

A POESIA-PINTURA FUTURISTA. (ANÁLISE DE UM  
POEMA DE FILLIA ATRAVÉS DA ESTÉTICA DE  
BOCCIONI).

*Aurora F Bernardini*

Mais do que em qualquer outro campo da arte, a experiência da poesia é uma experiência aberta — o poema aparece como objeto processualmente completado (mediado) pela possível interpretação. Quanto maior intensidade for dada à idéia de que o essencial é o texto, como resultado de uma operação, de um traçado de atividade, tanto mais delicada e importante se torna a escolha do aparato teórico subjacente e do método envolvido para analisá-lo. Muitas vezes obras originais, de relevante valor intrínseco, são esquecidas ou postas de lado apenas porque um certo crítico menos informado não soube ver nelas o que ele queria (e não algo do que o poema queria que se visse nele). Da análise decorre a interpretação. Quando há harmonia entre o método empregado, a aplicação oportuna de certas categorias de estudo e o objeto a ser estudado, a interpretação é sempre mais satisfatória.

Tomemos um pequeno exemplo, não muito importante nem muito atual, mas que se presta particularmente para mostrar como uma nova luz lançada sobre um objeto há tempo (ou sempre) esquecido, fá-lo às vezes aparecer e até mesmo brilhar.

Abordar um Fillia (poeta-pintor futurista) à luz das diretrizes estéticas de um Boccioni (Dinamismo plástico) é ao mesmo tempo ser fiel ao espírito de sua obra e ter as condições de verificar, com surpresa, o alto grau de coesão entre o seu procedimento e o programa sincrético visado pelo Futurismo italiano, no dizer de Boccioni.

Seu livro “Dinamismo plástico”, publicado em 1914, é, à primeira vista, um pot-pourri de concepções e princípios do movimento futurista, alguns originais, outros já expressos nos manifestos anteriores. Após uma leitura mais cuidadosa entretanto, vislumbra-se a possibilidade de se encontrar uma certa coerência na obra que, uma vez assimilada em seu espírito, surpreende não apenas por ser repositório de fragmentos interessantes mas por possuir também uma certa engenhosa organicidade. Se, finalmente, analisarmos os itens assim

reordenados à luz da moderna semiologia, não podemos deixar de nos surpreender diante da fecundidade das colocações e de sua possibilidade de transposição.

Uma vez que falamos em espírito da obra, é conveniente lembrar que nesta, como na maioria das produções literárias do Futurismo Italiano, é imprescindível uma abordagem que chamaremos afetiva, a qual, entretanto, nada tem de parcial. “Amiano le coze rozze” nos diz Boccioni (pag. 31, ob. cit.) “non ancora liberate dalle scorie del nostro tempo” Nesta frase está a chave para uma abordagem satisfatória, a permissão implícita para ordenar, para transpor, para facilitar (esquematizar) sua comunicação sem, naturalmente, alterar a mensagem. A estética de Boccioni se torna tanto mais válida e compreensível quanto mais aceitarmos suas regras do jogo — em outros termos — se da matéria bruta que nos é apresentada extrairmos os elementos significativos que satisfaçam a nosso sistema de esperas e delimitarmos as escórias, quais seriam, por exemplo, o tom excessivamente enfático, às vezes panfletário ou certas afirmações ora confusas ora radicais, explicáveis pela psicossociologia do movimento.

Uma vez posto isso, a transposição das considerações de Boccioni para a literatura não só é legítima (“Un quadro, come un poema, sono oggi sviluppati nel loro oggetto, non in superficie di esecuzione, ma in profondità d’interpretazione — sintesi estrema — fenomeno plastico puro.” (Ob. cit.) como também desejável, nem que seja por ampliar o horizonte da análise introduzindo novas formas de abordagem e abrindo novas possibilidades de percepção.

Não vamos poder expor aqui o esquema geral de seu livro nem enumerar todos os conceitos importantes que ele contém. Limitar-nos-emos, para maior clareza, a reunir apenas os elementos que apresentam certa relação com a análise dos poemas de Fillia que empreenderemos em seguida (grifando os que aparecem no texto estudado).

1. *Finalidade da obra de arte*: — Considerar todas as sensibilidades artísticas, mas dar um conteúdo transcendente e lírico, considerar a obra de arte como a *construção* de uma nova realidade interna que os elementos da realidade externa contribuem em construir através das leis da Analogia Plástica (essencial em Poesia). É através da analogia plástica que chegamos aos estados de espírito plásticos: concordância de tons, volumes, linhas.

2. *Objeto* (A ser conhecido e a ser expresso): — Tudo. Há elementos anônimos que aguardam sua expressão. É necessário descobrir *as leis que vão se formando em nossa sensibilidade*, numa ordem de valores definida. É preciso admitir os rendimentos de uma nova sensibilidade. Em lugar de se estabelecerem limites fixos pa-

ra os objetos, é preciso que eles sejam interpretados em suas *recíprocas influências* formais, na gravitação das massas, na direção das forças. Nós estamos no objeto, e vivemos seu *conceito evolutivo*. O objeto é um núcleo de formas irradiantes, *transforma a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação* ou construção centrífuga acoplada a uma centrípeta que dá o peso ou o volume do objeto. As cores e as formas devem expressar por si próprias, sem recorrer à representação objetiva, e devem criar no artista *estados-de-cor* e *estados-de-forma*.

