia, entre os dois primeiros termos, os dois últimos diferem por sua própria natureza, o que, em vista dos resultados apesar disso semelhantes, não deixa de ser paradoxal.

Não se trata de corrigir receitas, como devidamente o faz Mário de Andrade (pag. 20, obra citada). Verificadas as analogias nesse nível, sua justificação já ultrapassa o âmbito estético. Pesquisas sociológicas, psicológicas, culturais contribuem para definir os contatos, apontar as causas, descobrir as razões... Cumpre agora verificar a natureza das diferenças: voltemos a Mário de Andrade (pag.60, obra citada):

"A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte:

A sensação simples, ao se transformar em idéia consciente, cristaliza-se num universal

que a torna reconhecível.

Pois o poeta modernista escreve simples mente êsse universal. A inteligência forma idéias sôbre a sensação e ao exteriorizá-la em palavras ape como quem compara e pesa. A inte liçência pesa a sensação não por quilos, mas por palavras".

A palavra é um veículo e uma medida, na expres são literária de Mário de Andrade. Transpondo para o conceito, que já vi nos mais eclético, do 'Fato Artístico', de Soffici equivaleria ao som, na música, à côr ou ao traço, na pintura, à letra, na tipografia? Não há, nas concepções de Soffici, os imedimentos ou as oposições que podê ríamos encontrar, a êsse respeito, em Maiaikovski ou mesmo em alguns fu turistas italianos. Pelo contrário, seus têrmos convidam à transposição

"A matéria empregada pelo artista permanece tôda e sempre inerte, morta, inexpressiva, se não é levada pelo gênio, a ESPIRITUALIZA SE; isto é, a transformar-se em puro elemen to de representação lírca simbólica. O que equivale a desaparecer enquanto matéria".  
(pag. 522, obra citada).

Concluimos, portanto, que não há diferença es sencial entre a 'palavra' para Mário de Andrade e a 'matéria' para Soffici: esta última deve ser portanto acrescentada ao esquema, visto que não se confunde com as "CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS DO FATO ARTÍSTICO" (claramente definidas por Soffici e que agora torna-se necessário referir (pag. 561 da obra citada):

- A) I. O fato arte começa com a crítica.
- II. Corolários:
- a) Inutilidade e artifício
  - b) Vontade criadora e arbítrio criador.

(Nota:— entende-se 'inutilidade', no sentido de não estar subordina do a uma visão positivista, prática, utilitária ou discursiva da rea lidade e 'artifício' no sentido do processo de exteriorização de ser

sações. 'Vontade criadora' representa, segundo Soffici, a aplicação das faculdades reflexivas e críticas do artista, no sentido de uma transcendência do mundo real, enquanto 'arbitrio criador' refere-se à concepção da realidade numa maneira pessoal e arbitrária).

Analisando-se as implicações de tais características, não podemos deixar de lembrar-nos da fórmula que Mário de Andrade forneceu:

- B) Belas Artes = necessidade de expressão +  
 necessidade de comunicação +  
 necessidade de ação +  
 necessidade de prazer".  
 (pag. 17, obra citada)

Agora sim é possível uma aproximação dos dois autores:

Inutilidade e Artifício ~ Necessidade de prazer  
 ( conceito lúdico )

Vontade Criadora e Arbitrio Criador ~ Necessidade de ação,  
 Necessidade de expressão.

O paradoxo está próximo de sua solução. As características fundamentais do fato artístico constituem, ao limite, o próprio fato artístico, devendo portanto serem a ele incorporados e desaparecer do esquema de Soffici.

Feitas as alterações, comparamos os esquemas:

MÁRIO DE ANDRADE	SOFFICI
Lirismo puro +	Quinismo lírico +
Crítica +	Crítica +
Palavra =	Características
	Fundamentais do
	<u>Fato Artístico =</u>
<hr/>	
= Poesia	= Fato Artístico

	MÁRIO DE ANDRADE	SOFFICI
II	Lirismo puro + Crítica + Palavra =	Quinismo lírico + Crítica + Matéria =
	= Poesia	= Fato Artístico
		(com suas características fundamentais.)

A conclusão à qual fomos levados é que os dois autores têm a mesma visão quando tratam de conceitos estéticos comuns. Há diferenças visíveis no estilo e no procedimento de uma já falamos, da outra vamos tratar em seguida, quando passaremos a considerá-los em relação à Maiakóvski.

O estilo é o que há de mais pessoal em cada artista, verdadeiro cadinho (para usar uma expressão de Soffici: "cro g mulo"), no qual misturaram-se, e se misturam as mais surpreendentes influências: o procedimento, como o entendemos neste estudo, é a veiculação do estilo. O que mais denota o procedimento, aquilo para o qual êle conflui, é a noção de finalidade.

Explicamo-nos: Krystyna Pomorska fornece em seu livro ("Russian Formalism and Its Poetic Ambience", obra citada), um dos conceitos mais satisfatórios do que vem a ser uma corrente literária (movimento ou escola, o que interessa é a noção). Nós o retomamos aqui, pois se presta admiravelmente para situar os termos, no sentido em que queremos empregá-los. Uma escola literária, diz ela, é semelhante a uma fração, cujo numerador é composto de vários termos diferentes e cujo denominador comum é fácil agora, apesar de genérico. figurar nossos conceitos:

$$\left(\frac{2}{3}\right) + \left(\frac{5}{4}\right) + \left(\frac{7}{5}\right) = \frac{40 + 75 + 84}{60} = \left(\frac{40}{60}\right) + \left(\frac{75}{60}\right) + \left(\frac{84}{60}\right)$$

A	B	C		A'	B'	C'
( I )				( II )		

- A-B-C = cada autor, tomado individualmente (estilo)
- D = finalidade para a qual tenderam A, B e C (programa, sentido, etc.)
- E = conjunto de operações que possibilitaram a passagem de (I) para (II) (procedimento).

Façamos a exemplificar:

Soffici tende para a Estética do Futurismo Italiano, que é o próprio resumo, nessa obra a que nos referimos:

(pag. 538, obra citada)

"L'estetica futurista è. Nei suoi schematici principi fondamentali.

Con un coraggio de è di per se stesso un elemento di nuova bellezza, essa la ripudiato, fino alle loro basi più profonde e salde, tutti i sostegni delle antiche dottrine della poesia e dell'arte, per innalzare in loro vece un edificio leggero, elastico, di segreta armonia, sensibile a tutti i soffi dell'aura, fisica e spirituale, come una cosa viva e fiorente.

Abbandonati i fini severi degli apostolati umani, abbandonate le serie funzioni moralizzatrici, la casalinga cultura dei sentimenti: abbandonata la logica, abbandonata la dignità dell'ufficio creativo - abbandonata persino l'idea della necessità della propria esistenza. L'arte ha scelto per sé il pericoloso tesoro della libertà.

Libertà nella modernità, nella fantasia, nella giocosità, nella danzante ironia, nel rutilante fremito di intuizioni fuggevoli di prodigio ecco la struttura mobile e capricciosa della nostra estetica".

Mário de Andrade, na obra citada, à página 110, num apanhado, que copiamos, resume tendências significativas da "orientação modernizante".

"Aqui saliento uma grande diferença entre a

poética modernista e as passadas. Nestas, há leis de bom proceder, há "Don't", há manuais de bom conselheiro, há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa, há Esticidas que conduzem à "Akademia Brasileira de Letras".

Na orientação modernizante, seguem-se indicacões largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não se encontram nela regras de arame farpado que constrangem, senão indicações que facilitam. E tanto mais legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico".

