

# MANIFESTO FUTURISTA: TEXTO-AÇÃO

Vanessa Beatriz BORTULUCCE\*

*Quando tivermos quarenta anos, outros homens  
mais jovens e mais válidos que nós atirar-nos-ão ao  
cesto, como manuscritos inúteis. Nós o desejamos!*

F. T. MARINETTI (1970a, p.49)

*Não há razão para que todas as atividades devam  
necessariamente ser confinadas em uma  
ou outra dessas ridículas limitações que  
chamamos de música, literatura, pintura, etc.*

BRUNO CORRADINI

EMILIO SETTIMELLI (1970, p.201)

- **RESUMO:** Em ocasião do centenário do Futurismo, este artigo pretende refletir sobre a importância dos manifestos na poética do grupo, investigando a relevância do texto escrito na elaboração de uma arte global, integrada à vivência humana. Assim, propõe-se enxergar o manifesto como um meio que agregou todas as experiências artísticas, o propulsor de uma nova literatura, aquela que se constitui principalmente como ação, gesto e contínuo devir.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Futurismo italiano. Estética. Literatura do século XX. Manifesto.

A história do Futurismo é a história de uma vontade que através de múltiplas iniciativas procurou construir uma nova cultura italiana por meio da exaltação da modernidade. Esta modernidade não foi apenas pensada como transformação da sensibilidade estética, mas como mudança de valores e de comportamento de toda a sociedade. Pluridisciplinar, internacional, o Futurismo constituiu-se como uma antifilosofia, ao ter se oposto a toda pesquisa de um saber contemplativo, erudito e conceitual.

---

\* Centro Universitário Assunção – São Paulo – SP – Brasil. 09090-430 – bortu@hotmail.com

Artigo recebido em 24 de janeiro de 2010 e aprovado em 22 de maio de 2010.

Ao estabelecer relações inéditas entre os integrantes do movimento e o grande público, ao integrar todos os âmbitos da vivência humana, torná-los todos “futuríveis”, o Futurismo conferiu uma nova significação à sua produção textual, notadamente os seus manifestos, colocando-os não somente como um componente essencial na constituição de uma nova literatura, mas como determinantes na formulação de um novo status de arte.

O manifesto é um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando à ação e alertando para a necessidade de realização de mudanças. Quanto mais ele circular entre as pessoas, mais ampla será sua repercussão. Sua estrutura é relativamente livre, mas alguns elementos são típicos de seu formato: o texto, que não deve ser nem demasiado curto nem muito extenso, possui estrutura de dissertação e tom de convocação, com presença de vocativos. A linguagem pode variar, dependendo a quem o texto é dirigido; geralmente, contudo, usa-se a linguagem formal, com verbos no presente do indicativo ou no modo imperativo. Além disso, o manifesto, na maior parte das vezes, possui um título, além de identificar o local, a data e os signatários do texto.

Este tipo de texto surgiu nos países de língua francesa no final do século XVI como um escrito público onde um ou mais políticos divulgavam seus princípios ou explicavam sua conduta. No século XVII o manifesto disseminou-se em outras línguas, como veículo para declarações de guerra e demais atos políticos oficiais. Neste mesmo período o termo “manifesto” adquiriu um significado mais amplo, sendo utilizado por grupos ou indivíduos de relevo social para apresentar suas declarações. Este uso do manifesto manteve-se fortemente presente nos séculos XVIII, XIX e nas primeiras décadas do século XX. Foi a partir da segunda fase da Revolução Francesa, contudo, que surgiram importantes modificações no gênero: grupos radicais de jacobinos publicaram “manifestos” nos quais apresentavam suas exigências de uma urgente mudança social; neste contexto, dois exemplos de destaque são o “*Manifeste des plébéiens*” de Gracchus Babeuf e o “*Manifeste des égaux*” de Sylvain Marechal. Ao colocar o povo como autor dos manifestos, a Revolução Francesa apresenta-se como um verdadeiro *turning point* na história do gênero. O manifesto passou a ser visto como um documento “revolucionário”, uma “resignificação subversiva do gênero” (HJARTARSON, 2007, p.174), o que irá aproximá-lo das políticas revolucionárias dos períodos seguintes. O manifesto político cada vez mais passa a apoiar não somente a práxis política – ele é concebido como ato revolucionário em si. O ano de 1848 foi emblemático neste sentido, quando Marx e Engels redigem em Bruxelas o “Manifesto do Partido Comunista”, texto que se tornou um arquétipo do gênero ao consagrar uma estrutura redacional que apresenta, em primeiro lugar, uma análise do panorama da situação, para em seguida divulgar, de modo programático, as intenções e atos

de mudança. Berman (1986, p.100) destaca este texto como um dos documentos mais representativos da Era Contemporânea: “O Manifesto [do Partido Comunista] é notável por seu poder imaginativo, sua captação e expressão das possibilidades luminosas e ameaçadoras que impregnam a vida moderna”. O texto em questão é tido pelo autor como “a primeira grande obra modernista”.

