

## **DOSSIÊ**

---

Vanessa Beatriz Bortulucce

# O tempo do Futurismo

### **Resumo**

O presente artigo tem como objetivo refletir acerca da herança do Futurismo italiano na arte e na cultura do século XX, bem como discutir de que maneira a estética e ideologia futuristas permeiam o cenário pós-moderno e globalizado dos dias atuais. Ao procurar demonstrar de que forma a experiência futurista contribuiu para o desenvolvimento de uma poética da arte contemporânea, pretende-se lançar um olhar para o Futurismo como uma estética do tempo, um movimento que se tornou uma espécie de arquétipo das experiências artísticas futuras.

### **Palavras-chave**

Futurismo. Arte moderna. Crítica de arte. Arte contemporânea.

*Os mais velhos dentre nós têm trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. 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, 1909

O primeiro centenário do Futurismo, ocorrido no ano de 2009 nos instiga a realizar uma série de indagações: seria possível – e legítimo – pensar nos dias de hoje o Futurismo como uma experiência ainda atual, ou, pelo contrário, um episódio “passadista” – utilizando um termo muito citado pelos próprios integrantes do movimento – há muito superado? Respaldados pela distância proporcionada pelo passar do tempo, estaríamos agora mais seguros para observar o futuro do Futurismo? Qual teria sido o seu legado mais persistente no âmbito cultural? Em tempos de pós-modernidade, em que os nossos questionamentos sobre o futuro parecem ser mais complexos do que aqueles realizados no início do século passado (teríamos já encontrado as respostas para todas aquelas perguntas?), o que significa para nós, hoje, a proposta futurista feita cem anos atrás?

Ao ter proclamado a necessidade de uma renovação contínua de todos os elementos da vivência humana, ao posicionar-se contra o conformismo das tradições, ao formular uma arte incrustada no cotidiano, o Futurismo deixou-nos um farto material criativo, inesgotável em possibilidades a serem exploradas por diferentes áreas do saber. Alguns críticos e estudiosos, em seus textos, realizaram estas observações ao mesmo tempo em que acusaram o grupo que orbitava em torno de Marinetti – ou grupos, se nos esforçarmos a estudar o Futurismo para além da sua cronologia “clássica” e limitante (a saber, de 1909 até o final da Primeira Guerra) – de ser um aglomerado de contradições, uma brincadeira de mau gosto, assumindo uma postura condenatória diante do movimento. Estes estudiosos deveriam ter em mente que a maioria das vanguardas artísticas do século XX carregou em seu âmago, de forma consciente ou não, várias contradições e equívocos – o que não deveria ser visto de

forma vexatória. Nada impede uma contradição de se tornar, ela mesma, matéria-prima para a obra de arte. Desconsiderar estas questões significa inibir o potencial criador da arte, aprisionando-o por meio de conceitos limitadores.

Os debates realizados em ocasião do centenário do Futurismo também deixaram evidente a persistência de certo desconforto – não por parte de todos os estudiosos, que seja dito de forma clara – proveniente de associações distorcidas entre Futurismo e Fascismo formuladas em décadas anteriores. Estas associações – explícitas ou não – só serviram para colocar a vanguarda no banco dos réus, colaborando desta maneira para a continuidade de um certo comedimento no que tange ao desenvolvimento de estudos pontuais sobre o movimento. Transferiu-se para a vanguarda em questão um teor “maléfico”, hostil, reduzindo-a a um comitê político, da mesma forma que aquelas vanguardas associadas a movimentos políticos de esquerda terminaram por ser muito bem vistas pelos estudiosos da arte. Neste sentido, o Cubismo, imune à contaminação por qualquer ideologia fascista, adquiriu, na história da arte, uma posição icônica, totêmica, o símbolo maior das vanguardas, o protótipo da “provocação adequada” em termos pictóricos. Se teorias políticas tornam-se pré-requisitos obrigatórios na decisão daquilo que deve ser ou não ser estudado, estaremos perdendo uma quantidade considerável de fontes e experiências importantes. Arte não é política. Associações entre ambas, embora interessantes e às vezes, necessárias, têm gerado preconceitos nos intelectuais e estudiosos da imagem, que deveriam, pelo menos em tese, aplicar um outro olhar às contradições, atalhos e complexidades da arte, uma vez que esta é produto do homem, embebido pelas mesmas contradições. Em resumo, o Futurismo ainda é estudado, em muitos casos, de modo simplificado, o que lamentavelmente empobrece e estereotipa o significado do movimento.

Ignoremos, portanto, esta relação simplória Futurismo-Fascismo, pois o que nos interessa aqui é pensar a vanguarda italiana em termos de sua diversificada produção artística, e verificar de que maneira uma proposta de futuro formulada pelos integrantes do movimento lançou as bases para a construção de inúmeros porvires. Fato incontestável é que o Futurismo, com todas as suas idiossincrasias, pertence à história; assim, “é um objeto historiográfico que pode ser estudado, de todos os pontos de vista, em total serenidade” (LISTA, 2001, p. 359).