E agora Maiakóvski. De sua "Carta sobre o Futurismo" (em Moscou, 19 de dezembro de 1922), "A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa" - Tese de Doutoramento de Boris Schnaiderman - pag. 157, frizamos os seguintes trechos:

"Antes da Revolução de Outubro, o futurismo não existiu na Rússia, como corrente única, claramente formulada... O grupo dos futuristas ideologicamente unido era o nosso, e assim chamado (inadequadamente) - grupo dos "cubos-futuristas"... Não tínhamos tempo de nos ocupar com a teoria da poesia, fornecíamos a sua prática".

O único manifesto deste grupo foi o prefácio à coletânea "Pofetada no gosto público", que saiu em 1913. Um manifesto prático, que expressava os objetivos do futurismo em lemas emocionais.

"A Revolução de Outubro, continua Maiakóvski, afastou seu grupo dos diversos grupos "pseudo-futuristas", congregando-o em volta de problemas literários que, no intuito de nosso trabalho, além de fornecerem uma visão dos vários pressupostos "cubo-futuristas", salienta suas tendências e "finalidades" mais próximas:

- 1) Firmar a arte vocabular como ofício da palavra, mas não como estilização estética, e sim como capacidade de resolver qualquer problema pela palavra.
- 2) Responder a qualquer questão colocada como modernidade e para isto:
  - a) trabalhar o léxico (invenção de palavras, instrumentação sonora, etc.);
  - b) substituir a metrificacão convencional dos jâmbos e troqueus pela polirritmia da própria língua;
  - c) revolucionar a sintaxe (simplificacão dos agrupamentos vocabulares, incisivo do emprêgo inusitado, etc.),
  - d) renovar a semântica das palavras e dos grupos,
  - e) criar modelos surpreendentes de construcão de argumentos,
  - f) ressaltar o berrante de cartaz, que há nas palavras, etc.

A soluçãõ dos problemas vocabulares citados darã possibilidade de satisfazer o requerido nos campos mais diversos da realizacão vocabular (forma: artigo, telegrama, poema, folhetim, letreiro, proclamaçãõ, anúncio, etc.)"

No que diz respeito aos movimentos literários que precederam o de Maïakóvski, êle diz o seguinte:

(pag. 153, obra citada)

- b)"... antes dos futuristas, supunha-se que a lírica tivesse seu elenco de temas e de imagens diferentes dos temas e da linguagem da assim chamada prosa literária; para os futuristas, esta distincão não existe
- c)"... antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse os seus objetivos (poéticos) e o discurso

gráfico os seus <sup>próprios</sup> (não poéticos), mas para os futuristas a redação de apêlos à luta contratífico e um poema de amor são apenas fases diferentes da mesma elaboração vocabular,...

Acreditamos que os exemplos escolhidos, ao mesmo tempo em que nos permitem diferenciar o estilo de cada autor, e pressentir uma gama variadíssima de influências culturais, ora semelhantes, ora antagônicas, nos mostram também os diferentes 'programas' estéticos nos quais, uma vez que definimos o conceito de escola, cada um dêles encontra o seu lugar.

Donde nos é lícito concluir que a escola literária será tanto mais coesa quanto mais diretamente o procedimento de seus diferentes componentes confluir para o programa coletivo.

O grau de coesão da escola depende da coerência de cada procedimento com o programa visado; por isso, seus porta-vozes, seus representantes máximos são os autores, cujo procedimento mais estritamente se liga ao programa.

Aqui está o cerne de tanta controvérsia que vem sendo progressivamente dissipada. O trabalho de Boris Schnaiderman demonstrou que Maiakóvski, através de seus próprios escritos teóricos ocupa, de direito, o lugar de porta-voz do movimento ao qual pertenceu. (Outros há que, como demonstrou em sua tese Krystyna Pomorska, podem ser-lhe associados, sempre em função da análise de suas obras respectivas; o caminho, no futurismo russo está aberto).

Mário de Andrade, ao qual nos referimos como a um dos representantes máximos do Modernismo brasileiro, sem a pretensão de situá-lo dentro de seu movimento, coisa que escapa à nossa abordagem, vale-nos, além de permitir-nos mostrar, através de sua obra "A Escrava que não é Isaura", quão próximo esteja seu programa do programa de Soffici, para salientar a importância do mesmo tipo de estudo no Futurismo Italiano.

Citamos as palavras, com as quais, encerrando suas 'noções gerais', refere-se a Marinetti:

(pág. 109, obra citada)

" O impressionismo construtivo em que nos debatemos é naturalmente uma florada de contradições.

E mesmo os poetas que em Itália, França, Brasil, Alemanha, Rússia, etc., caminham por esta mesma estrada de construção que levará a poesia a um novo período clássico, não seguem juntos. Uns mais adiante. Outros mais atrás. Outros perdem-se nas encruzilhadas. E será preciso dizê-lo ainda? Marinetti, que muitos imaginam o cruciforário da procissão, vai atrasadote, preocupado em sustentar seu futurismo, retórico às vezes, sempre gritalhão".

Transpondo êsse parecer para a nossa argumentação, cabe as seguintes constatações:

Os autores a que Mário de Andrade se refere, como os que se perdem nas encruzilhadas, perderam, evidentemente, o rumo de seu procedimento.

Marinetti, como já é lugarcomum entre muitos críticos, ter-se-á realmente perdido, no seu?

Cabe analisá-lo em função de sua obra, a êle e outros companheiros de movimento, e não resumí-la aos manifestos, que são apenas o programa, o denominador.

Soffici, tentamos mostrá-lo neste estudo, foi um dos que não se perderam. A obra que dêle escolhemos, o prova. Boccioni é sem dúvida outro, e não só na expressão máxima de sua arte, que é a pintura, mas também em sua obra teórica, que o situa como porta-voz indiscutível do Futurismo Italiano.

Uma vez pôsto em dia um método de análise, apenas esboçamos uma tentativa de recuperação.

VÁRIAS CONSIDERAÇÕES SÔBRE A CINEMATOGRAFIA FUTURISTA

## INTRODUÇÃO

O número oito da revista "COMMUNICATIONS" (obra citada) é dedicado, dentro do vasto campo das pesquisas semiológicas, ao problema específico da análise estrutural do relato. (Dessa forma será traduzida, toda vez que aparecer, a palavra francesa "récit" e a italiana "racconto").

Interessa-nos particularmente a tentativa feita por Christian Metz no sentido de focalizar o aspecto narrativo do cinema e conseqüentemente, vir a ocupar-se do "relato cinematográfico".

Além de interessar-nos o tipo de abordagem, que permite acompanhar as etapas de um tratamento que, partindo de premissas genéricas de um estruturalismo ainda em esboço, abre-se para a grande área da semiologia, o fato cinematográfico em si, situa-se admiravelmente no estágio atual de nossos estudos sobre o Futurismo italiano e o russo.

Explicamo-nos.

As noções difusas que não nos abandonaram após a leitura detalhada dos Manifestos do Futurismo italiano e da obra teórica de Maiakóvski, forçavam uma configuração. Essa configuração ia-se delineando subliminarmente, à medida que preparávamos o seminário sobre a visão cinematográfica de Christian Metz.

Novos dados somavam-se a prévias reflexões, intuições e evidências; não havia mais dúvidas: o espírito que animava os Manifestos em sua essência, a força que conseguia reunir todas essas noções dispersas que nos haviam ficado (a estrutura, usaríamos dizer, como totalidade simultânea, subjacente e reguladora dos elementos mais característicos dos Manifestos) era de natureza cinematográfica.

No começo resistimos a essa idéia, considerando-a um mero fenômeno de influência. Tentamos diluí-la. O que ocorreu foi uma fragmentação de visões e uma volta ao conceito já consagrado de que é possível abordar uma obra (literária, no nosso caso) sob vários pontos de vista.

Estávamos à procura de relacionamentos, por articulações sucessivas, que justificassem nosso enfoque, quando demos com uma referência à opinião categórica do próprio Ezra Pound.

