

# *O futurismo\**

Roman Jakobson\*\*  
Tradução de Sonia Regina  
Martins Gonçalves\*\*\*

**Resumo:** Em “O futurismo” (Футуризм), um dos primeiros artigos de Roman Jakobson, publicado em Moscou em 1919, o filólogo compara a evolução da nova pintura, a decomposição da luz, das cores e, a seguir, do objeto com a evolução das ciências exatas, em especial com a física de Einstein, além de abordar a questão do tempo como um ponto vital de nossa época. A poesia, por sua vez, deixa de ser apenas um ofício para se tornar uma ciência experimental.

**Abstract:** In the “Futurism” (Футуризм), one of the first essays of Roman Jakobson, he compares the evolution of the new painting, the decomposition of light and colors, and then of the object with the evolution of hard sciences, particularly with the Einstein’s Physics. Moreover, he writes about time as a very important issue of our era. For Jakobson, poetry is no longer a type of craft, but a kind of experimental science.

**Palavras-chave:** Roman Jakobson; Futurismo; Pintura; Poesia  
**Keywords:** Roman Jakobson; Futurism; Painting; Poetry

\* Tradução submetida em 10 de setembro de 2018 e aprovada em 15 de outubro de 2018.

\*\*"Футуризм", artigo publicado originalmente no jornal *Arte N*º. 7 (Искусство), Moscou, 2/VIII/1919; assinado com as iniciais R. J. (P. Я.). A tradução baseou-se no texto corrigido pelo autor para a edição de suas Obras Reunidas (*Собрание сочинений* – SW, 1981, III, p.717-722).

\*\*\* Sonia Regina Martins Gonçalves é mestre do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (soniamart@ig.com.br).

**A** pintura do século XX, pela primeira vez, rompe radicalmente com as tendências do realismo *naïf*. No século XIX, a pintura tem o compromisso de transmitir a percepção; o pintor é escravo das normas pré-estabelecidas e despreza, conscientemente, a experiência cotidiana e científica. Como se aquilo que conhecemos sobre um objeto fosse independente do conteúdo imediato da imagem desse mesmo objeto. Como se conhecêssemos o objeto apenas por um lado, apenas de um ponto de vista: como se, vendo a testa, esquecêssemos de que há a nuca; como se a nuca fosse o outro hemisfério da lua – desconhecido, nunca visto. É como nos romances antigos, cujos fatos nos são apresentados à medida que são conhecidos pelo herói. Encontramos, já na pintura antiga, tendências de ampliação dos pontos de vista em relação ao objeto, justificadas pelo reflexo – na água ou no espelho – da paisagem ou do corpo. Consideremos, ainda, a técnica da pintura russa antiga de representar o mártir num mesmo quadro duas ou três vezes, nas diferentes situações da ação em andamento. No entanto, somente o Cubismo canonizou a pluralidade dos pontos de vista. A deformação se realizava, na pintura do passado, em proporções insignificantes. Admitia-se, por exemplo, a hipérbole, ou então a deformação era justificada pelo uso dos meios humorísticos (como a caricatura), ornamentais (como a teratologia) ou, finalmente, pelas características da própria natureza, como o claro-escuro. Liberada, pelos atos de Cézanne, da necessidade de se justificar, a deformação é canonizada pelo Cubismo.

Os impressionistas, apoiando-se na experiência científica, já haviam separado a cor de seus elementos componentes. A cor deixou de se submeter à percepção da natureza representada. Surgem as manchas coloridas e até mesmo as combinações cromáticas que não copiam nada, que não são impostas de fora ao quadro. O domínio criativo da cor conduz natural-

mente à compreensão da seguinte lei: toda inflexão da forma é acompanhada de uma alteração da cor; toda alteração da cor gera novas formas (na formulação de Gleizes e Metzinger).<sup>1</sup>

Na ciência, ao que parece, essa lei foi pela primeira vez formulada por Stumpf,<sup>2</sup> um dos pioneiros da nova psicologia, ao falar sobre a correlação entre cor e forma espacial colorida: a qualidade está relacionada à transformação da extensão. Transformando-se a extensão, transforma-se também a qualidade. A qualidade e a extensão, por sua natureza, são inseparáveis uma da outra e não podem existir na imaginação de modo independente. Essa ligação necessária é contraposta à relação empírica de duas partes que não possuem caráter obrigatório, como, por exemplo, a cabeça e o tronco. Essas partes podem ser imaginadas separadamente.