O manifesto adentrou o campo das artes auxiliado, em grande parte, pela adoção do termo “vanguarda” por um contexto estético. Do francês *avant-garde* (“proteção frontal”), trata-se de um termo militar que faz referência ao batalhão que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Foi no texto “*L’artiste, le savant et le industriel*” (“O artista, o cientista e o industrial”), escrito em 1825 por Olindes Rodrigues, discípulo do socialista utópico Saint Simon, que a palavra vanguarda apareceu pela primeira vez no campo das artes. No texto, os artistas são definidos como a vanguarda da revolução por possuírem toda sorte de armas à sua disposição para disseminar as ideias entre os homens, bem como influenciá-los de modo contundente. A partir daí, o relacionamento entre as palavras vanguarda e arte será cada vez mais estreito, e metáforas de uma vanguarda estética passam a ser identificadas em textos de Shelley, Lamartine, Hugo, Heine, Zola, Rimbaud, entre outros. Assim, a integração do termo militar no campo da literatura e das artes levou à emergência do manifesto estético, que acabou por tornar-se a forma discursiva das vanguardas *par excellence*, pois ele vê a si próprio como a vanguarda do discurso, a inovação mais recente, a coragem do diferente, em suma, o novo. O manifesto passou a ser a ideia que antecede as demais.

No curso do século XIX este gênero e outros tipos de textos programáticos foram usados pelos escritores para explicar e justificar suas escolhas estéticas, o que nos leva a uma outra função do manifesto moderno:

A emergência do manifesto estético no século XIX está intimamente relacionada com as transformações no mercado artístico e literário que fez com que escritores e artistas passassem a depender de um novo público. A obra de arte não é mais capaz de mediar sua própria mensagem ou intenção, estando em necessidade de um discurso meta-estético para cumprir esta função intermediária, como pode ser visto em numerosos textos programáticos publicados no período (HJARTARSON, 2007, p.176).

Cabe observar que embora um grande número de textos programáticos tenha sido produzido no século XIX e no começo do século XX, somente uma pequena parcela é intitulada “manifesto”. Muitos textos que hoje são conhecidos por este termo foram originalmente publicados com títulos diferentes – é o caso do primeiro texto do Futurismo, que apareceu na primeira página do jornal *Le Figaro* com o título de “*Le Futurisme*”, mas que passou a ser conhecido por “Fundação e Manifesto do

Futurismo” ou simplesmente “Manifesto do Futurismo”, tão logo sua repercussão começou a avolumar-se.

Na transição do século XIX para o XX o manifesto tornou-se parte integrante da poética de diversas escolas artísticas e literárias que surgiam, representando suas ideias e seus objetivos, destacando-as de outros grupos. Em muitos casos, o manifesto de vanguarda rompeu radicalmente com a função tradicional do manifesto estético como um meio secundário. Assim, na vanguarda do século XX “não existe somente o manifesto, mas sim uma reflexão acerca da escrita de manifestos, uma poética do manifesto *in nuce*” (HJARTARSON, 2007, p.177).

Toda a agitação frenética do Futurismo, com seus brados e seus manifestos lançados exultantemente pelos ares, tudo aquilo que parecia, diante de um público condicionado por outros valores estéticos, um delírio de insanidade era, no fundo, um projeto fortemente organizado. O efeito de “irresponsabilidade” futurista era, de fato, cuidadosamente administrado: a vanguarda possuía escritórios em determinadas cidades do país que cuidavam das quantidades volumosas de correspondência (aqui poderíamos incluir a pouco estudada Arte Postal Futurista), publicidade, livros, panfletos e manifestos, numa logística que nenhum outro grupo do período tinha a sua disposição. Acredita-se que dois terços dos livros, revistas e material impresso em geral que o Futurismo publicou foram distribuídos, ao menos nos anos iniciais da vanguarda, gratuitamente, como material de propaganda. Isto reflete, além do planejamento estratégico definido e a abundância de recursos materiais do grupo, a importância atribuída ao texto escrito.