À página 60 da "Introduzione" de Gianni Scalia (obra citada), há uma nota da qual se presume que Ezra Pound, em sua obra "Instigations", publicada em 1920, e, particularmente, no artigo (ou capítulo) chamado: "In the Vortex", após debater os princípios

do Futurismo italiano assim se refere a ele:

"(la sua) logica fine sarebbe il cinematografo".

O contexto da nota permite-nos (faltando-nos, por enquanto, o texto original) associar à palavra "fine" a idéia de confluência, que, inevitavelmente, não deixa de ser o sentido mais provável da palavra.

À parte essa opinião, que, uma vez comprovada, bastaria para abalizar nossa abordagem, existe a do próprio Gianni Scalia, que (diga-se de passagem, em sua longa e cuidadosa análise de um certo período do Futurismo revela uma surpreendente falta de empatia para com o movimento em sua totalidade) assim se refere ao Teatro Futurista:

"Ci sembra che il discorso sul teatro futurista, sia, forse, tra i pochi più interessanti discorsi sul futurismo".

Relevamos esta opinião, apesar de ser sobre o teatro, porque, como já tivemos ocasião de notar, e como faremos novamente ao final do trabalho, a nosso ver o caráter cinematográfico perpassa todos os manifestos mais significativos do Futurismo. É um de seus traços distintivos, diríamos, para usar uma expressão já consagrada na crítica atual.

Para tentar expor quais seriam estas características cinematográficas, tomamos como ponto de partida o seminário em que foi apresentada a obra de Christian Metz (além do artigo em "Communications" nº 8, seu livro "Essais sur la signification au cinéma", ambos citados); em seguida, passaremos a salientar seus aspectos mais significativos, contrapondo-os aos aspectos paralelos do Futurismo.

## II

RE-ESQUEMATIZAÇÃO DO SEMINÁRIO:

- 1) Maneira de abordar o cinema: através da "Teoria do Cinema", da "Filmologia" e da Linguística com seus prolongamentos semiológicos.
- 2) Impressão de Realidade no Cinema: diferença entre as impressões de realidade conferidas pela Fotografia e pelo Teatro. Segredo do cinema: "injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento".
- 3) Pressuposto fenomenológico do Cinema: Discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos.
- 4) Cinema como linguagem e não como língua:

$$\frac{\text{linguagem}}{\text{frase}} = \frac{\text{cinema}}{\text{imagem (plano)}}$$

- 5) Cinema e Linguística:
  - a) articulações que substituem a dupla articulação da língua.
  - b) prevalência do sintagmático sobre o paradigmático.
- 6) Cinema como narrativa ou relato cinematográfico. Rejeição da "montagem-mágica" de Eisenstein.
- 7) Problema da expressividade fílmica: expressão e significação.
- 8) Apresentação do quadro que resume a "grande sintagmática do filme narrativo".

Uma vez expostos os itens do esquema, várias perguntas tornam-se pertinentes. A algumas delas, responde o próprio autor, na entrevista concedida a três jornalistas em 1970 (obra citada). A outras, que talvez escapem à abordagem proposta por ele (a primeira delas questiona justamente o tipo de abordagem), mas que não deixam de ser sintomas da necessidade de uma abertura maior, tentaremos responder nós, via Futurismo e suas implicações.

Acompanharemos, na apresentação das questões, a ordem em que expusemos os itens do seminário:

- 1) O que tem de expressamente "estrutural" este tipo de abordagem?

R.: "A individuação de um código, ao qual chamei na época (1966) de 'Grande Sintagmática do Filme Narrativo'. É somente um dos códigos que poderiam ser encontrados, e além do mais, parcial em diacronia, pois só se aplica a um certo estado histórico do cinema. - Trata-se, digamos, do filme narrativo clássico de '35 a '55. Antes do aparecimento dos movimentos do 'cinema moderno' e do 'cinema novo'".

Observação:- concordamos com o autor em que deve haver um "point d'attaque" para estudar os problemas do filme, mas discordamos, principalmente em vista do tipo de abordagem, do fato de haver ele isolado um único código e chegado a conclusões globais em relação ao cinema (mesmo tratando-se do período que vai de '35 a '55). Teremos ocasião de fundamentar nossa crítica nas observações seguintes.

- 2) É extremamente elucidativa a noção de diferentes "Impressões de realidade" conferidas respectivamente pelo Cinema, Teatro e Fotografia.

Mas, como é possível não associar sempre à idéia de movimento, o conceito de tempo?

E não só. "Existe um ritmo de sons, indissolúvel do ritmo das imagens. Estas últimas se transformam com a proximidade dos sons. Tudo isso se incorpora, não se justapõe". (Estamos citando Merleau-Ponty, no artigo a que nos referimos nas notas bibliográficas).

O autor é aqui, mais explicitamente, passível da mesma restrição a que foi submetido em relação à questão anterior.

- 3); 5) Por que a "fenomenologia do objeto-cinema" é um discurso fechado?

R.: "Porque estamos tratando do 'relato' cinematográfico, e os traços característicos do 'relato' como sequência de acontecimentos são justamente um começo e um fim".

Observação: - A noção de "relato cinematográfico" como discurso fechado peca, a nosso ver, por seu caráter estanque e irrevogável. Basta ver que, juntamente com o esboço das possíveis articulações do cinema, é retomado e superado pela obra de Umberto Eco. Teremos ocasião de voltar a este argumento, na terceira parte de nosso trabalho.

- 6) Observação: - A crítica recorrente feita ao conceito de montagem-soberana de Eisenstein, não deixa de ser significativa. Ao mesmo tempo em que denota a tendência para uma Estética da Imagem mais do que para uma Estética da Montagem, revela certas preferências subjacentes:
- a) continuidade das cenas.
  - b) naturalismo, representação objetiva, informativa.
  - c) caráter de "narrativa clássica".

(Vide o conceito de "Analogia Cinematográfica" em "La Cinematografia Futurista", manifesto anexo, como equivalente aos princípios de montagem de Eisenstein).

Já que estamos nos aproximando do terreno dos futuristas, formulamos a última dúvida que nos ocorre, expressa com um termo de seu vocabulário. Uma vez que a abordagem semiológica é uma das mais novas de que temos conhecimento (outra poderia vir a ser a abordagem da semiálise), por que escolher para exemplificá-la, um modelo desejadamente "passadista"?

Houve, a nosso ver, uma flagrante inadequação entre um suporte explicativo redutivo e um campo operacional expansivo.

## III

Ao escrever sobre a concepção cinematográfica futurista, não vamos limitar-nos a manifestos específicos, quais por exemplo:

"La cinematografia Futurista", publicado em "L'Italia Futurista" em 1916.

É preciso, aqui também, adequar nosso método de estudo ao espírito da obra em questão.

Vejamos um dos aspectos desse "espírito" que nos interessam particularmente.

F.T. Marinetti

Teoria e Invenzione Futurista

Ed. Mondadori, 1968

Pág. 101 (Il teatro futurista sintetico).

7) É stupido lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica che tutti (anche gli imbecilli) possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza.

8) É stupido rinunciare al dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori da tutti i campi esplorati.

Dinamico, simultaneo

ciò nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).

Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato.

Os trechos citados denotam, como muitos outros, o caráter VOLUNTÁRIO de IMPROVISAÇÃO da produção futurista.

Ao tecermos nossas considerações, não podemos perdê-lo de vista.

Sabemos que não nos espera um conjunto homogêneo, e, se não exatamente: "raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati", que são a própria realidade, ao menos suas representações

"che sono rimaste cinematografate nel nostro spirito come dinami-  
che sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci" (pág.101  
obra citada).

A "IMPROVISAÇÃO" a que nos referimos repercute em dois ní-  
veis que não podemos deixar de relevar:

- a) O contraditório
- b) O disperso

Logo, retomando nossa idéia inicial, somos levados a co-  
lher nossos dados em vários manifestos, mesmo quando estes não tra-  
tam especificamente do cinema e, descontadas as contradições, esta-  
belecer entre eles alguns nexos diretores.

