

O modernismo e o "segundo futurismo"

Annateresa Fabris

Quando o futurismo começa a ser discutido publicamente pela primeira geração modernista — o que significa assumir como parâmetro inicial a data de 1920 —, o debate, a princípio, quase não extrapola o terreno da poesia, uma vez que os nomes mais recorrentes são os de Marinetti, Soffici, Papini, Palazzeschi, Folgore, Govoni. E, embora, desde o início, haja em Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia a determinação de usar o termo futurismo em sentido lato, de estabelecer uma linha demarcatória entre as propostas modernas de São Paulo e o caráter "ortodoxo" da poética de Marinetti, é também nítida a procura de paralelos e tangências com o movimento italiano.

Paralelos e tangências que crismariam a modernidade da poética paulista, em busca daquelas fontes diferenciais que lhe permitiriam afirmar a própria diversidade, a própria originalidade num ambiente dominado por parnasianismo e simbolismo.

Não parece ser outra a intenção de Sérgio Buarque de Holanda quando traça um paralelo entre Manuel Bandeira e Palazzeschi por terem em comum a idéia do clown, símbolo da figura do artista desinteressado, do divertimento pelo divertimento, da arte pela arte (Fon-Fon, 18 fev. 1922); ou de Mário de Andrade, ao exaltar a criatividade de Oswald de Andrade ao lado dos poetas "futuristas" Soffici, Palazzeschi, Apollinaire, Cendrars, Jacob na série "Mestres do passado", publicada pelo Jornal do Comércio em agosto/setembro de 1921.

O próprio Mário de Andrade, que Oswald de Andrade compara ao "miraculoso Govoni" (Jornal do Comércio, 27 maio 1921), apesar de rejeitar o adjetivo "futurista" e, com ele, o "futurismo funambulesco das Europas" (Jornal do Comércio, 6 jun. 1921), apresenta pontos de contato com Folgore, Palazzeschi, Soffici, como assinala Telê Porto Ancona Lopes em sua análise da Paulicéia desvairada.

Se a relação com o futurismo é complexa e contraditória, ela, entretanto, é marcante nos primeiros momentos de afirmação do modernismo, levando-nos a tentar estabelecer as fontes de que se servia e nas quais hauria as novas idéias. A biblioteca de Mário de Andrade pode ser tomada como

parâmetro, pois nela encontramos textos de Marinetti (Distruzione, L'alcova d'acciaio, Mafarka il futurista, Futurismo e fascismo, I nuovi poeti futuristi), Govoni (L'inaugurazione della primavera, Poesie elettriche), Palazzeschi (Il codice di Perelà, L'incendiario), Papini (L'esperienza futurista, Stronature, 24 cervelli), Soffici (Arlecchino, Arthur Rimbaud, Scopert e massacri, Statue e fantocci, Chimismi lirici, Primi principi di una estetica futurista) e a coleção de Rete Mediteranea, revista fundada por este em 1920.

A presença marcante do pensamento de Papini e Soffici se, por um lado, esclarece o significado peculiar do "futurismo paulista", próximo da orientação antimarinettista dos florentinos em seu repúdio aos aspectos mais iconoclastas da pregação de Marinetti — negação do passado, propaganda e proselitismo, modernolatria, concepção mecânica e materialista da vida —, em sua busca de uma teorização que justificasse a nova estética, de outro, nos permite perceber que a questão futurista não só não é aprofundada, detendo-se, muitas vezes, na superfície das novas propostas, bem como não é acompanhada em sua trajetória temporal, tendo como ponto de referência apenas a primeira geração, a geração do "gesto destruidor".

A não-repercussão, em 1921, da turnê de Petrolini pode ser considerada um índice da primeira atitude. O ator romano, portador de uma estética anti-sublime, de uma proposta de "desconsagração" do teatro tradicional, de uma linguagem inovadora, derrisória e imprevisível, se não é futurista, está próximo, entretanto, da busca de uma nova cena por parte de Marinetti e seus companheiros. Por outro lado, um crítico como Pietro Pancrazi percebe nele um traço que não deveria ter deixado de chamar a atenção dos modernistas por ser um dos elementos fundamentais da arte moderna — a liberação da lógica corriqueira pelo recurso à "idiotice", paralela àquela estética "clownesca" que Sérgio Buarque de Holanda sublinhava em Manuel Bandeira.

Outro índice poderia ser buscado no desconhecimento dos novos rumos que o movimento de Marinetti vinha tomando no pós-guerra através do chamado "segundo futurismo".

Fidelidade ideológica ao futurismo dos anos 10 e diálogo renovado com as vanguardas européias, nos dizeres de Crispolti (Storia e critica del futurismo, 1986), o "segundo futurismo" não é um termo de aceitação unânime na historiografia artística européia e, sobretudo, italiana. Marzio Pinottini,

que percebe unidade e continuidade no desenvolvimento do futurismo entre 1909 e 1944, só fala de uma "segunda geração", integrada por Pannaggi, Fillia, Diulgheroff, caracterizada por uma grande autonomia de invenção (Du futurisme au spatialisme, 1977). Giovanni Lista, por sua vez, que atribui ao rótulo "segunda geração futurista" uma dimensão mercadológica, que vê nele uma tentativa de negação da supremacia de Boccioni, só admite a hipótese dum "segundo futurismo" em termos ideológicos, como equivalente da neutralização política do movimento em 1922 (Il futurismo, 1986).

Se o termo é discutido, é indiscutível, entretanto, a existência de um "segundo período futurista", cujo epicentro estaria primeiramente em Roma e nas novas pesquisas de Balla, iniciadas em 1915 e que teriam seu apogeu na série das "Demonstrações intervencionistas". Balla confere um novo significado à abstração, procedendo por sínteses gráficas que estruturam de maneira dinâmica o espaço, emprestando um caráter construtivo à forma e à cor, até chegar em 1918 a uma definição da pintura futurista em termos puramente cromáticos. É neste ano que lança o "Manifesto da cor", pois o considera não apenas tônica das tendências vanguardistas, mas o verdadeiro elemento fundamental da pintura futurista. "Pintura explosiva", "pintura de surpresa", o futurismo é caracterizado por uma cor "alegríssima, audaz, aérea, eletricamente lavada na barrela, dinâmica, violenta, intervencionista". Em volta destes pressupostos se reunirão artistas como Prampolini, Depero, Dottori, Pannaggi, Paladini, De Pistoris, integrantes da "segunda geração futurista".

Em sua trajetória, segundo Crispolti, podem ser destacados dois momentos: um fecundado pela cultura pós-cubista, purista e construtivista (1918-28), outro, pelo surrealismo (1929-38), mas o momento que interessa à nossa análise é o primeiro, pois é ele que corresponde ao período de tangência entre modernismo e futurismo.

Elemento importante a ser sublinhado é que a "segunda geração futurista", ao ser confrontada com o fenômeno da "volta à ordem", propugnada pela revista Valori Plastici (1918-21) e, mais tarde, pelo empreendimento de "Novocento", e com uma atitude antimodernista no interior do próprio movimento moderno, representará uma exceção de caráter construtivista no panorama italiano do pós-guerra. A atitude purista, sintética dos novos pintores representa tanto uma reação ao "arqueologismo" e ao tradicionalismo imperantes quanto um afastamento resolutivo da problemática

Annateresa Fabris é professora da ECA/USP nos cursos de graduação e pós-graduação

FONTE: O Estado de São Paulo

25.1.87

25.1.87

87.01.87

O ESTADO DE SÃO PAULO

87-01-87