3. *Atmosfera*: — Conceção dos corpos não como sendo isolados no espaço, mas como núcleos mais ou menos compactos de uma realidade. As distâncias entre um corpo e outro são continuidade da matéria de diferente intensidade. *Luz é a qualidade da atmosfera que tem sempre forma e volume definíveis e portanto plasmáveis*.

4. *Emoção*: — Equivale ao drama, ao movimento, à *interpretação das forças*.

5. *Movimento*: — O gesto não será mais um movimento paralisado no dinamismo universal, mas a *sensação dinâmica*, eternizada como tal.

6. *Aparição*: — Construção que se refere às partes que ligam o objeto à atmosfera. A *Aparição* do objeto é sua interpretação através da *sensação*. É a concepção que cria a *forma da continuidade no espaço*.

7. *Sensação*: — É contrária ao desdobramento corpo + força, inspiração + execução, quantidade + qualidade.

8. *Interpretação essencial do objeto*: — Há no objeto: linhas-formas, linhas-cores ideais, infinitas, que partem de linhas-formas, linhas-cores reais, finitas e que ligam o objeto, através de massas-correntes atmosféricas, aos volumes e aos planos dos outros objetos. Nós interpretamos a natureza recriando os objetos como prolongamento dos ritmos que eles imprimem em nossa sensibilidade. A interpretação do objeto é o equilíbrio entre a *sensação (aparição)* e a *construção (conhecimento do objeto)*, determinado numa forma.

9. *Obra de arte: Objeto-ambiente*: — *Construção arquitetônica irradiante*, da qual o artista forma o núcleo central (não o objeto). É um organismo independente, cujos elementos formativos obedecem a suas próprias leis internas. É a *síntese de todos os momentos*: tempo, forma, lugar, cor etc. É o *objeto vivido em seu porvir*, vive sua realidade essencial como resultante plástico entre objeto e ambiente. É uma nova unidade indissolúvel de forças contraditórias em evolução.

10. *Objetivos da obra de arte futurista: — Moldar a atmosfera. Desenhar as forças dos objetos. Desenhar a forma das continuidades no espaço. Materializar o fluido.*

Vejam os agora como, neste particular tipo de análise, a que chamamos Trilogia de Fillia, Alba — Sera — Noite (Alvorada — Tarde — Noite), procura determinar numa forma a relação plástica que existe entre o conhecimento do objeto (construção) e sua aparição (sensação).

#### ALVORADA

o sentido e a perspectiva sensível do olho tornam-se uma lente potentíssima que absorve a luz e as cores formando um pequeno centro violeta na imobilidade obscura do cérebro.

todo o movimento e a cinematografia visual passam na película do violeta em retângulos regulares

#### TARDE

cristal contagotas do olho parafusado sobre a transmissão das luzes

as sensações das cores luminosas perdem a intensidade da abundância filtrando como lubrificantes vivos sobre as polias onde as correias rapidísimas do movimento deslizam com violência demais lúcida

#### NOITE

chapa negra com diversos espaços geométricos — planos de vida fotografada

complexo sensível de ambientes que fecham os sujeitos torna-se pesada em matizes elementares

complexo sensível de ambientes que fecham os sujeitos estilizados, deformados a definição torna-se pesada em matizes elementares

(de *I nuovi poeti futuristi*, 1925)

\* \* \*

#### ALBA

il senso e la prospettiva sensibile dell'occhio diventano una lente potentissima che assorbe la luce e i colori formando un piccolo centro violetto nell'immobilità scura del cervello.

tutto il movimento e la cinematografia visiva passano nella pellicola del violetto a rettangoli regolari

#### SERA

cristallo contagocce dell'occhio avvitato sulla trasmissione delle luci

le sensazioni dei colori luminosi perdono l'intensità dell'abbondanza filtrando come lubrificanti vivi sulle puleggie dove i cintoni rapidissimi del movimento scivolano con violenza troppolucida

NOTTE

lastra nera con diversi spazi geometrici-piatti di vita fotografata complesso sensibile di ambienti che chiudono i soggetti stilizzati e sformati

la definizione si appesantisce in elementari sfumature

(da *I nuovi poeti futuristi*, 1925)

\*

O conhecimento do objeto pressuposto em *Alvorada*, relaciona-se com a “construção” do mecanismo da visão: os raios de luz, incidentes da córnea, refrangem na lente ocular (lente potentíssima) e vão formar uma pequena imagem invertida (pequeno centro violeta) na retina (imobilidade obscura do cérebro). A focalização é realizada pela lente que modifica seu tamanho e seu poder de refração (o sentido e a perspectiva sensível do olho), sob influência do cérebro.