Apresentamos, juntamente com este trabalho, o resumo dos  
pontos básicos relacionados com nossa idéia, que aparecem em cada  
um dos manifestos mencionados na bibliografia.

Alguns deles serão retomados, outros ficam, a título de  
informação.

Os traços cinematográficos comuns, que não foi difícil en-  
contrar, solicitam o cinema no que ele tem de potencialmente evolu-  
tivo, de revolucionário mesmo.

Muitas das modificações técnicas sugeridas (vide final do  
Manifesto da Cinematografia) implicariam em regulações diferentes  
dos aparelhos cinematográficos, a "câmera" e seus movimentos em par-  
ticular, o que ocasionaria uma sensível mudança na "Impressão de  
Realidade" a que se referia Metz, além disso (frisamos como tudo é  
contíguo, na concepção futurista) seriam abolidas as clássicas pro-  
porções do "Relato" (vide "Lo Splendore Geometrico e Meccanico...")  
e seriam criadas novas dimensões (vide G. Severini: "Le Analogie...  
etc.)).

Mas o ponto básico, irrefutável, e cinematográfico por  
excelência, mesmo se concedidas as limitações que Metz quis antepor,  
de tempo (anos '35 a '55) e de gênero ('relato' cinematográfico) é o  
conceito que os futuristas proclamaram de "simultaneidade" e de "co-  
penetração". Não existem elementos autônomos. As partes são diferen-  
tes da soma de seus componentes.

Se considerados à luz da psicologia da percepção, da filo-  
sofia fenomenológica e do conceito de obra-aberta, os manifestos fu-  
turistas, incrivelmente velhos (veja-se a data de suas publicações),

inserem-se com facilidade, nas tendências mais modernas da cultura ocidental.

Muitos são os pontos, por exemplo, tocados pela "Cinematografia Futurista" que se relacionam diretamente com formulações posteriores da psicologia da percepção:

- a) A polifonia expressiva, o conceito de simultaneidade e a percepção das formas, no sentido bem geral de estrutura, totalidade ou configuração como o nosso meio de percepção primeira.
- b) O "dinamismo plástico", a "Pittura dei suoni e dei rumori e degli odori" e as experiências que demonstraram ser a percepção não uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos, mas uma indivisão, uma fala simultânea a todos os sentidos.
- c) A rejeição da noção de sensação como unidade de campo perceptivo na operação intelectual da divisão entre o que é sentido e o que é pensado e os conceitos futuristas de intuição e sensação.

Obras de referência: "O cinema e a Nova Psicologia"

Maurice Merleau - Ponty em  
"A Idéia do Cinema" (obra citada)

"Manifesti del Futurismo" - (vários)  
em "Archivi del Futurismo"  
e "Teoria e Invenzione Futurista" (ambas citadas).

Há na fenomenologia uma referência à contemplação das coisas aquém dos enrijecimentos dos hábitos perceptivos e intelectuais; um "pôr entre parênteses" a coisa da forma pela qual estávamos acostumados a vê-la e a interpretá-la comumente, para apanhar com absoluta e vital originalidade a novidade e a essencialidade de seu 'perfil'. (Extraído de "Obra Aberta", pg.222-obra citada).

Este aspecto que deveria transformar-se no método do "estranhamento", tão valioso para o Formalismo russo, aparece com destaque no manifesto de "La Cinematografia Futurista" (vide particularmente itens 7, 9, 11).

Finalmente, o cinema futurista como obra de arte aberta, ou seja:

1) além de fornecer um gozo estético de uma forma, interpretado em termos psicológicos, ou seja, baseado nos mesmos mecanismos de integração e complementação que se revelaram típicos de todo processo cognoscitivo, fornece também o prazer estético do reconhecimento desses mecanismos, processo esse continuamente aberto que permite individuar novos perfis e novas possibilidades de uma forma.

2) reflete a ruptura de uma Ordem tradicional e preludia cor relações subsequentes.

É passível de um programa operacional, projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente pelo artista.

Só admite ser pensado como modelo no sentido de que se acreditou poder individuar em diversos modos de operação uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que, do ponto de vista da relação de consumação, apresentassem similaridades estruturais (modelo frutivo nada tem a ver com certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes, abstraindo o mutável jogo de significados que a história de suas interpretações faz nelas convergir).

Sua forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.

Tende a promover no intérprete "atos de liberdade consciente", põ-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída: há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de modo que a reação interpretativa do leitor ou espectador não escape jamais ao controle do autor (vide função do público nos manifestos especialmente "Teatro Sintetico" e "Teatro di Varietà").

Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas, tais que uma exclui as outras, sem contudo negá-las. A mobilidade é permitida justamente pela estabilidade das formas adotadas como dado inicial, reconfirmadas no próprio momento em que são negadas

através da deformação ou da decomposição (vide a ampliação dinâmica das formas futuristas e a decomposição cubista).

Tem a função de metáfora epistemológica num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, o cinema, como obra aberta, sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo à própria sensibilidade. Enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade.

Obra de referência: U.Eco - "Obra Aberta"  
(obra citada)

Agora, para finalizar, damos particular relevância a uma observação de Umberto Eco, que tanto e mesmo mais que as precedentes convém, como crítica do Futurismo italiano:

Pág.194, obra citada:

"A abertura pressupõe a longa e cuidadosa organização de um campo de possibilidades...",

ou seja, para fazer da causalidade um centro de possibilidades reais, é preciso nela introduzir um módulo organizativo. Além disso, a abertura é ruído.

OBRAS CONSULTADAS

- METZ, CHRISTIAN . . . . "Essais sur la signification au Ci  
néma".  
Éditions Klincksieck - Paris, 1968
- Metz, CHRISTIAN . . . . "Sémiologie, linguistique, cinéma"  
entrevista com C. Metz, realizada  
em 1970 por René Fouque, Eliane Le  
Grivés e Simon Luciani (xerox), ce  
cida pela prof<sup>a</sup>. Lucille Bernardet.
- METZ, CHRISTIAN . . . . "La grande syntagmatique du film '  
narratif".  
em "Communications" nº 8  
Éd. du Seuil - Paris, 1966
- BARTHES, ROLAND . . . . "Par où commencer"  
Publicado em "Poétique" nº1  
Éd. du Seuil - Paris, 1970
- GRUNEWALD, JOSÉ LINO . . . . "A idéia do Cinema"  
(aos cuidados de) Ed. Civilização Brasileira.  
Rio de Janeiro, 1969
- PIERLEAU-PONTY, MAURICE . . . . "O Cinema e a Nova Psicologia"  
em "A idéia do Cinema" (José Lino  
Grünewald), obra citada.
- EISENSTEIN, M. SERGUEI . . . . "O princípio Cinematográfico e o '  
Ideograma"  
em "A idéia do Cinema", obra cita-  
da.
- EISENSTEIN, M. SERGUEI . . . . "Anotaciones de un director de ci-  
ne". Editorial Progreso. Moscu, s.d.