Os manifestos eram divulgados em publicações de massa como jornais e revistas, ou então transformados em panfletos e distribuídos exaustivamente, em centenas de cópias. Em uma ocasião, os manifestos foram lançados de um avião, que sobrevoava a catedral de Milão, pelo piloto e artista Fedele Azari; em outra, Marinetti os lançou de dentro de seu automóvel, nas ruas de Berlim, aos brados de “Viva o Futurismo!”. Manifestos também eram lançados das janelas dos hotéis onde os integrantes se hospedavam. Mas talvez a performance mais espetacular neste sentido foi o lançamento, do alto do relógio da Piazza San Marco, em Veneza, do manifesto “*Contro Venezia passatista*” (“Contra Veneza passadista”), por Marinetti. Todos estes exemplos mostram a vontade do grupo em colocar a arte no centro da vida coletiva, atribuindo-lhe a mesma popularidade que um evento esportivo ou político. Também eram declamados nas *soirées* futuristas, “método inabitual no domínio da arte e da literatura”, (LISTA, 2000, p.290) onde o público, às vaias, recepcionava aqueles que estavam no palco.

Esta multiplicidade operacional do Futurismo, apoiada numa atividade editorial frenética, estabeleceu as bases de uma estratégia de marketing sem precedentes na época. No pós-guerra, este fator se acentuaria mais ainda dentro do movimento: a

publicidade se tornaria linguagem e exemplo de civilização; todo ato comunicativo tornar-se-ia um ato publicitário e artístico, destinado a veicular uma nova visão de mundo. A veloz proliferação dos manifestos ilustra o dinamismo da ação, tão cara ao Futurismo, que disseminou uma miríade de informações, proclamações e vontades. Mais do que as outras vanguardas, que colocavam ênfase no conteúdo da mensagem, o movimento concentrou sua atenção no veículo de divulgação, que é tão importante quanto o seu conteúdo – antecipando assim, algumas das ideias de Marshall McLuhan.

Marinetti foi o grande responsável por fazer do manifesto uma forma de arte específica do Futurismo, retirando o gênero da sua posição de coadjuvante e colocando-o como força vital da poética do grupo, agregando “[...] o concreto e o utópico, já que é ao mesmo tempo gesto e reflexão, ato e programa, realidade realizada e tensão sobre o futuro” (LISTA, 2000, p.41). A ação revolucionária acaba por tornar-se inseparável da performance linguística do próprio manifesto, que passa a ser simultaneamente declaração e execução de sua própria ação. Como um metaliteratura da modernidade política e estética, o manifesto caracteriza-se por uma auto-reflexividade discursiva, auto-referente. Ao contrário do que ocorria com o manifesto estético no século XIX, o representante futurista deste gênero não possuía qualquer função intermediária: não justifica nada, não se posiciona como um mediador entre o artista e a obra, já que é obra em si; recusa-se a permanecer fincado no terreno da crítica ou da contínua explanação teórica. Esta escrita do Futurismo é entendida como ação, “[...] gesto que cria o evento na história e determina os modos de desenvolvimento. Neste sentido, o gesto é ação demiúrgica” (NAZZARO, 1973, p.48).

Um dos aspectos mais inovadores do Futurismo reside na fusão de sua práxis com a sua poética, desmantelando a rigidez de qualquer conceitualização. Não existiu neste movimento uma divisão extremamente marcada entre conteúdo e a prática, entre um programa e uma ação. Talvez, para fins de pesquisa, tenha se pensado muito numa teoria e numa prática futuristas, isso se tivermos em mente as suas telas e as suas esculturas como o produto de um programa, a parte tangível como fruto daquela teórica. Contudo, o Futurismo, na sua essência mais subversiva, não distinguiu prática de teoria, e a sua poética se torna, em última instância, o próprio objeto da atividade estética, uma poética sobre as poéticas. Neste sentido, a arte pictórica futurista foi bem menos polivalente e bem menos polêmica do que a sua produção textual. Foi justamente por meio desta fusão entre teoria e ação que a vanguarda italiana imprimiu-se – de modo marcante na maioria dos casos e nos mais diversos graus – em inúmeras experiências artísticas posteriores, do Construtivismo russo ao Dadaísmo, até as *performances* e instalações que predominam em nossa arte atual. Seu complexo legado relaciona-se com a sua visão de uma nova concepção de

arte, fortemente integrada à vida, onde conceitos como “pintor”, “escritor”, “artista”, “espectador”, parecem caducar – todos são, em suma, “criadores”:

Assim, destruído o esnobismo passadista da arte ideal, da arte-sublimidade-sacra-inacessível, da arte tormento-pureza-voto-solidão-desprezo da realidade, anemia melancólica de desmiolados que se apartam da vida real porque não sabem enfrentá-la, o artista encontrará finalmente o seu lugar DENTRO DA VIDA; entre o salsicheiro e o fabricante de pneus, entre o coveiro e o especulador, entre o engenheiro e o agricultor (CORRADINI; SETTIMELLI, 1970, p.203, grifo do autor).