A orientação para a natureza obrigava o pintor a ligar justamente essas partes, as quais, na sua essência, podem ser separadas; entretanto, a relação mútua entre forma e cor não era percebida. Inversamente, a orientação para a expressão pictórica despertava a compreensão criadora da necessidade dessa última ligação, quando o objeto é dividido livremente (o assim chamado Divisionismo).<sup>3</sup> A linha e o plano concentram em si a atenção do pintor; ele não pode exclusivamente imitar os limites da natureza. O cubista recorta conscientemente a natureza com os planos e introduz as linhas livres.

A emancipação da pintura em relação ao ilusionismo elementar tem como consequência a exploração intensiva de diferentes campos da expressão pictórica. As proporções tridimensionais, a assimetria construtiva, a dissonância das cores,

---

1 A. Gleizes e J. Metzinger. *Du cubisme* (Paris, Figuière, 1912, p. 58). A obra foi traduzida para o russo por E. Nizen (São Petersburgo, Matiuchina, 1913, p. 24) e exerceu grande influência sobre a teoria e a prática dos cubo-futuristas russos. Albert Gleizes (1881-1953), pintor, escritor e teórico do Cubismo. Participou de exposição de obras cubistas em Moscou em 1912 / 1913. Jean Metzinger (1883-1957), pintor e teórico do Cubismo. (N. T.)

2 Karl Stumpf (1848-1936), psicólogo, filósofo, musicólogo, teórico da fenomenologia e precursor da Gestalt. Os conceitos básicos da teoria de Stumpf utilizados por Jakobson neste texto foram publicados pelo psicólogo alemão em *Über psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* (Leipzig, 1873). (N. T.)

3 Ou Pontilhismo, uma das tendências do neo-impressionismo, desenvolvida pelos pintores franceses Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935). (N. T.)

a textura, emergem no claro campo da consciência do pintor.

Os resultados dessa percepção são:

1. A canonização de uma série de procedimentos, razão essencial que permite falar sobre o Cubismo como uma escola;

2. O desnudamento do procedimento. Assim, a percepção da textura já não busca, para si, nenhuma justificativa; torna-se autônoma, exige para si novos métodos de formação, novos materiais. Colam-se no quadro pedaços de papeis, derrama-se areia. Enfim, usa-se cartão, madeira, latão etc.

O Futurismo não introduz quase nenhum procedimento pictórico novo; utiliza amplamente os métodos cubistas. Não é uma nova escola de pintura; é, antes, uma nova estética. O que mudam são os próprios conceitos de quadro, de pintura, de arte. O Futurismo produz quadros-slogans, manifestações pictóricas. Nele não há cânones definidos, cristalizados. O Futurismo é o antípoda do Classicismo.

Fora da intenção (termo da psicologia), fora do estilo (termo da teoria da arte), não há representação do objeto. É característica do século XIX a tendência de ver – como de praxe se via – à maneira de Rafael, de Botticelli. O presente é projetado no passado; impõe-se o passado ao futuro. É como no célebre preceito: “Assim passou o dia, com a graça de Deus. Se Deus quiser, amanhã será igual.”<sup>4</sup>

Nenhuma outra arte, a não ser a figurativa, poderia, com tal êxito, servir a essa tendência fundamental: fixar o momento do movimento, decompondo-o numa série de elementos estáticos isolados. Mas a percepção estática é ficção. “Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós, mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim, um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte, e os seus movimentos são triangulares.” (Manifesto dos pintores futuristas).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Citação retirada do romance *Oblómov*, de I. A. Gontcharov. (N. T.)

<sup>5</sup> A citação foi retirada de “A pintura futurista – Manifesto técnico” (Milão, 11/IV/1910) e não do “Manifesto dos pintores futuristas” (Milão, 11/II/1910), também assinado pelos pintores

A percepção estática, unilateral, isolada, é um vestígio pictórico, algo parecido com as musas, os deuses e a lira clássicos. Mas nós não atiramos com bacamartes, não andamos de carroça. A nova arte acabou com as formas estáticas, acabou com o último fetiche da estática – a beleza. “Na pintura nada é absoluto. O que era verdade para os pintores de ontem, hoje é mentira” – diz o manifesto futurista.<sup>6</sup>

A superação da estática e a expulsão do absoluto são o *pathos* principal dos novos tempos, a questão mais candente da atualidade. A filosofia negativa e os tanques, os experimentos científicos e o *sovdiépi*,<sup>7</sup> o princípio da relatividade e o “Abaixo!” futurista destroem as hortas da velha cultura. A unidade dos *fronts* causa espanto.