- RIPELLINO, ANGELO MARIA .... "Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia"  
Editore Giulio Einaudi.  
Torino, 1959
- SCHNAIDERMAN, BORIS .... "A poética de Maiakóvski através de sua prosa".  
Tese de Doutoramento - USP, 1970
- SCALIA, GIANNI ..... "La cultura italiana del '900 attraverso le riviste" - Vol. IV  
(aos cuidados de) Editore Giulio Einaudi  
Torino, 1961
- SCALIA, GIANNI ..... "Introduzione" à obra acima citada
- VÁRIOS: ..... "MANIFESTI DEL FUTURISMO"  
em:  
"ARCHIVI DEL FUTURISMO"  
Editore DE LUCA, Roma, 1958
- GAMBILLO, MARIA DRUDI .....  
e  
FIORI, TERESA  
(aos cuidados de)
- DE MARIA, LUCIANO ..... "TEORIA E INVENZIONE FUTURISTA"  
(aos cuidados de) de F.T. Marinetti  
Ed. Mondadori, Verona, 1968  
e particularmente:
- MARINETTI, F.T. ..... 1) "La Cinematografia Futurista"
- CORRA, B.  
SETTIMELLI, E.  
CHITI, R.
- CARRA, CARLO ..... 2) "LA PITTURA DEI SUONI RUMORI E ODORI"
- SEVERINI, G. ..... 3) "LE ANALOGIE PLASTICHE DEL DINAMISMO"
- MARINETTI, F.T. ..... 4) "LO SPLENDORE GEOMETRICO E MECCANICO" e "LA SENSIBILITÀ NUMERICA"

- CORRADINI, B. ....  
 SETTIMELLI, E.  
 MARINETTI, F.T. ....  
 SETTIMELLI, E.  
 COKRA, B.  
 PRAMPOLINI, E. ....  
 MARINETTI, F.T. ....  
 TATO
- MARINETTI, F.T. ....
- CAMPOS, AUGUSTO DE  
 CAMPOS, HAROLDO DE ....  
 PIGNATARI, DÉCIO
- ECO, UMBERTO ....
- VÁRIOS: ....
- TODOROV, T.
- 5) "PESI, MISURE, E PREZZI DEL  
 GENIO ARTISTICO"
- 6) "IL TEATRO FUTURISTA SINTETICO"
- 7) "SCÉNOGRAPHIE FUTURISTE"
- 8) "LA FOTOGRAFIA FUTURISTA"
- e
- "IL TEATRO DI VARIETÀ"  
 (artigo publicado pelo Daily Mail  
 a 21 de novembro de 1913)
- "TEORIA DA POESIA CONCRETA"  
 Edições Invenção, São Paulo, 1965
- "OBRA ABERTA"  
 Ed. Perspectiva, São Paulo, 1968
- "Communications" nº 8  
 Éditions du Seuil - Paris, 1966  
 particularmente os artigos:
- "Introduction à l'analyse struc-  
 turale des récits" por Roland  
 Barthes
- e
- "La grande syntagmatique du film  
 narratif". por Christian Metz
- "Théorie de la Litterature"  
 Éd. du Seuil. - Paris, 1968

F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti.

## La Cinematografia Futurista.

11 de Setembro de 1916.

O livro, meio absolutamente passadista de conservar e comunicar o pensamento, já estava, há muito tempo, destinado a desaparecer, como as catedrais, as tórras, os muros ameados, os museus e o ideal pacifista. O livro, estático companheiro dos sedentários, dos inválidos, dos nostálgicos e dos neutralistas, não pode divertir nem exaltar as novas gerações futuristas, ébrias de dinamismo revolucionário e belicoso.

A conflagração torna cada vez mais ágil a sensibilidade de européia. Nossa grande guerra higiênica, que terá que satisfazer tôdas as nossas aspirações nacionais, centuplica a força novadora da raça italiana. O cinema futurista que preparamos, deformação festiva do universo, síntese alógica e fugidia da vida mundial, tornar-se-á a melhor escola para os moços: escola de alegria, de velocidade, de força, de temeridade e de heroísmo. O cinema futurista vai desenvolver e tornar mais aguda a sensibilidade, dar velocidade à imaginação criadora, dar à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e a onipresença.

O cinema futurista contribuirá, de tal forma, para a renovação geral, substituindo a revista (sempre pedantesca), o drama (sempre previsto) e matando o livro (sempre tedioso e opriamente). As necessidades da propaganda obrigar-nos-ão a publicar um livro de vez em quando. Mas preferimos exprimir-nos mediante o cinema, as grandes tábuas de palavras em liberdade e os avisos luminosos móveis.

Com nosso manifesto "O Teatro Sintético Futurista", com as vitoriosas tournées das companhias dramáticas Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, com os

dois volumes do Teatro Sintético Futurista contendo 80 sínteses teatrais, nós começamos na Itália a revolução no teatro de prosa. Anteriormente, um outro Manifesto futurista já havia reabilitado, glorificado e aperfeiçoado o Teatro de Variedades. É portanto lógico que hoje transportemos nosso esforço vivificador para uma outra secção do teatro: o cinema.

A primeira vista, o cinema, nascido há poucos anos, pode parecer já futurista, ou seja, livre de passado e livre de tradições: na realidade, êle, surgindo como teatro sem palavras, herdou tôdas as mais tradicionais varreduras do teatro literário.

Podemos portanto, sem dúvida alguma, referir ao cinema tudo o que dissemos e fizemos para o teatro de prosa. Nossa ação é legítima e necessária na medida em que o cinema até hoje tem sido e tende a permanecer profundamente passadista, enquanto nós vemos nêle a possibilidade de uma arte eminentemente futurista e o meio de expressão mais adequado à plurisensibilidade de um artista futurista.

Fora os filmes interessantes de viagens, caçadas, guerras etc., não souberam infligir-nos senão dramas, dramões e draminhas passadistíssimos. O próprio roteiro que por sua brevidade e variedade pode parecer-nos avançado, não passa na maioria das vezes de uma análise pobre e gasta. Tôdas as imensas possibilidades artísticas do cinema permanecem portanto praticamente intactas.

O cinema é uma arte à parte. O cinema nunca deve copiar o palco. O cinema, por ser essencialmente visual, deve perfazer antes de mais nada a evolução da pintura: soltar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se anti-gracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, livre falante.

É PRECISO LIBERTAR O CINEMA COMO MEIO DE EXPRESSÃO para torná-lo um instrumento ideal DE UMA NOVA ARTE imensamente mais vasta e mais ágil de tôdas as artes existentes. Estamos convencidos que só assim conseguir-se-á aquela poliexpressividade para a qual tendem as mais modernas pesquisas artísticas. O cinema futurista cria justamente hoje aquela sinfonia poliexpressiva que já um ano atrás havíamos anunciado em nosso manifesto: Pesos, medi-

das e preços do gênio artístico. No filme futurista vão entrar os elementos mais variados como meio de expressão: desde o trecho de vida real até a mancha de cor, desde a linha até às palavras em liberdade, desde a música cromática e plástica até à música de objetos. Ele vai ser, em suma, pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, choque de objetos e de realidade caotizada. Vamos oferecer novas inspirações à procura dos pintores que tendem a forçar o limite do quadro. Podemos em movimento as palavras em liberdade que rompem os limites da literatura marchando em direção à pintura, à arte dos ruídos e atirando uma ponte maravilhosa entre a palavra e o objeto real.

Nossos filmes serão:

- 1- ANALOGIAS CINEMATOGRAFICAS usando a realidade diretamente como um dos elementos da analogia. Exemplo: se quisermos expressar o estado angustiado de nosso protagonista, em lugar de descrevê-lo em suas várias fases de dor daremos uma impressão equivalente com o espetáculo de uma montanha recortada e cavernosa.

Os montes, os mares, os bosques, as cidades, as multidões, os exércitos, as esquadras, os aviões serão nossas palavras formidavelmente expressivas: O universo será nosso vocabulário. Exemplo: Queremos dar uma sensação de alegria esquisita: vamos representar um pelotão de cadeiras que voa brincando em volta de um enorme cabide até que decidem pendurarem-se nele. Queremos dar uma sensação de ira: despedaçamos o iracundo num turbilhão de balas amarelas. Queremos dar a angústia de um Herói que perdia sua fé no finado ceticismo neutral: representamos o Herói no ato de falar, inspirado por uma multidão; num certo momento fazemos surgir Giovanni Giolitti que lhe enfia na bôca, à traição, uma apetitosa garfada de macarrão, afogando sua palavra alada no mólho de tomate.

