

## **O FUTURISMO E ARTECRAZIA : O PROJETO DE ESTETIZAÇÃO DA NAÇÃO.**

Maria Aparecida Rodrigues Fontes  
UFRJ

A relação entre atraso econômico e comportamento intelectual, referente ao processo de expansão imperialista da economia italiana e à crise de involução social e ideológica da pequena-burguesia, constituiu um dos pontos nevrálgicos para a reflexão acerca da legitimação do Futurismo como "artecrazia" e construtor de uma nova imagem da nação. Trata-se, na verdade, do estudo sistemático da função social da arte, da literatura e dos intelectuais na contração da história e da vida do Estado. Entre as profundas contradições que atravessam o Futurismo, a estetização da política, corroborada pela estilização da matéria artística, é sem dúvida a pedra angular para a constituição da sensibilidade da sociedade industrial moderna, não apenas na Itália, mas em tantos outros países da Europa e da América. Novamente estamos diante da construção de uma narrativa nacional e cultural, cujos autores foram escritores, poetas, políticos, pintores, intelectuais da época que tiveram um papel fundamental na articulação do novo edifício estético durante o período de transição entre atraso econômico e imperialismo.

No curso dos anos 1920 verifica-se uma substancial revisão do Futurismo no âmbito da cultura e das práticas artísticas e literárias, as quais passam da contestação global a um objetivo bem limitado, isto é, a defesa "sindical" da vanguarda, e a conquista de um espaço político privilegiado. Na primeira metade dos anos vinte, assiste-se, do ponto de vista ideológico, um deslocamento de rota que inverte a visão "totalitária" de anteguerra: F. T. Marinetti, desiludido da política, pronuncia-se, inicialmente, a favor do primado absoluto da arte, chegando a formular uma hipótese utopista dos artista no poder. O conceito vem reelaborado posteriormente no

manifesto *L'Inegualismo* (MARINETTI, 1923a)<sup>1</sup>, no qual o poeta fala de "artecrazia", termo que exprime a confiança na prioridade da dimensão estética, própria do "segundo futurismo".

De fato, Marinetti procura elevar o movimento ao estatuto de arte oficial, defendendo o Futurismo como a única corrente capaz de representar a arte do fascismo. Mas o regime cautelosamente preferiu não se pronunciar abertamente a favor de uma política cultural, limitando-se a proteger os artistas e a escolhê-los. Além disso, o Fascismo procurou conjugar elementos opostos, o novo e o velho, optando pela arte moderna, mas radicada na tradição. É curioso como o discurso dos futuristas transforma-se nesse período: de repente o movimento, que negava fervorosamente o passado e as tradições e que tinha como objeto o progresso e a tecnologia, se auto define como a tradição artística italiana. Essas ambigüidades justificam-se por vários motivos, entre eles, pode-se dizer que esse período histórico coincide com a fase cujo regime é definido como "a fábrica do consenso" (CANNISTRARE, 1975), mediado pela estrutura do *mass media*.

Marinetti, além de apresentar os seus artistas como especialistas e técnicos da comunicação estética ampliada a todos os campos da cultura, desde a propaganda aos costumes, solicita a Mussolini uma série de garantias para o grupo vanguardista. O temor de que se estabelecesse "uma demagogia das armas sem pensamento", unida à preocupação sobre o destino do Futurismo, empurra Marinetti a procurar uma forma de inserimento nas estruturas culturais do regime, não sob bases políticas, afirmava ele, mas sob uma ótica essencialmente artística. A utopia global vem assim sublimada na arte, a partir de um processo de estetização do trabalho artístico.

---

<sup>1</sup> O texto já tinha sido publicado em 1º de novembro 1922, em *Il resto del Carlino*, com o título de "Inegualismo e Artecrazia".