Uma nova concepção de artista – imerso na realidade, participante e construtor da mesma – conduz, naturalmente, a uma nova concepção da arte. Continuemos:

[...] o conceito de arte deverá ser enormemente alargado também em um outro sentido. De fato, não se compreende por que cada atividade deva por força encaixar-se em uma ou em outra daquelas ridículas limitações que se chamam música, literatura, pintura... [...] Por isto CADA ARTISTA PODERÁ INVENTAR UMA ARTE NOVA que seja expressão livre das idiossincrasias particulares da sua constituição cerebral modernamente louca e complicada, e na qual se encontram mesclados com uma nova medida e modalidade, os meios de expressão mais diversos: palavras, cores, notas, indicações de forma, de perfume, de fatos, de ruídos, de movimentos, de sensações físicas... ISTO É MISCELÂNEA CAÓTICA, INESTÉTICA E DESABUSADA DE TODAS AS ARTES JÁ EXISTENTES E DE TODAS AQUELAS QUE SÃO E SERÃO CRIADAS PELA INEXAURÍVEL VONTADE DE RENOVAÇÃO QUE O FUTURISMO SABERÁ INFUNDIR NA HUMANIDADE (CORRADINI; SETTIMELLI, 1970, p.201-202, grifo do autor).<sup>1</sup>

Ao afirmar que “[...] o tempo e o espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, pois já criamos a eterna e onipresente velocidade” (MARINETTI, 1970a, p.48), o Futurismo deseja inserir o conceito de simultaneidade como princípio válido para toda e qualquer criação. De Maria (1968) observa que

[...] é preciso levar em conta que o Futurismo deseja logo de início impor-se não como uma entre tantas escolas literárias, mas como um movimento dotado de uma ideologia global, abraçando os vários campos da experiência humana [...]. Aquilo que era mais ou menos implícito na tradição romântica até o simbolismo, no que concerne a relação entre arte e vida, arte e sociedade, torna-se, aqui, no Futurismo, explícito, mais ou menos organicamente codificado (DE MARIA, 1968, p.19).

---

<sup>1</sup> A tradução deste e dos demais trechos dos manifestos futuristas é de responsabilidade da autora deste artigo.

Assim, existe uma forte recusa em estimular quaisquer distinções entre setores da arte, classificando-a em competências distintas. Neste sentido, os manifestos futuristas “[...] esforçaram-se a unificar, ao máximo, as diversas formas artísticas em princípios comuns, especialmente porque eles tendem a negligenciar a distinção técnica entre as formas artísticas particulares” (PULLEGA, 1988, p.46). Se considerarmos cada manifesto em particular, vemos que o princípio proposto por cada forma de arte específica pode ser utilizado para outras áreas, uma vez que as ideias são válidas para todo campo de experiência. Também são rejeitadas, na literatura, as regras retóricas do passado, o que anuncia, do ponto de vista histórico, o nascimento da escrita moderna; da mesma forma “[...] o abandono dos gêneros literários abre o caminho ao não-gênero por excelência, o ensaio, forma literária dominante no século XX, tributário de uma perspectiva fragmentária do real” (PULLEGA, 1988, p.46). O próprio verso livre não deve ser encarado somente como um procedimento estético de estilo ou de renovação literária, mas sim como uma manifestação de uma imaginação estética global, dinamismo perpétuo do pensamento. É fato que muito daquilo que constitui a literatura futurista está presente em outras áreas do movimento, num processo nem sempre visível ao primeiro olhar. O manifesto, ao mesmo tempo em que é obra autônoma, dialoga continuamente com outras obras, mesmo com aquelas que são ainda intangíveis ou indícios de possibilidades. Estudar estes textos apenas como componentes programáticos significa mutilar seus potenciais estéticos. Pullega (1988, p.41) assinala:

Se se considerar os textos [futuristas] em função de seus princípios estéticos, eles não são, seguramente, reveladores. Ao contrário, se eles forem estudados em função do que eles não dizem (como diria Wittgenstein) como textos teóricos, eles se apresentam reveladores. Em efeito, eles antecipam um aspecto da arte que se realizou em seguida.