Vamos colorir o diálogo dando, veloz e simultânea, cada imagem que atravessa o cérebro das personagens. Exemplo: representando um homem' que diz à mulher amada: você é bonita como uma gazela, nós daremos a gazela. Exemplo: se uma personagem diz: Contemplo teu sorriso fresco' e luminoso como um viajante contempla, após ' longas fadigas, o mar do alto de uma montanha, nós daremos viajante, mar, montanha.

De tal maneira nossas personagens serão perfeitamente compreensíveis como se falassem.

## 2- POEMAS, DISCURSOS E POESIAS CINEMATOGRAFADOS.

Faremos passar no vídeo, tôdas as imagens que os compõem.

Exemplo: "Canto all'amore" de Giosuè Carducci:

"Da le rocche tedesche appollaiate  
sì come falchi a meditar la caccia..."

Daremos os rochedos, os falcões emboscados.

"Da le chiese che al ciel lunghe levando  
marmoree braccia pregano il Signor"

.....

"Da i conventi tra i borghi e le cittadi  
cupi sedenti al suon de le campane  
come cucùli tra gli alberi radi  
cantanti noie ed allegrezze strane".

Daremos as igrejas que pouco a pouco se transformam em mulheres implorantes, Deus se comprazendo lá no alto, daremos os conventos, os cucos, etc.

Exemplo: "Sogno d'estate" di Giosuè Carducci:

"Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sem  
(pre sonanti

la calda ora mi vinse: chinommi il capo tra  
(l sonno

in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su  
(l Tirreno".

Daremos Carducci circulando por entre o tumulto dos Aqueus que evita com destreza os cavalos que correm, que obsequia Homero, vai beber com Ajax no botequim do Scamandro Rosso e, ao terceiro copo de vinho o coração do qual se devem ver as palpitações, salta-lhe para fora do paletó e voa como um enorme balão vermelho sobre a baía de Rapalho. Dêste modo nós cinematografamos os mais segredos movimentos do gênio.

Ridicularizaremos assim as obras dos poetas passadistas, transformando com máxima vantagem para o público as poesias mais nostálgicamente monótonas e chorosas em espetáculos violentos, excitantes e divertidíssimos.

- 3- SIMULTANEIDADES E COMPENETRAÇÕES de tempos e de lugares diversos CINEMATOGRAFADAS.  
Daremos no mesmo instante-quadro 2 ou 3 visões diferentes uma ao lado da outra.
- 4- PESQUISAS MUSICAIS CINEMATOGRAFADAS.  
(dissonâncias, acordes, sinfonias de gestos, fatos, cores, linhas, etc.)
- 5- ESTADOS DE ESPÍRITO REDUZIDOS PARA A CENA E CINEMATOGRAFADOS.
- 6- EXERCITAÇÕES COTIDIANAS PARA LIBERTAR-SE DA LÓGICA CINEMATOGRAFADAS.
- 7- DRAMAS DE OBJETOS CINEMATOGRAFADOS (objetos animados, humanizados, maquilados, vestidos, apaixonados, civilizados, dançantes. Objetos tirados de seu ambiente habitual e colocados numa condição anormal que, por contraste, põe em relevo sua construção surpreendente e vida não humana).
- 8- VITRINES DE IDÉIAS, DE ACONTECIMENTOS, DE TIPOS, DE OBJETOS, ETC. CINEMATOGRAFADOS.

- 9- CONGRESSOS, FLERTES, RIXAS E CASAMENTOS DE CA-  
RETAS; DE MÍMICAS, ETC. CINEMATOGRAFADOS.  
Exemplo: um narigão que impõe silêncio a mil  
dedos congressistas tocando a campainha de uma  
orelha, enquanto dois bigodes-guardas prendem  
um dente.
- 10- RECONSTRUÇÕES IRREAIS DO CORPO HUMANO CINEMATO  
GRAFADAS.
- 11- DRAMAS DE DESPROPORÇÕES CINEMATOGRAFADAS.  
(um homem com sêde que tira um canudo minúsculo  
o qual se alonga como um umbigo até uma lagoa  
e a seca num instante).
- 12- DRAMAS POTENCIAIS E PLANOS ESTRATÉGICOS DE SEN-  
TIMENTOS CINEMATOGRAFADOS.
- 13- EQUIVALÊNCIAS LINEARES PLÁSTICAS, CROMÁTICAS, ETC  
de homens, mulheres, acontecimentos, pensamentos,  
músicas, sentimentos, pesos, odores, ruídos CINE  
MATOGRAFADOS  
(daremos por meio de linhas brancas sôbre preto  
o ritmo físico de um marido que descobre a mu-  
lher em flagrante adultério e persegue o aman-  
te, ritmo da alma e ritmo das pernas).
- 14- PALAVRAS EM LIBERDADE EM MOVIMENTO CINEMATOGR<sup>A</sup>  
DAS.  
(tabelas sinópticas de valores livres - dramas  
de letras humanizadas ou animalizadas - dramas  
ortográficos - dramas tipográficos - dramas geo-  
métricos - sensibilidade numérica, etc.)  
  
Pintura + escultura + dinamismo plástico + pala-  
vras em liberdade + entoarumores + arquitetura  
+ teatro sintético = Cinematografia Futurista.

DECOMPOMOS E RECOMPOMOS ASSIM O UNIVERSO SEGUNDO  
NOSSAS MARAVILHOSAS VONTADES, para centuplicar a  
potência do gênio criador italiano e seu predomí-  
nio absoluto no mundo. " "

Milano, 11 de Setembro de 1916.

F.T. Marinetti

Bruno Corra

E. Settimelli

Arnaldo Ginna

G. Balla

Remo Chiti

Futuristas.

RESENHA DOS MANIFESTOS MAIS SIGNIFICATIVOS DO FUTURISMO ITALIANO

CARRÁ, C. Da Pittura dei Suoni Rumori e Odori  
(agosto 1913)

Este é um dos manifestos, a nosso ver, mais importantes do futurismo italiano.

A introdução na pintura dos elementos som, ruído e odor resultou numa fecundidade inesperada. Bastaria citar os princípios da Psicologia da Percepção, para ver quanto eles haviam sido realmente prenunciados pelos do Futurismo. Vide também o importante livro de U. Boccioni "Pittura e Scultura Futurista". Edizioni "Poesia", Milano, 1914. Das relações com a música dodecafônica tratar-se-á no manifesto específico.

Não convém resumir o manifesto, pois ele merece ser transcrito ou traduzido na íntegra. No estágio atual de nosso trabalho, interessa-nos ressaltar os seguintes itens:

- 1) ...Estes conjuntos plásticos, polifônicos e polirítmicos' abstratos respondem à necessidade de desarmonias internas que consideramos indispensáveis à sensibilidade pictórica.
- 2) os sons, os ruídos e os odôres incorporam na expressão das linhas, dos volumes e das côres, e estes últimos na arquitetura de uma obra musical.
- 3) Nossos quadros expressarão portanto, também as equivalências plásticas dos sons, dos ruídos e dos odôres do Teatro, do Music-Hall, do Cinema, do Prostíbulo, das Estações, dos Portos, das Oficinas, etc.
- 4) Do ponto de vista da forma: há sons, ruídos e odôres côncavos e convexos, triangulares, elipsoidais, etc.
- 5) Do ponto de vista da côr há sons, ruídos e odôres amarelos, vermelhos, verdes, azuis, violetas, etc.
- 6) A pintura total exige a participação ativa de todos os sentidos.

G. SEVERINI Le Analogie Plastiche del Dinamismo

(setembro-outubro 1913)

Manifesto de máxima importância, valem, para ele, os reparos que fizemos ao manifesto de Carrá.