O ponto de partida para a nova fase futurista é o congresso de 1924, que homenageava Marinetti, de onde surgiram os inúmeros debates e reflexões sobre "cultura e poder". Da polêmica entre Futurismo e Novecentismo às reflexões intransigentes do grupo futurfascista, publicadas no jornal *L'Impero*, aos debates da *Critica fascista* (1926-7) sobre a cultura do regime, às inúmeras investidas da revista *Artecrazia*, a cena era a mesma: a função política da arte e sua ligação com o Estado. O acontecimento que assinala o momento em que Futurismo e Fascismo se aproximam é a publicação do manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, no primeiro número de *L'Impero*, em 1923. Tratava-se de uma plataforma de reivindicações corporativas que o grupo de Marinetti endereçava ao governo de Mussolini. O texto apresenta os futuristas como os "Divinatori e lontani preparatori della grande Italia di oggi"; Vitorio Veneto e l' avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista (...) 14 anni or sono" (MARINETTI, 1923b). Eis as palavras com as quais as relações entre fascismo e Futurismo vêm requeridas. Em seguida, o discurso de Marinetti, astutamente, termina com a solicitação de reivindicações corporativas que tutelem a categoria artística e em particular a vanguarda futurista por melhor expressar o espírito do novo tempo.

A experiência futurista, segundo estudos de Gramsci, somente pode ser interpretada como um processo, ou seja, um processo de expansão imperialista da economia italiana e de crise da pequena-burguesia. Como praxes, o Futurismo revelou-se eficiente na conjugação dos princípios estéticos às questões sociais, políticas e econômicas da época. A suspensão do adjetivo e do advérbio, por exemplo, que traduzem lingüisticamente uma circunstância, e a ênfase no substantivo, que determinou a prática dos escritores futuristas, foram alguns dos instrumentos da sintaxe poética usados para revelar a materialidade das coisas e do mundo. *Bataglia + peso + odore* e *Parola in Libertà*, de Marinetti, indicavam as seguintes passagens: da doutrina à praxe,

da imaginação à ação, da palavra-símbolo à palavra-coisa, atendendo à função referencial da linguagem e, sobretudo, às novas práticas científicas e tecnológicas.