“Na época atual” – dizem-nos os físicos – “vivemos novamente a destruição do velho edifício científico, mas uma destruição tal que é inédita para a história da Ciência”. Mas isso ainda não é tudo. Destroem-se verdades que nunca foram enunciadas por ninguém, que não foram afirmadas, porque pareciam evidentes e porque foram usadas inconscientemente e colocadas na base de toda sorte de discussões. Um traço particularmente característico da nova teoria é o caráter paradoxal inédito de muitas de suas conclusões, até das mais simples: elas contradizem visivelmente aquilo que se costuma chamar de “bom senso”.<sup>8</sup> Convém lembrá-los dessas conclusões!

---

U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla e G. Severini. Jakobson utilizou a tradução russa do manifesto, realizada por V. Chercheniévitich e publicada no volume *Manifestos do futurismo italiano* (*Манифесты итальянского футуризма*) Moscou, 1914, p. 11. Na presente tradução, o trecho citado por Jakobson foi reproduzido de acordo com a tradução para o português de N. Rozenchan, constante do volume *O futurismo italiano* (São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 42), organizado por Aurora Fornoni Bernardini. (N. T.)

6 *Id. Ib.* nota anterior.

7 Sigla de “Soviet deputatov” (Conselho dos deputados). (N. T.)

8 As citações assinaladas nas notas 10, 11, 12, 13, 14 e 15, como informa Jakobson, foram retiradas das obras *Princípio da relatividade* (*Принцип относительности*, São Petersburgo, 1914; pp. 6-8, 31, 35 e 45) de Khvólson, e *Tarefas e traços característicos do pensamento contemporâneo em ciências naturais* (*Характерные черты и задачи современной естественнонаучной мысли*, São Petersburgo, 1914; pp. 41-43) de N. Úmov. A montagem das citações apresenta alguns erros e omissões não assinaladas pelo autor, que, no entanto, não chegam a comprometer a compreensão dos conceitos enunciados no presente texto. (N. T.)

“Do mundo físico desaparece o último vestígio de substância. Como nós imaginamos o tempo? Como algo contínuo, que corre regularmente a uma mesma velocidade em toda parte. O tempo passa da mesma forma no mundo inteiro; não há e, ao que parece, não pode haver, dois tempos que fluam em diferentes lugares do universo com velocidades diferentes. Nossas representações da simultaneidade de dois acontecimentos estão ligadas diretamente ao ‘antes’ e ‘depois’: essas imagens elementares, acessíveis a uma criança, possuem o mesmo sentido, quaisquer que sejam os agentes e o lugar. A noção de tempo comporta, para nós, algo absoluto, algo plenamente independente. A nova teoria nega o caráter absoluto do tempo e, portanto, também a existência do tempo universal. Cada um dos sistemas em movimento possui seu próprio tempo; a velocidade com que o tempo corre não é igual”.<sup>9</sup>

“Existiria um repouso absoluto, ainda que sob a forma de uma noção abstrata, sem existência real na natureza? Do princípio da relatividade decorre que o repouso absoluto não existe.”<sup>10</sup>

“O tempo mistura-se a todas as dimensões espaciais. Não podemos definir a forma geométrica de um corpo em movimento em relação a nós mesmos. Sempre determinamos sua forma cinética. Desse modo, nossas dimensões espaciais situam-se, na realidade, não num espaço em três, mas em quatro dimensões.”<sup>11</sup>

“Essas imagens, no campo do pensamento filosófico, devem produzir uma reviravolta maior que o deslocamento da Terra do centro do Universo por Copérnico. Mas não é o poder das ciências naturais que ressoa quando elas nos obrigam a passar do fato empírico incontestável – a impossibilidade de determinar o movimento absoluto da Terra – às questões de psicologia? O filósofo contemporâneo exclamou, confuso: ‘Para além da verdade e da mentira’”.<sup>12</sup>

---

9 Idem.

10 Idem.

11 Idem.

12 Idem.

“As novas descobertas fornecem uma quantidade suficiente de modelos para a construção do mundo, mas rompem sua antiga e conhecida arquitetura e podem se encaixar somente num novo estilo, que, por suas linhas livres, deixa bem para trás não só a imagem do velho mundo exterior, mas também as formas fundamentais do nosso pensamento.” (Prof. Khvólson. *Princípio da relatividade*; Prof. Úmov. *Tarefas e traços característicos do pensamento contemporâneo em ciências naturais*.)<sup>13</sup>

As tendências fundamentais do pensamento coletivista são a destruição do fetichismo abstrato, a destruição dos restos da estática. (Bogdánov. *A ciência da consciência social*.)<sup>14</sup>

Pois bem, as principais tendências do momento são evidentes em todas as áreas da cultura.