Em geral, manifestos não são estudados como obras literárias autônomas, estando condenados, na maior parte das vezes, a desempenhar a eterna função de “textos de bastidores”, peça acessória no estudo das poéticas de vanguarda. Destacamos duas opiniões opostas sobre esta questão. Marjorie Perloff (1993, p.164) afirma ter ocorrido, no manifesto, uma “[...] transformação daquilo que tinha sido tradicionalmente um veículo para afirmações políticas em um constructo literário, quase poético”. Hjartarson (2007, p.178), ao contrário, discorda da autora ao observar que “[...] a ênfase no caráter poético do manifesto de vanguarda não deveria levar à conclusão de que estes textos devem ser analisados como textos literários autônomos em um senso tradicional”.

A observação de Perloff (1993), para nós, parece a mais adequada. Não importa se contradições e discrepâncias sejam identificadas no conteúdo dos manifestos:

Quanto maior a desproporção entre enunciação teórica e aplicação prática (no sentido que tal aplicação é ainda hipotética e que ainda está por vir) quanto mais intenso é o grau daquela que se poderia chamar de utopia artística ou criativa, tanto mais literariamente válidos e fascinantes são os manifestos. Neste caso, e somente neste caso, poética e poesia coincidem quase que inteiramente: o programa, o enunciado teórico, os preceitos, permeados pelas tensões utópico-artísticas, transformam-se em um particular tipo de poesia (DE MARIA, 1968, p.53-54).

A observação feita acima por De Maria (1968) se fortalece ainda mais se citarmos como exemplo o manifesto inaugural de 1909, além dos outros manifestos “Matemos o luar!” (“*Uccidiamo il chiaro de luna!*”), “Teatro de variedade” (“*Teatro di varietà*”), “Cinematografia futurista” (“*Cinematografia futurista*”), “A nova religião-moral da velocidade” (“*Nuova religione-morale della velocità*”), apenas para mencionar alguns.

Antes mesmo de o Futurismo estabelecer-se como movimento, o seu texto já se apresenta como um marco poético, como a primeira obra realizada. Aqui, a ambição e o empreendedorismo de Marinetti devem ser levados em conta; seu senso agudo para relações públicas e sua ousadia podem ser percebidos no modo como realizou o lançamento do movimento. Quando “*Le Futurisme*” foi publicado em 20 de fevereiro no jornal parisiense *Le Figaro*, nenhuma pintura ou escultura havia sido produzida, nenhum livro havia sido escrito. Até mesmo à época da publicação do “Manifesto dos pintores futuristas”, em 1910, não havia muita pintura futurista para ser vista. O Futurismo surgiu, portanto, como um “pseudo-evento [...], uma informação que se tornou realidade” (HULTEN, 1986, p.17). Giovanni Lista (2000, p.289) observa que

[...] o próprio nascimento do Futurismo foi um ato midiático. O que caracterizou o surgimento do Futurismo foi o fato de ter aparecido ao mundo não sob a forma de uma obra já realizada mas sobre a forma de um manifesto, ou seja, um objeto publicitário anunciando o aparecimento de uma marca artística [...].

Embora não discordemos do autor acerca do caráter comunicativo e propagandístico do movimento, é necessário reafirmar que a primeira obra futurista é o manifesto. Não há distinção entre tais textos e as outras obras, sejam literárias ou não: ele deve ser visto como literatura *per se*, e deve integrar de forma legítima o *corpus* de obras da vanguarda. Além disso, se o manifesto não fosse considerado literatura, seria necessário mudar a data inicial do surgimento da vanguarda. Ao referir-se ao manifesto como um “objeto publicitário”, Lista (2000) apresenta apenas uma faceta do texto, da mesma forma que o Futurismo foi mais do que uma “marca artística”. O caráter publicitário do movimento não resume sua ideologia.

Por meio da publicação do manifesto inaugural, Marinetti não apenas abriu campo para centenas de manifestos da vanguarda publicados nos anos seguintes, bem como desempenhou um papel fundamental ao fixar as características retóricas, estruturais e estéticas do gênero, sem transformá-lo, contudo, em um rígido protótipo do manifesto de vanguarda; ele trouxe a este texto

[...] uma profunda inovação a sua estrutura, pois injeta nas já tradicionais introdução, exposição programática, conclusão, uma linguagem muito mais violenta, um tom mais direto, um ritmo insistente e, o que é mais importante, usa uma técnica provocatória, patente na forma da escrita: não propõe teorias, dita vontades, imperativos categóricos, que não admitem réplicas, apenas adesão ou repúdio (FABRIS, 1987, p.59).