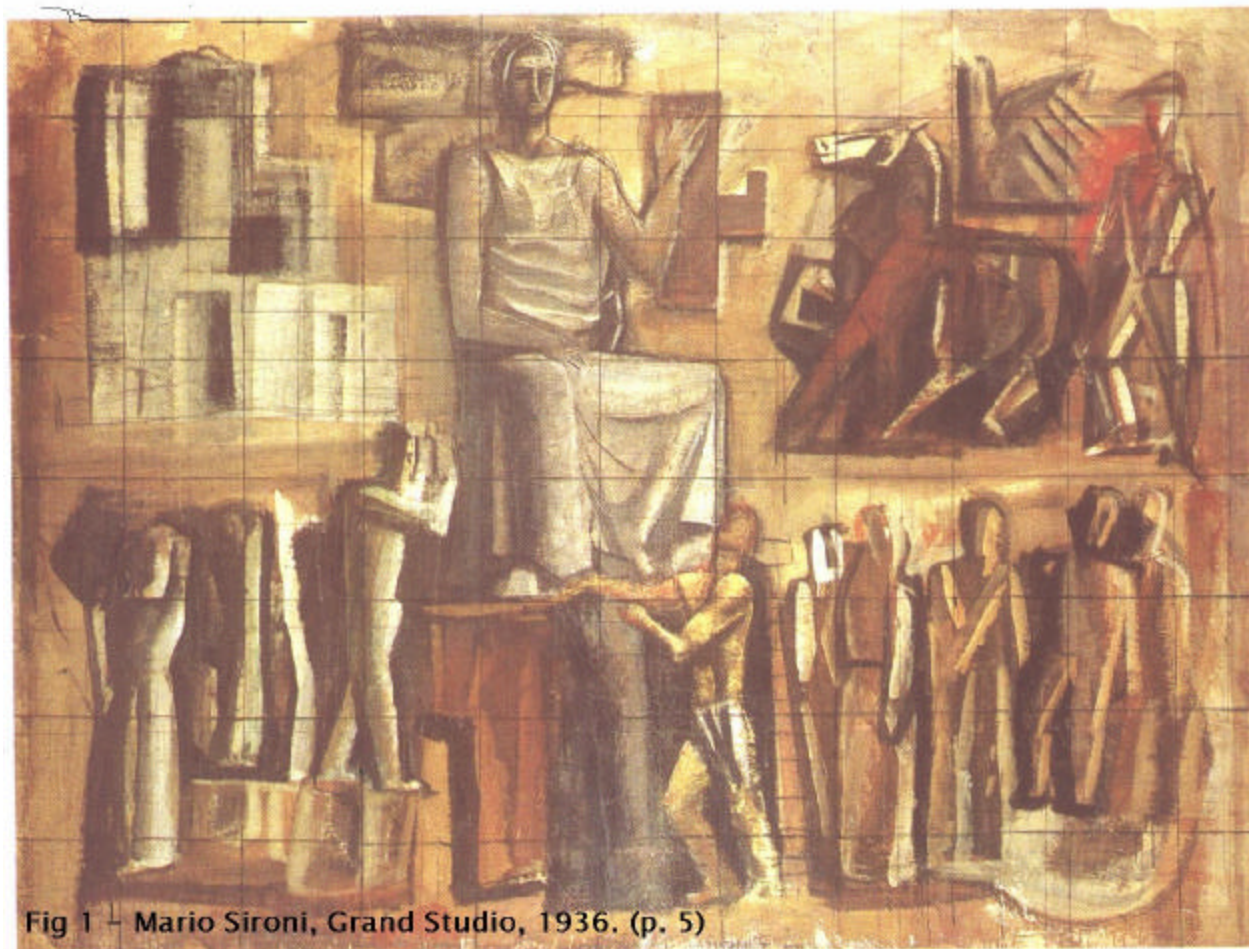
Com o desenvolvimento das grandes indústrias e do capital financeiro, no final do século XIX, a pequena-burguesia, aqui sobretudo representada pelo intelectual, perde sua função vital no campo de produção. Sem uma função específica, ela procurou de alguma maneira conservar uma posição de controle, de iniciativa histórica e de prestígio político. Esse processo de dissolução, da qual inclusive o fascismo foi a sua última representação, provocou uma reação de intelectuais, artistas e políticos que iriam encontrar, então, no movimento marinettiano (e ainda entre os contra marinettianos) um terreno fértil para propalar sua ideologia e reivindicar renovação e inserção na esfera produtiva, comercial e tecnológica: a pequena-burguesia veste-se com os trajes de operário; sai às praças como operários; mimetiza os operários. Na verdade, os Futuristas eram, até aquele momento, "i contemporanei" "storici del tempo presente", assinalava Gramsci, em *Marinetti rivoluzionario?*, e, noutras palavras, *"hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, (...)"* (GRAMISCI, 1984:181-84). O impulso polêmico de Gramsci o levou a entender os primeiros passos do futurismo como um movimento que, aos seus olhos, trazia a destruição da "presente forma di civiltà" e a supressão do Estado burguês e isso acenava para a possibilidade histórica de uma "cultura proletária". Mas Gramsci, naquele momento, não se deu conta de que o movimento fundado por Marinetti, propalador da destruição das hierarquias espirituais, dos ídolos e das rígidas tradições, era um dos braços do corpo social pequeno-burguês e não pôde, portanto, vislumbrar as enormes contradições que atravessavam o Futurismo, cuja originalidade restringia-se ao trabalho cultural e formal no campo

das artes e da literatura, mas em âmbito teórico-político, ou em nível prático, repetia o *status quo*, ou seja, continuava o modelo burguês.

Renovamento, e não revolução, era a palavra de ordem na Itália de 1909 a 1921, um país, cujos trabalhadores agrícolas constituíam ainda 55% da população, que precisava acertar os ponteiros com a política de industrialização e modernização. Todavia, o ambiente cultural da Itália, após a unificação, não era sensível às transformações industriais, havia uma certa retração cultural, um despreparo psicológico e um grande desequilíbrio entre campo e cidade. Esse quadro de fragilidade cultural permitiu que a burguesia intelectual coordenasse as solicitações de mudanças, desviando-as das metas econômicas e políticas e endereçassem-nas verso a um programa cultural e ideológico. E é desse projeto que Marinetti foi muito mais um executor que interprete, ou seja, executor de um projeto de desenvolvimento industrial da Itália como um fenômeno que se converteria em transformação político-social e que se realizaria mediante a união da burguesia capitalista com a pequena-burguesia intelectual.