Na interpretação essencial do objeto integra-se o emprego da cor violeta. As leis da combinação das cores definem como cores primárias o azul, o amarelo, o vermelho. Por sua vez, o Pós-Impressionismo, numa de cujas ramificações Boceioni situa o Futurismo, caracteriza-se por uma preferência pelas cores puras do prisma e pela decomposição dos tons em suas cores componentes. Isso permite portanto definir o violeta como sendo a combinação de duas cores primárias: o azul e o vermelho.

A segunda parte do poema é o complemento dinâmico da primeira, a interpretação do plano externo, que não é o objeto, mas a transfiguração pela qual este passa ao identificar-se com o sujeito (todo o movimento e a cinematografia visual), no plano interno (a película do violeta) que redundando na aparição do objeto (retângulos regulares) e na criação de um novo objeto-ambiente (*Alvorada*).

A partir das forças dos objetos (olho — luz — objetos interpretados em suas influências recíprocas) chega-se, através das leis que vão se formando em nossa sensibilidade, à criação de uma entidade unitária (*Alvorada*), em antítese com o conceito fragmentário do universo. Transforma-se a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação: a luz é assim a qualidade da atmosfera que tem forma e volumes disponíveis e portanto plasmáveis. Dessa maneira o poema procede a uma síntese, sendo *Alvorada*, o objeto-ambiente vivido em seu porvir, a síntese dos momentos de tempo, lugar forma e cor.

Ao mesmo tempo verifica-se que na combinação dos dois movimentos (o sentido — todo o movimento) consuma-se uma represen-

tação (visual) de algo indiscutível: uma definição imperfeita e concentrada de conceitos que encontra sua explicação e sua completação no momento da percepção dos leitores. A representação nasceu da dupla associação do figurativo como método e do denotativo como objetivo.

Em *Tarde e Noite* repete-se o mecanismo desenvolvido no primeiro poema, sendo porém que em *Tarde* suas fases estão invertidas: a construção do objeto, feita no segundo movimento, é complementada pelo primeiro onde há uma combinação dos planos interno e externo (cristal contagotas do olho parafusado sobre a transmissão das luzes). A aparição do objeto é obtida através das forças irradiantes do núcleo, por isso em *Tarde* “as sensações das cores luminosas perdem a intensidade da abundância”, em contraposição com *Alvorada* onde “a definição torna-se pesada em matizes elementares”

Na Trilogia os objetos, que são etapas sucessivas de um único elemento, são interpretados em suas recíprocas influências: em *Alvorada* dá-se uma absorção total da luz, o máximo de potência. (É curioso notar que o efeito de potência é preparado no próprio nível léxico, por palavras ou associações de palavras quase sinônimas: “o sentido” e “a perspectiva sensível do olho”; “a luz” e “as cores”; “o movimento” e “a cinematografia visual”). Já em *Tarde* a absorção que ocorre é limitada (cristal contagotas do olho) e em *Noite* há uma ausência total de absorção (chapa negra), com espaços de absorções realizadas anteriormente (diversos espaços geométricos-planos de vida fotografada).

A luz é entendida aqui como uma qualidade da atmosfera que dispõe de forma e volumes definíveis, ela é portanto plasmada como correnteza líquida, sujeita ao movimento que é uma sensação dinâmica (as sensações das cores luminosas. filtrando como lubrificantes vivos sobre as polias, onde as correias. do movimento).

As cores que aparecem na Trilogia: violeta, preto, são capazes de provocar no leitor, sem recorrer à representação objetiva, certos estados-de-cor. A própria disposição gráfica e a extensão dos versos dos poemas tendem a produzir estados-de-forma. Tais estados, particularmente apreciáveis nas representações pictóricas concretas do Futurismo, são aqui apenas perceptíveis. Entretanto, eles existem mesmo nos casos mais velados. É possível notar, por exemplo, como a disposição dos versos tende a acompanhar a disposição semântica: graficamente, o primeiro poema é quase o inverso do segundo (5x3, 2x4) e, no nível do significado isso poderia corresponder à quase oposição Alvorada-Tarde. O último poema, como fecho, é, graficamente, a retomada das três aparições do objeto: três parselhas sucessivas sem separação alguma — a forma das continuidades no espaço.

\*

\*        \*

*BIBLIOGRAFIA*

Boccioni, U. — *Pittura e Scultura Futuriste* (Dinamismo Plastico), Edizioni Futuriste di Poesia, Milano — 1914.

Eco, U. — *La Definizione dell'Arte*, Edizioni V Mursia, Milano — 1968.

Jacobi R.

(aos cuidados de) — *Poesia Futurista Italiana*, Guanda Editore, Parma 1968.

Pomorska K. — “Ob izutchénii Gógolia — metodologúitcheskie zamiétki” — (estudando Gógol — notas metodológicas) in *To honor Roman Jakobson*, Mouton, The Hague-Paris — 1967