Esta formulação do manifesto se transformará, ela mesma, numa arte, um trabalho de perito, conforme Marinetti (apud FABRIS, 1987, p.59-60) descreveu em uma carta ao poeta belga Henry Maasen:

“[...] o que é essencial num manifesto é a acusação precisa, o insulto bem definido [...].

Seria necessário, a meu ver, com um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos, atacar sem ênfase (o que não exclui as metáforas, muito pelo contrário) aquilo que sufoca, esmaga e apodrece o movimento literário e artístico na Bélgica; denunciar as academias pedantes, as camorras das exposições, a ladroeira dos editores, a tirania dos professores, dos eruditos e dos críticos ilustres mas tolos.

Tudo isso, precisando as acusações com alguns detalhes ou anedotas e nomes sobretudo – é necessário, portanto, violência e precisão: tudo muito corajosamente”

É necessário observar que este tom radical, provocador, peremptório de Marinetti reflete em grande parte um *zeitgeist* marcado pelo surgimento de um extraordinário número de livros e teorias revolucionárias, como por exemplo: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857; Marx, *das Kapital*, 1867; Friedrich Nietzsche, *Götterdämmerung*, 1888; Wilhelm Ostwald, *Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus*, 1895; H. G. Wells, *The Time Machine*, 1895; Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, 1896 e *L'évolution créatrice*, 1907; Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, 1896; Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, 1898; Sigmund Freud, *Traumdeutung*, 1900; Rudolf Steiner, *Theosophy*, 1904; Mario Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, 1905; Giovanni Papini, *Il crepuscolo dei filosofi*, 1908; Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, 1908; Jules Romains, *La vie unanime*, 1908, etc.

Contudo, para apreender o manifesto futurista em sua totalidade é necessário também considerar sua materialidade como parte essencial do *modus operandi* futurista. É justamente esta “estética da matéria” que distancia o Futurismo da visão crociana, aproximando-o de uma arte que é produto do *homo faber*. O manifesto futurista não pode correr o risco de ser comparado ao livro, “meio absolutamente passadista de conservar e comunicar o pensamento” (MARINETTI et al., 1970, p.271). Enquanto os livros e a poesia são pensados tradicionalmente para serem lidos no privado, o manifesto posiciona-se como o avesso dessa práxis, intervindo no ambiente coletivo, escancarando-se ao ar livre nos grandes centros urbanos. São estes os locais que exibem, em seus metais e nos seus cartazes, em seus barulhos e idiossincrasias, a crença no progresso, as infinitas possibilidades criadoras, o otimismo em relação ao porvir, transformando-se em palco do drama humano. A metrópole, único local onde os manifestos impressos podem se realizar plenamente, abriga a pulsão do tempo acelerado da vida, transformando-se em campo de atuação estética sem precedentes. Local de chegada e de partida, ela é a artéria por onde fluem continuamente pessoas, ideias, objetos, num ir e vir de acasos e de memórias.

É neste cenário urbano que o manifesto realiza-se plenamente, em harmonia com a ideia heraclitiana aplicada a toda ideologia do Futurismo:

Tudo se move, tudo corre, tudo se volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, sucedendo-se, como vibrações, no espaço que percorrem (BOCCIONI et al., 1970, p.55).

Realizar-se, aqui, não significa necessariamente ser lido: significa ser distribuído e declamado em alta voz nas seratas do grupo, arremessado entusiasticamente pelas ruas, beliscando os pés de algum transeunte; significa perturbar a visão dos pedestres que atravessam a rua, dissolver-se numa poça de sujeira e água de chuva, atrasar aquele almoço cuidadosamente planejado. A missão do manifesto torna-se ainda mais dotada de sentido quando ele é rasgado, vaiado, humilhado pelos pisões e risos do público. O manifesto é a bomba que, ao explodir em forma de ação, realiza o Futurismo: cada um leva consigo, se assim o desejar, um estilhaço da explosão como *souvenir*. A leitura do texto afina-se com o ritmo urbano: deve ser rápida e, de preferência, permitir a realização de atividades simultâneas. Ler enquanto se caminha, afinal, já foi algo muito futurista.

O aumento da circulação de volantes e panfletos nas ruas, a produção de cartazes publicitários, a disseminação dos periódicos, fenômenos que ganham força a partir da Revolução Industrial, tudo isso possibilitou o surgimento de um novo público.