Marinetti encontrava-se, portanto, exercendo uma função em si contraditória: o de intelectual da burguesia capitalista, mas com a ilusão de operar como representante do "proletario dei geniali". Nesse sentido, a fundação do movimento futurista foi um gesto de inteligência que vinha confirmar a intuição marinettiana referente ao estado de grave frustração da burguesia que esperava a renovação das funções sociais do intelectual para voltar a cena cultural e política. Assim, de uma nova patologia social, que se verifica com a passagem do capitalismo ao capitalismo monopolista, nasce uma nova estratégia e uma nova forma de gestão de cultura, nasce também uma nova figura de intelectual para quem bastava reverter o próprio niilismo individualista em disponibilidade às revoltas e às lutas de classe. Isso explica, de certa forma, o surgimento de inúmeras revistas e jornais nas décadas de 1920-30, os inúmeros manifestos, os longos debates sobre arte, literatura, política e a efervescência de movimentos culturais

"artecráticos", além dos grandes projetos arquitetônicos, sobretudo os de Sant'Elia, e explica também os enormes murais de Mario Sironi (Fig. 1) que, pouco a pouco, se revelariam a melhor forma de expressão do regime.



As palavras em liberdade e o esplendor geométrico e mecânico, propalados por Marinetti, representavam a transformação da sensibilidade *passadista* (romântica, simbolista e decadente), através do antagonismo entre passado e presente, juventude e velhice, destruição e conservação, intuição e inteligência, e, sobretudo, a partir da enfática celebração da guerra, da máquina e da

velocidade, com que o chefe do Futurismo, inclusive, efetuava a sublimação dos desenhos imperialistas, ou seja, ocultava a realidade das relações de produção e exibia, ao contrário, as atividades das forças produtivas, o que Benjamin definiu como "estetização da política". Isso significava também a conversão do mal-estar social em tensão expressiva e a desmitificação ou banalização da transcendência artística. Lê-se em *Guerra, solo igiene del mondo* (1915): "I miei amici poeti (...) cercavano con me una parola d'ordine. Esistai un momento fra le parole *Dinamismo e Futurismo*. I mio sangue italiano balzò più forte quando le mie labbra inventarono ad alta voce la parola *Futurismo*. Era la *nuova formula dell'Arte-azione...*" (MARINETTI, 2000: 218-19).

A estetização da política veio acompanhada de dois momentos diversos: primeiro, de uma proposta de inversão que se constituía em *praticizzazione dell'arte*, ou seja, o exercício da arte como ação e sobretudo como prática artística fora da esfera da arte: tudo poderia ser arte, e isso nos colocaria diante de uma outra realidade: *artistizzazione della prassi*. O segundo momento remeteria à redefinição de uma identidade sócio-cultural que representasse a nova nação industrializada. Caberia aos intelectuais, artistas, arquitetos, pintores e poetas criarem uma nova imagem nacional. Para muitos intelectuais, a proposta de "*Arte-azione*" transformava-se em palavra de ordem, com a qual eles sairiam da marginalidade. Palavras estas que deveriam exprimir uma nova sensibilidade transformada pela eletricidade, pela máquina (e em geral pelo automóvel), pela velocidade. De fato, a "*Arte-azione*" proporcionava aos intelectuais a ilusão de participar das transformações do mundo, determinadas pelo avanço da ciência, da técnica e da indústria, e redefinia o papel do artista e intelectual dentro da nova nação estetizada. Nasce daí a "estetização da vida política" (Fig. 2) e, especificamente, todos os esforços que deveriam convergir para a estetização da guerra., como já havia assinalado Walter Benjamin (1990: 209-40).



**MILANO**

Esposti alla Permanente cartoni e pannelli realizzati tra gli anni 30 e 50 da artisti italiani quali Sironi e Campiglli

# La bellezza è voce di Stato

La funzione di questi grandi murales era quella di comunicare la modernità



Mario Sironi, «Il costruttore», 1935-36; a destra, Gino Severini, «Il collegio dei giuristi padovani», 1941

Mazzotta con la Permanente e la Regione Lombardia, focalizza la sua attenzione sul dibattito che negli anni 30 fiorì intorno alla pittura murale, agguerriti i percorsi fino agli anni 50, quando ultima palestra per la grande decorazione restarono i transatlantici.

musicativa" come l'asse del passato, ma capace anche di parlare con il linguaggio della contemporaneità. Lo spiegava, nel dicembre del 1933, nella rivista «La Colonna», dove firmava con Campiglli, Carrà e Puni il Manifesto della pittura murale. In quel testo sistematizzava i principi

Come membri del distretto e responsabili delle arti figurative, aveva infatti potuto realizzare il suo grande sogno, ricorrendo a lavorare sui muri del nuovissimo Palazzo dell'Arte: i più grandi artisti del tempo, a ognuno dei quali venne affidata una missione

artistica che serviva all'idea modernista e subordinata la propria individualità all'opera collettiva.