Salientamos os seguintes itens:

- 1) É preciso esquecer a realidade externa e o conhecimento que temos dela, a fim de criar novas dimensões cuja ordem será encontrada por nossa sensibilidade.
- 2) Ação da memória sobre nossa sensibilidade: só persiste a lembrança da emoção, não da causa que a produziu.
- 3) Por meio das analogias penetramos tudo o que há de mais expressivo na realidade e fornecemos simultaneamente a matéria e a vontade ao máximo de sua atividade intensiva e expansiva.
- 4) Por meio da co-penetração dos planos e da simultaneidade de ambiente, nós demos a influência recíproca dos objetos e a vitalidade-ambiente da matéria.
- 5) Reconduzimos a emoção plástica à sua origem física e espontânea. (Vide relações com o conceito de "expressividade" apresentado por C. METZ, em sua obra "Essais pour une signification au Cinéma", obra citada).
- 6) Todas as sensações, assumindo uma forma plasticamente, concretizam-se na sensação "luz" e portanto só podem ser expressas por todas as cores do prisma (irradiação).
- 7) Uma de nossas atitudes futuristas mais sistemáticas é a de expressar sensações de movimento e conseqüentemente estilizações do movimento.

F. T. MARINETTI

IL TEATRO DI VARIETÀ

(artigo publicado pelo "Daily Mail" em 21.11.13, em "Lacerba")  
(obra citada)

Apesar de não estar incluído entre os manifestos, este artigo tem tôdas suas características. Para nosso estudo há vários pontos a salientar:

- 1) O Teatro contemporâneo oscila entre a reconstituição histórica e a reconstituição fotográfica.
- 2) O teatro de Variedades (Music-Hall, Café-Concôrto, Circo) não tem tradição alguma; nutre-se de atualidade.
- 3) Única razão de ser: inventar continuamente novos elementos de admiração.
- 4) Utiliza o cinema, que o enriquece de visões e espetáculos irrealizáveis.
- 5) Gera o "maravilhoso" ou seja:
  - a) caricaturas possantes
  - b) abismos de ridículo
  - c) ironias impalpáveis
  - d) símbolos envolventes
  - e) cascatas de hilaridade
  - f) analogias profundas
  - g) cinismos reveladores
  - h) tôdas as novas significações da luz, do som, do ruído e da palavra com seus prolongamentos.
- 6) Cadinho de decomposição irônica de todos os protótipos estragados do Belo, do Grande, do Solene, do Sedutor, do Assustador e também a elaboração abstrata de novos protótipos.
- 7) Utiliza a colaboração do Público. Utiliza a fumaça dos cigarros para fundir a atmosfera do público com aquela do palco.
- 8) É imprescindível destruir tôda e qualquer lógica do Teatro de Variedades - e exagerar o inverossímil e o absurdo (cabelos verdes, braços lilás - interromper uma canção e intercalar um discurso, etc.)  
(vide analogias com Maiakóvs'ki de "Os Banhos").
- 9) Impedir o estabelecimento de uma série de tradições no Teatro de Variedades. Introduzir a surpresa e a necessidade de agir entre os espectadores.

F. T. MARINETTI

Lo Splendore Geometrico e Meccanico

(março 1914)

Seu caráter acentuadamente autobiográfico, liga-o ao primeiro manifesto do Futurismo.

Há alguns achados dignos de nota, particularmente a noção de Esplendor geométrico e mecânico, que dá nome ao manifesto e mais:

- 1) A poesia das forças cósmicas substitui a poesia do humano.
- 2) São abolidas as antigas proporções do Relato.

B. CORRADINI  
E. SETTIMELLI

PESI, MISURE E PREZZI DEL GENIO ARTISTICO  
(março 1914)

Há, neste importante manifesto, os seguintes itens a ressaltar:

- 1) Tôda atividade humana é projeção de energia nervosa. O ser humano é tanto mais importante quanto mais poderosa sua faculdade de modificar o ambiente em que age.
- 2) Não há diferenças essenciais entre o cérebro humano e uma máquina.
- 3) A EMOÇÃO é um caráter acessório da obra de arte. Pode existir ou não. Não pode servir para determinar seu valor objetivo.
- 4) O conceito igual para todos: o valor, determinado pela raridade necessária.
  - a) a raridade (necessária, não causal) de uma criação é proporcional à quantidade de energia que foi necessária para produzi-la.
  - b) A Q de energia necessária é proporcional à resistência que separa os elementos antes de sua intervenção e à coesão que os une depois.

Conclusões:

- A) Cada artista poderá criar uma Arte nova na qual entre uma mistura caótica das artes já existentes.
- B) A INTUIÇÃO não passa de um raciocínio fragmentário mais rápido.
- C) Pode-se pesar o Pensamento e vendê-lo, como qualquer mercadoria.
- D) A obra de arte é um acumulador de energia cerebral.

F.T. MARINETTI Il Teatro Futurista Sintetico  
 SETTIMELLI, CORRA (janeiro-fevereiro 1915)

Manifesto que reflete o clima interventista que precedeu o conflito de '15-'18.

Uma vez descontadas as conotações ideológicas, cuja análise foge atualmente a nosso propósito, restam muitos pontos de interêsse a serem relevados. Entre êles:

- 1) Criamos um teatro sintético. Restringir, em poucos minutos, poucas palavras e poucos gestos, inúmeras situações, sensibilidade, idéias, sensações, fatos e símbolos. (Interessante, a êsse respeito a opinião de Haroldo de Campos em seu - artigo "O Teatro Sintético Futurista", recorte de "O Correio da Manhã", cedido pelo Prof. Boris Schnaiderman").
- 2) Criamos um teatro atécnico, portanto:
  - a) não tem sentido escrever cem páginas quando bastaria uma, só porque o público está acostumado a ver o caráter e um personagem resultar de uma sucessão de acontecimentos.
  - b) deve-se combater o preconceito da teatralidade. Tudo pode ser teatral se tiver valor teatral.
  - c) não se deve satisfazer a simplicidade da multidão. (Ex.: herói "bonzinho" - final gratificador).
  - d) não se deve ligar para a verossimilhança.
  - e) apresentar fragmentos de fatos combinados entre si.
  - f) não submeter-se às imposições de um "crescendo" e de um máximo efeito final.
  - g) não renunciar ao salto da criação total, fora de todos os campos já explorados.
- 3) O teatro deve ser dinâmico, simultâneo, para tanto deve-se levar em consideração:

- a) a influência do ambiente: os textos devem ser improvisados, ou escritos no próprio teatro, fonte e reservatório de inspirações.
- b) pode ser mais importante para nós um "fuxico" entre dois cômicos, ou os reflexos verdes das poltronas do que uma estrofe de Shakespeare.

### Conclusões:

A) Obter o dinamismo absoluto através da com - penetração de ambientes e tempos diversos.

B) Pôr em cena tôdas as descobertas feitas graças ao subconsciente, a forças mal definidas, à abstração pura, ao cerebralismo puro, à fantasia pura, ao primado.

C) Abolir a farsa, o vaudeville, a pochade, a comédia, o drama, substituindo-os pelas formas de: "battuta", simultaneidade, compenetração, poema animado, sensação cenificada, hilaridade dialogada, discussão extralógica, etc.

F. T. MARINETTI      La Fotografia Futurista  
(abril 1930)

Notas essenciais:

- 1) A fotografia não pode parecer um quadro.
- 2) É necessário apresentar a mistura dramática de objetos móveis e imóveis.
- 3) O drama dos objetos isolados de sua própria sombra.
- 4) O drama de objetos humanizados, petrificados, ou vegetali-  
zados.
- 5) A  fusão de perspectivas aéreas, marítimas, terrestres.
- 6) A fusão de visões de cima para baixo com visões de baixo para cima.
- 7) A superposição semi-transparente de pessoas e objetos.
- 8) A ampliação gigantesca de um detalhe quase invisível numa paisagem.