Se os cubistas, imitando o ensinamento de Cézanne, construíram o quadro a partir dos volumes mais simples – o cubo, o cone, a esfera – formando a seu modo as bases primitivas da pintura, então os futuristas, na busca das formas cinéticas, introduzem no quadro o cone curvo, o cilindro curvo, o contato das pontas dos cones, os elipsóides curvos etc.; em suma, destroem os limites dos volumes (cf. o manifesto de Carrà).<sup>15</sup>

Repetidas, as percepções tornam-se cada vez mais mecânicas; os objetos não são mais percebidos, mas aceitos em confiança. A pintura opõe-se à automatização da percepção, sinaliza o objeto. Mas, ao envelhecerem, também as formas artísticas são aceitas em confiança. O Cubismo e o Futurismo utilizam amplamente o procedimento de dificultar a percepção, o que, na poesia, corresponde à construção em degraus, descoberta pelos teóricos contemporâneos.

“Há um encanto todo particular quando até o olhar mais sen-

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Ciência da consciência social (Breve curso de ciência ideológica em perguntas e respostas) Наука об общественном сознании (*Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах*) (Moscou, 1918, pp. 204-205), de A. Bogdánov (A. A. Malinóvski, 1873-1928), escritor, filósofo, economista, sociólogo, ideólogo e teórico da Proletkult. (N. T.)

<sup>15</sup> Referência ao manifesto “Pintura dos sons, rumores e odores”. (Milão, 11/VIII/1913), traduzido por V. Chercheniévitich e incluído no volume *Manifestos do futurismo italiano* (*Манифесты итальянского футуризма*, Moscou, 1914; pp. 69-70). (N. T.)

sível tem dificuldade de compreender objetos completamente modificados. O quadro se entrega a uma reserva tal, como se estivesse à espera de que o interrogassem sempre mais. No que se refere a isso, deixemos a Leonardo da Vinci a defesa do Cubismo:

“Nós sabemos muito bem, – diz Leonardo da Vinci – que a visão, na rapidez dos movimentos, abarca de imediato uma infinidade de formas, ainda que, ao mesmo tempo, só seja possível perceber uma coisa por vez. Por exemplo: você, leitor, abarca com um olhar esta página escrita e logo vê que ela é preenchida por diversas letras, mas não pode definir instantaneamente quais são essas letras e o que querem dizer. Você precisará passar de uma palavra a outra, de uma linha a outra, para perceber essas letras, da mesma forma que para alcançar o topo de um edifício é necessário subir degrau por degrau, sob pena de não atingir esse topo.” (citado por Gleizes e Metzinger).<sup>16</sup> Um caso particular de reconhecimento difícil em pintura – quer dizer, das construções do tipo “isso é um leão, e não um cachorro” – são os enigmas que nos levem de propósito a uma pista falsa, como, por exemplo, o assim chamado falso reconhecimento da poética clássica, ou o paralelismo negativo do gênero épico eslavo.

Aristóteles diz: “Olham para a representação com prazer, porque, fitando-a, são obrigados a reconhecer e deduzir: o que é isso? Se quem olha nunca viu antes o objeto representado, então a representação proporcionará prazer não pela reprodução do objeto, mas pela elaboração, pelo colorido ou por qualquer outra razão semelhante.” Em outras palavras, já para Aristóteles era óbvio: junto à pintura que revela a percepção da natureza, existe uma pintura que revela diretamente nossa percepção cromática e espacial (seja porque o objeto é desconhecido ou simplesmente escorregou do quadro – isso, no fundo, não faz diferença).

Quando o crítico, vendo quadros desse tipo, pergunta: “Mas o que é isso? Não compreendo” (o que ele, no fundo, quer compreender?), assemelha-se ao metafísico da fábula: querem

---

<sup>16</sup> Cf. nota 3.

retirá-lo do fosso, mas ele questiona: o que é uma corda? Em suma: para ele, não existe percepção autônoma. Ao ouro, prefere as notas de papel como obras mais literárias (mais significativas).