La sua non era certo una voce isolata, anzi. Fu un vasto movimento d'opinione quello sulla nuova pittura "sociale" ed educativa che negli anni 30 coinvolse non solo

Weimar e poi di Hitler, nell'Unione Sovietica di Stalin (dove Puni in quel "di regime" scrisse come una la sua controparte sulle stagioni magnifiche delle avanguardie, e nel Messico rivoluzionario, prendendo corpo però anche all'interno di movimenti entrati a ogni valigia avanzata).

«del magistero del disegno», ma anche anche nel fatto che tutti loro (da Sironi a Carrà, da Carrà a Severini, Puni, Campiglli...) avevano militato nelle avanguardie ed erano perciò in grado di creare un "arte" "persuasiva" di, ma capace di persuadere attraverso gli strumenti consumisti della forma e dello

A urdidura dessa trama social e estética encontrará nos manifestos futuristas e nas práticas pictóricas e artísticas o meio preciso para a educação de massa e para a estetização da vida prática e política, e encontrará também na escritura "parolibera" a sua forma de representação lingüística do mundo, não apenas como obra predominantemente visível e oral, mas como espetáculo técnico. Quando se investiga *Zang-tumb-tumb* (MARINETTI, 1914), observa-se que a prática lingüística marinettiana se apoia na convicção de que o signo lingüístico, ao contrário de Saussure, possui uma estreita relação com o seu referente. Enquanto o lingüista reivindicava a arbitrariedade e autonomia do signo lingüístico, Marinetti elaborava uma estratégia verbal onde o signo tenderia a se transformar em fono-símbolo imediatamente ligado ao seu referente. Isso facilitaria a criação de uma poesia voltada para a oralidade, cuja maior característica seria a interação com o público, exatamente por estar relacionada à *performace* e ao espetáculo, portanto endereçada às massas. Eis porque as onomatopéias são a base de seus textos. Eis também porque Marinetti definia essa produção poética como "analogia desenhada", considerada



por muitos estudiosos mais uma prática de reprodução (e reprodução técnica) que uma poética de criação. Na realidade, o que importava era a elaboração de signos icônicos que caracterizassem uma relação de concretude entre significante e significado, ou seja, uma relação que evidenciasse uma semelhança com o próprio referente, graças, sobretudo, à revolução tipográfica. Era preciso fundir diretamente o objeto com a imagem que esse evocasse e, para isso, Marinetti usou da analogia, dizia ele:

"Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita. Per dare i movimenti successivi di un oggetto bisogna dare la *catena della analogie* che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale (...), per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni (...)" (MARINETTI, 2000:77-84:79)

Contra a gramática, contra o signo-poder, contra o sujeito, contra o verbo e o adjetivo, cada palavra, para a poética marinettiana, teria o seu significado manifesto através do substantivo. Este traduziria, então, o objeto em sua materialidade, presença e intransitividade. Esse processo de composição, a partir da palavra-coisa, aparece mais claro em *Battaglia Peso + odore* (MARINETTI, 2000: 88-91), revelando uma extrema atomização da sintaxe. Marinetti, nesse sentido, já intuía a crise de linguagem elaborada pelos simbolistas e, adotando o dinamismo imaginativo daqueles, tenta adequar a sua poética à realidade técnica e mecanizada do início do século XX. Em *Zang Tumb Tumb*, por exemplo, Marinetti desequilibra o sentido do poema em direção à prosa usando uma frequência de signos, no qual prevalece a função referencial. Jakobson já havia assinalado que a poesia se concentra sobre o signo, enquanto a prosa, pragmática, sobre o referente. A escolha da comparação frástica, por exemplo, como instrumento estilístico privilegiado, era uma operação deliberada que tentava anular a metáfora e explicitar a materialidade do significante. Através da revolução tipográfica e do uso do signo de valor icônico, Marinetti tentava destruir o imperialismo do *logos* e os modelos lineares da

escritura, mas também reforçava as operações materiais produzidas pela ciência e pela indústria. Despida de seu sentido metafísico, a matéria tornou-se, sobretudo, o resultado tangível de um programa científico e tecnológico, uma realidade artificial que se multiplicaria e se expandiria. Tratava-se, pois, não apenas de converter em palavras a realidade objectual e fenomênica, mas de escrever materialmente a vida da matéria. Eis o porquê da criação de uma estilística da matéria, onde a mensagem adquire caracteres físicos e visíveis, pois comunica a própria superfície corpórea.