O manifesto retrata este público, surgido da sempre crescente industrialização das cidades e do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. O Futurismo, ao utilizar destes meios, torna-se acessível à multidão, já que possui uma qualidade jornalística que exerce forte apelo, principalmente para um público novo, urbano, numeroso; a ele seria proposta (não de modo pacífico) uma reflexão comunitária, intuitiva e espetacular.

O manifesto deseja envolver o público numa espécie de ativismo estético – e aí reside um dos pontos para se compreender o impacto do manifesto de Marx na escrita de Marinetti. A ação revolucionária é inseparável da performance linguística do manifesto, tornando-o, simultaneamente, a declaração e a execução de sua própria luta. É no curso destas manifestações que Marinetti introduz a palavra “movimento” para designar o grupo oficial futurista, palavra que ele conhecia desde sua juventude simbolista e que era empregada na arte e na literatura. Marinetti, contudo, conferiu a palavra um sentido político, referindo-se a “ação direta” preconizada tanto pelos anarquistas quanto pelo sindicalismo revolucionário. “Movimento” também se refere ao próprio dinamismo da poética do grupo.

Desta forma parece existir certo tipo de responsabilidade social no uso dos manifestos pelos futuristas, já que aquele, ao intervir continuamente no mundo exterior, envolvia ativamente o público no projeto da vanguarda. O manifesto aproxima-se do público, uma vez que ambos estão intimamente relacionados com a experiência urbana. Esta dimensão coletiva é o que conta – o público da arte futurista não é mais um interlocutor individual; cada indivíduo passa a ser encarado como um futurista em potencial, o homem que atua na cidade. O “texto-ação” procura provocar este público, envolvendo-o na arte enquanto processo, tornando-o engrenagem vital no projeto do movimento. Assim como se pretende colocar público no “meio do quadro”, como afirmou o Manifesto técnico da pintura futurista, também ele, na dinâmica do manifesto, será posto no meio do texto. Em um dos itens do manifesto “O teatro de variedade” (“*Il teatro di varietà*”), de 1913, Marinetti sugere maneiras de estimular, surpreender e envolver o público:

3. Introduzir a surpresa e a necessidade de agir entre os espectadores da plateia, dos camarotes e da galeria. Algumas propostas ao acaso: espalhar cola forte sobre algumas poltronas, para que o espectador, homem ou mulher, que ficar colado, suscite a hilaridade geral (O fraque ou a *toilette* danificada será naturalmente paga à saída). – Vender o mesmo lugar a dez pessoas; resultado: obstrução, bate-boca, brigas. – Oferecer lugares gratuitos a senhores e senhoras notadamente amalucados, irritáveis ou excêntricos, que são capazes de provocar tumultos com gestos obscenos, beliscando as mulheres ou outras esquisitices. – Aspergir sobre as poltronas pós que provocam pruridos, espirros, etc. (MARINETTI, 1970b, p.183).

Esta ligação com o coletivo projeta a própria pluralidade da vanguarda, que exalta o “nós” e supera o “eu”, reforçando a identidade de grupo. O manifesto também é sintomático neste sentido: seu texto está sempre redigido na primeira pessoa do plural, no presente do indicativo, não importando o número de envolvidos na sua formulação teórica.

A constante proliferação destes textos, entregue ao público como um soco, consequentemente proporcionou uma enxurrada de mensagens e de informações. Este movimento turbulento foi uma ferramenta usada por Marinetti para comunicar a ideia de que o Futurismo era baseado na velocidade e no dinamismo da ação. O manifesto, ao circular insistentemente no espaço urbano, é a própria energia, fluxo vital que se arremessa contra a inércia das coisas. Preenhe de possibilidades e insaciável em seu mover-se contínuo, indica o porvir e a metamorfose do homem. Neste sentido, o pensamento de Bergson é determinante, na medida em que defende a ideia da duração como contínua mudança, como uma realidade móvel, fluida, pelo conceito de evolução criadora que afirma ser vitais a liberdade, a surpresa, o imprevisto, o incerto. Junto com seu conteúdo pleno de afirmações categóricas, o manifesto é matéria nômade, errante: seu destino indeterminado celebra a agitação da modernidade: “[...] o manifesto é a expressão direta de uma *libido volendi* vivida como élan dionisíaco, uma vez que comunica antes de mais nada a exaltação do espírito entregue ao sentimento de júbilo do porvir” (LISTA, 2000, p.41).