Os principais pontos do manifesto podem ser assim resumidos:

- 1) A 'cena' não corresponde a uma ampliação fotográfica de um retângulo de realidade, ou a uma síntese relativa, mas à adoção de um sistema teórico e material de 'cenografia subjetiva' oposta à assim chamada 'cenografia objetiva'.
- 2) É preciso criar uma entidade abstrata que se identifique com a ação cênica da peça. (a êsse respeito é possível estabelecer relações com o "código" de Barthes, como êle propõe em "Par ou commencer" - obra citada).
- 3) Abandonar tôdas as relações entre sujeito e objeto e vice-versa, pois elas diminuem a emoção direta por meio de sensações indiretas. (É possível relacionar êste ítem com a concepção de fábula e siujet dos formalistas russos, particularmente Tomachévski, em "Teoria de la litterature" - obra citada), e também: as inúteis preocupações realísticas não têm outro efeito a não ser diminuir a intensidade, o conteúdo emotivo, que se pode alcançar precisamente dessas realidades, ou seja abstrações.
- 4) Substituir a ação cênica por uma ordem emotiva que despertará tôdas as sensações necessárias ao desenvolvimento da peça.
- 5) A arquitetura cênica deverá estar relacionada com a intuição do público e não ser produto de elaborações imagísticas.
- 6) As peças a serem apresentadas devem convir a uma sensibilidade, o que resulta, no desenvolvimento cênico dos assuntos, numa concepção mais intensa e sintética.
- 7) Vibrações e formas luminosas (produzidas por corrente elétrica e gases coloridos), torcer-se-ão dinamicamente, e êsses verdadeiros atores-gás de um teatro desconhecido deverão tomar o lugar dos atores vivos.

RELAÇÃO DOS ARTIGOS PESQUISADOS  
JUNTO À BIBLIOTECA DA CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA  
ITALIANA, NA "CASA DI DANTE".

IL FRONTESPIZIO

Revista mensal - Editora Vallecchi - Firenze

Ano IX - Fevereiro 1937 - XV n° 2

Giovanni Papini ..... Epigrafe per Miguel de Unamuno

Giovanni Papini ..... A Domenico Giuliotti

Ano IX - dezembro 1937 - XVI n° 12

Edoardo Fenu ..... Disagio dell'estetica

Augusto Hermet ..... Esperienze Fiorentine

Innocenzio Colosio ..... Metafisica realistica dialettica  
e idealistica.

Ano X - Janeiro 1938 - XVI n° 1

Edoardo Fenu ..... Estetica

Giovanni Papini ..... Pillole di Minerva

Ano X - Fevereiro 1938 - XVI n° 2

Edoardo Fenu ..... La tragedia dell'io

Voltaire ..... Epigrammi

Augusto Hermet ..... Decadenza del Futurismo

Emilio Villa ..... Poesia Sudamericana

Mario Casotti ..... Novecentismo?

Ano X - Março 1938 - XVI n° 3

Emilio Villa ..... La Mitologia e le sue fonti nas  
coste

Ano X - Abril 1938 - XVI n° 4

Edoardo Fenu ..... Dall'io all'essere

Augusto Hermet ..... Metamorfosi della "Voce".

Ano X - Maio 1938 - XVI n° 5

Giovanni Papini ..... Pensieri sul Rinascimento

Augusto Hermet ..... Interventismo

Carlo Carrá ..... Errata Corrige

Áno X - Julho 1938 - XVI n.º 7

Augusto Hermet ..... Principio della "Voce" lette  
raria.

Carlo Betocchi ..... Scrittrici Italiane

Áno X - Agosto 1938 - XVI n.º 8

Carlo Bo ..... Letteratura come vita

Giovanni Papini ..... Lettera

Augusto Hermet ..... Vita e Fine della "Voce" lette  
raria.



IL PONTE

Revista Mensal de política e literatura

Ed. "Nova Itália" - Florença

Relação dos números até agora encontrados, a serem pesquisados:

1949 - completo (com exceção de Fevereiro)

1952 - completo

1956 - completo

Ano V - Janeiro 1949

nº 1

Ritrovo ..... Il cubismo orfico, il preside ecc.

Ano V - Maio 1949

nº 5

Recensioni ..... A.Cechov, Teatro

Ano V - Outubro 1949

nº 10

Ritrovo ..... Il caso Ezra Pound

Ano V - Novembro 1949

nº 11

Francesco Flora ..... La critica e la poesia

Ada Negri ..... Poesie

Ano VIII - Janeiro 1952

nº 1

Gaetano Salvenini ..... Fu l'Italia prefascista una de  
mocracia?

Ano VIII - Fevereiro 1952

nº 2

Idem (II)

Ano VIII - Março 1952

nº 3

Idem (fim)

Ano VIII - Abril 1952

nº 4

Alessandro Perosa ..... Problemi organizzativi della  
cultura.



LETTERATURE MCDERNE

Revista de Humanidades, dirigida por Francesco Flora

Editôra Malfasi - Milano

Relação dos números pesquisados:

Ano I (junho de 1950)	nº 1, 2
Ano III	nº 2, 6
Ano IV	nº 1, 4, 5, 6
Ano V	nº 1, 2, 4, 5-6
Ano VI	nº 1, 3, 5
Ano VII	nº 1, 2
Ano XII	nº 5-6

Ano IV - Janeiro-Fevereiro 1953 nº 1

Francesco Flora ..... Poeti del primo novecento: Ar  
turo Graf, Giorgio Orsini

Ano VI - Setembro-Outubro 1956 nº 5

Emilio Raffaele Papa ..... Inchiesta sulla poesia italiana  
contemporanea.

Ano VI - nº 3

Joan Gutia ..... Il tempo mitico di Quasimodo

Ano VII nº 1

Recensioni ..... La ronda, antologia a cura di  
Giuseppe Cassieri, prefazione  
di Emilio Cecchi, Firenze, Lan  
di, 1955.

## LETTERATURA

Rivista di Lettere e di Arte contemporanea

De Luca Editore - Roma

Relação dos números até agora encontrados, a serem pesquisados:

1953 (ano 10) - janeiro/fevereiro

1954 - n.ºs 4, 8, 9

1957 - n.ºs 27, 28, 29, 30

1962 - n.ºs 55, 56, 57

## LETTERATURA

Rivista Bimestrale di Letteratura Contemporanea

Vallecchi Editore - Firenze

único n.º até agora encontrado:

1946 (ano VIII) - n.º 4 (julho/agosto)

Ano II - outubro 1938

n.º 4

Oreste, Macri, Alfonso Gatto..... Testimonianze su A. Cardile

Da "La Voce" e "La Ronda" - G. Contini.... Eugenio Montale

Ano V - agosto 1957

n.ºs 27, 28

Rosario ASSUNTO ..... Mito, Psicologia e Arte

Vittorio Stella ..... La situazione dell'estetica oggi

Ano XXVI-X nova série - março/abril, maio/junho 1962

n.ºs 56, 57

Vito PANDOLFI..... Il Pathos crepuscolares

RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE

Dirigida por Carlo Pellegrini e Vittorio Sandoli

Ed. Valmartina - Florença

Relação dos números pesquisados:

De janeiro de 1953 a setembro de 1954 (completo) (nºs 11 a 17)

RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Dirigida por Carlo Pellegrini e Vittorio Sandoli

Ed. Valmartina - Florença

Relação dos números pesquisados:

1955 - nºs 1, 2

1956 - nºs 1, 2, 4

1960 - nºs 1, 2

Ano IX - aprile/ giugno 1956 . nº 2

Oreste Macrí ..... La lingua poetica di Herrera

INVENTARIO

Instituto Editoriale Italiano

Relação dos números consultados:

1954 - 1, 2, 3, 5

1955 - 1, 3, 4, 6

1960 - 1, 6

Ano 1954 . nºs 1, 2

Lecture ..... Luigi Cavalli: Il porto sepolto di Ungaretti

Lecture ..... Rossana Apicella: Nuovo incontro con l'Incendiario (Palazzeschi)