A ruptura da cadeia sintagmática, propalada por Marinetti, reflete, ainda, a cisão ontológica e gnosiológica, e também a fratura do tecido social. O uso da parataxe, a justaposição e a substantivação traduzem um universo desagregado. Nesse sentido, a estetização da política e a *artistizzazione* da matéria podem ser pensadas como uma tensão expressiva de um mal-estar social. O motivo fundamental da ideologia marinettiana teria sido, então, o desejo, como todos os intelectuais burgueses, de pensar um modelo de sociedade nacional, a partir do qual eles pudessem conciliar o individualismo estético com novas estruturas de organização social e política, e onde fosse possível ainda ser reconhecida a função do intelectual, não apenas de guia espiritual, mas de comando. A cada proposta de destruição das formas da obra de arte tradicional deveria corresponder à demolição das instituições sociais e políticas, que permitiam a sua existência. Eis porque o Futurismo não poderia ser apenas um projeto estilístico, mas sobretudo um movimento de idéias e de constituição identitária nacional. É o que nos diz Luigi Tallarico, em um artigo publicado no jornal *Secolo d'Italia*, em 1987: "il Futurismo non è un stile, bensì un movimento"(TALLARICO, 1987).

Anticlericais, antiliberais e anti-socialistas, os futuristas queriam transformar os costumes italianos, o sistema escolástico, os modelos educacionais. O movimento constituiu-se, pois, num programa político que projetava a formação de um país moderno e industrial imperialista. E para

isso a guerra era a síntese perfeita do progresso: "pienezza di vita e massima libertà nella dedizione alla patria" (MARINETTI, 2000: 218-19). Com a guerra, finalmente, ter-se-ia a participação dos artistas na criação de uma nova sociedade, uma total atuação na elaboração de uma identidade arte-poder-vida, a criação do *novum*, ou melhor, concluía Mario Bernardi Guardi, num artigo de 1976 para o jornal *Secolo d'Italia*: "La nazione che si crea quale comunità per un destino unico" (GUARDI, 1976).

## **Bibliografia**

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Trad. Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (intr., sel. e comentários). *Teoria da Comunicação de massa*. São Paulo, Paz e Terra, 1990, pp. 209-240.
- CANNISTRARE, Philip V. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma/Bari, Laterza, 1975.
- GRAMISCI, Antonio. "Marinetti rivoluzionario? (1921)". In: GHERARDUCCI, Isabella. *Il Futurismo italiano: Materiali e testimonianze critiche*. Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 181-184.
- GUARDI, Mario Bernardi. "La nazione che si crea quale comunità per un destino unico: F.T. Marinetti e l'ideologia del Futurismo". In: *Secolo d'Italia*, 14 luglio 1976. Roma, "Archivio Centrale dello Stato", Arquivo Enzo Benedetto, pasta 24, ref. fasc. 47.
- MARINETTI, T. F. "L'Inegualismo". In: *Il Futurismo*. Milano, 6, 1º maggio, 1923a.
- \_\_\_\_\_. "I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista". In: *L'Impero*, 11 marzo 1923b.

- \_\_\_\_\_. "La guerra, sola igiene del mondo" (1915). In: DE MARIA, Luciano (a.c.di) *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*. Milano, Oscar Mondadori, 2000 (1<sup>a</sup> ed. 1973), pp. 218-19.
- \_\_\_\_\_. "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (11 maggio 1912). In: De MARIA, L., op. cit., 2000, (1<sup>a</sup> ed. 1973) pp. 77-84.
- \_\_\_\_\_. "Battaglia Peso + odore". In: De MARIA, L., op. cit., 2000, (1<sup>a</sup> ed. 1973), pp. 88-91.
- \_\_\_\_\_. *Zang- tumb-tumb*. Assedio di Adrianopoli. Parole in libertà. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1914.
- TALLARICO, Luigi. "Diversità del Futurismo: Poetica stilistica o movimento delle idee?". In. *Secolo d'Italia*, Milano, 14 luglio 1987. Roma, "Archivio Centrale dello Stato", Arquivo Enzo Benedetto, pasta 28, ref. fasc. 56.