Enfim, toda esta poética do manifesto futurista está ligada a uma estratégia do efêmero, opondo-se ao tempo e espaço específicos do museu, que conserva e abriga tudo aquilo que já foi feito. A ojeriza dos futuristas em relação a este espaço reside justamente na ideia de que o contínuo devir, o fluxo de ideias, o dinamismo da vida moderna não poderiam ser cristalizados num espaço museológico. A arte não pode ter um pretérito, ela é mutação constante, perene como os desejos humanos, algo que demonstra sua riqueza exatamente em seu desejo latente de superação. A arte transforma-se em prática social, já que existe uma atenção maior dada ao fazer, mais do que para o êxito do fazer. Por este motivo o museu não atrai mais os futuristas; o Futurismo que hoje pode ser abrigado nele é um reflexo anêmico do que foi o movimento e em nada reflete os aspectos mais ousados do grupo. Acima de tudo, todo o envolvimento dos integrantes da vanguarda com o domínio da *mass media* estava baseado sobre a constatação do fim do status ontológico da arte e a inauguração de uma estética da impermanência.

Nesta estética do efêmero, o Futurismo estava cômico de que o próprio manifesto, um dia, também seria esquecido, mutilado, abandonado no meio de um livro, caduco: todos estes aspectos justificavam a sua existência e os seus propósitos; ser corajosamente superado, sem remorsos, pelo próprio homem, que olha sempre

adiante e além. O manifesto, literatura que desafia a si mesma, texto além do texto, nos leva ao âmago do Futurismo, que é futuro para além de si próprio:

Talvez seja essa a verdadeira herança do Futurismo: esse supor uma palavra que diga para além dos limites dela mesma, fora e longe de qualquer obrigação temporal, numa evocação descontrolada, numa contínua ulterioridade de sentido, superando qualquer significado tradicional ou codificado para atingir aquela dimensão plural em que o que domina é apenas o pensamento enigmático, aquela razão 'outra' que se abre no estupor e se fecha no mistério (FINAZZI-AGRÒ, 2003, p.34).

BORTULUCCE, V. B. Futurist Manifesto: action-text. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.63-76, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *On the centenary of Futurism, this article focuses on the importance of the manifestos in the aesthetics of the group, investigating the relevance of the written text in the development of a global art, integrated into the human experience. Thus, we propose the manifesto should be seen as a medium that gathered all artistic experiences, the propeller of a new literature, one that is primarily action, gesture and destiny.*
- **KEYWORDS:** *Italian Futurism. Aesthetics. Twentieth-Century Literature. Manifesto.*

## Referências

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BOCCIONI, U. et al. La pittura futurista: manifesto técnico. In: APOLLONIO, U. **Futurismo**. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1970c. p.55-58.

PULLEGA, P. La forme historique de l'avant-garde. In: BRIOSI, S.; HILLENAAR, H. (Org.). **Vitalité et contradictions de l'avant-garde**. Paris: Librairie José Corti, 1988. p.41-46.

CORRADINI, B.; SETTIMELLI, E. Pesi, misure e prezzi del genio artistico: manifesto futurista. In: APOLLONIO, U. **Futurismo**. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1970. p.201-203.

DE MARIA, L. (Org.). **Teoria e invenzione futurista**. Milano: Mondadori, 1968.

FABRIS, A. **Futurismo**: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1987.

FINAZZI-AGRÒ, E. Habitar a modernidade: a reinvenção do tempo no Futurismo italiano e no Modernismo brasileiro. In: WATAGHIN, Lucia (Org.). **Brasil-Itália**: vanguardas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.29-42.

HJARTARSON, B. Myths of rupture: the manifesto and the concept of avant-garde. In: EYSTEINSSON, A. (Org.). **Modernism**. Amsterdam: Benjamins, 2007. p.173-194.

HULTEN, P. (Org.) **Futurismo & futurismi**. Milan: Bompiani, 1986.

LISTA, G. **Le futurisme**: création et avant-garde. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2000.

MARINETTI, F. T. Fondazione e Manifesto del Futurismo. In: APOLLONIO, U. **Futurismo**. Milano: Gabriele Mazzotta Ed., 1970a. p.44-50.

\_\_\_\_\_. Il teatro di varietà. In: APOLLONIO, U. **Futurismo**. Milano: Gabriele Mazzotta Ed., 1970b. p.178-185.

MARINETTI, F. T. et al. La cinematografia futurista. In: APOLLONIO, U. **Futurismo**. Milano: Gabriele Mazzotta Ed., 1970. p.271-275.

NAZZARO, G. B. **Introduzione al futurismo**. Napoli: Guida Editori, 1973.

PERLOFF, M. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1993.