Em decorrência de seu centenário a vanguarda futurista foi tema de algumas mostras em museus ao redor do mundo, como a do Centre Pompidou de Paris, realizada entre os dias 15 de outubro e 26 de janeiro de 2009, com o título *Le Futurisme à Paris – Une avant-garde explosive*. Outro exemplo é o da Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea da cidade de Bergamo, que, entre os meses de setembro de 2007 e fevereiro de 2008, apresentou a mostra

intitulada *Il Futuro do Futurismo: dalla "rivoluzione italiana" all'arte contemporanea*, na intenção de estabelecer uma ligação entre as inovações introduzidas pela vanguarda italiana e seus desdobramentos até os dias de hoje. Estes dois exemplos manifestaram uma intenção genuína em lançar um novo olhar para o Futurismo, apesar da persistência das mesmas interpretações e frases de efeito já cristalizadas pela historiografia da arte; estas instituições decidiram refletir sobre a vanguarda ao apresentá-la para o público como um agente inspirador para diversas experiências artísticas, graças a complexidade de sua poética – contradições aí incluídas –, e mostrar a sua atualidade. Não é o caso, aqui, de lembrarmos os possíveis motivos que levaram ao ocaso da vanguarda; o que nos interessa é a sua carga libertária, elemento primordial que faz com que o movimento, assim como outras correntes artísticas, tenha conseguido perpetuar-se para além de seu próprio tempo: “a tantos anos de distância [...] resta para o mundo inteiro o Futurismo como motor das vanguardas europeias e da renovação geral. E, mais do que os frutos imediatos, contam, num movimento, os efeitos que ele consegue acender” (Aurora F. Bernardini, “Marinetti e o Futurismo”. In: BERNARDINI, 1980, p. 13).

Efeitos decorrentes da experiência futurista não faltam no campo das artes em geral. O movimento tornar-se-ia um modelo de referência para as vanguardas dos anos dez e vinte: o Cubo-futurismo e o Construtivismo russos, o Vorticismo inglês, o Ultraísmo espanhol, o Modernismo brasileiro, o Formismo polonês, o Ativismo húngaro, o Dadaísmo, o Surrealismo, dentre outros grupos. As obras dos vários integrantes do Futurismo, que interpretaram conceitos como a simultaneidade e o dinamismo, que refletiram acerca do valor estético da inovação tecnológica, que tornaram público seu fascínio por um futuro inédito e contagiante, informam acerca das pesquisas artísticas com as quais a vanguarda abriu caminho para experiências como aquela do abstracionismo, da arte cinética, passando pelas neovanguardas dos anos 1960 e 1970 até chegar aos protagonistas da arte contemporânea: Hirst, Warhol, Haring, Fontana, Nauman, entre muitos outros. Sem dúvida, é um itinerário marcado por consonâncias, analogias, diferenças.

Um elenco exaustivo de artistas, obras e movimentos influenciados direta ou indiretamente pela vanguarda futurista é algo que não cabe no espaço deste artigo, e tal procedimento tampouco é necessário para que se perceba a presença do legado transmitido pelo movimento. Contudo, gostaríamos de citar alguns exemplos marcantes que refletem esta simbiose que muitos artistas têm, sem saber, com o Futurismo.

Antes de mais nada, poderíamos dizer que o Futurismo influenciou a si mesmo. A vanguarda muitas vezes voltou-se para si mesma na tentativa de encontrar as bases para sua própria superação e reformulação. A periodização

que muitos autores fazem da corrente artística, dividindo-a em Primeiro Futurismo (de 1909 a 1918), Segundo Futurismo (os anos da década de 1920) e um terceiro momento nos anos 30, na tentativa de exibir mais claramente as diferenças estéticas entre um período e outro, não abole o intenso diálogo que estes instantes mantiveram entre si; os integrantes da vanguarda na década de 1920 passaram em revista o próprio Futurismo, reinaugurando proposições, agregando valores, ampliando seus campos de atuação estética. O conceito das palavras em liberdade de Marinetti, por exemplo, sai dos limites do *Manifesto técnico da literatura futurista* e imprime-se em toda a estética futurista, participando dos *intonarumori* de Russolo, do terno futurista de Balla, do polimatismo das esculturas de Boccioni; está presente no uso do dinâmico, do veloz, do simultâneo; poderíamos afirmar que a proposta futurista esteve mais ligada ao conceito de “libertário” do que propriamente de “liberdade”.

Este caráter libertário foi traduzido principalmente pelo desejo de uma ação nova, estimulada e disseminada por meio de atitudes provocatórias. O desejo de desferir “um tapa na cara do gosto do público” é algo que pode ser identificado no dadaísmo do grupo do Café Voltaire, na roda de bicicleta de Duchamp (obra, aliás, feita de objetos recolhidos pelo artista nas ruas de Nova York, peças então órfãs, descartadas pela sociedade industrial que as gerou), nos animais conservados em tanques de formol de Damien Hirst, na temática das serigrafias de Warhol, no deboche que Gilbert e George fazem da arte dita tradicional, no Fluxus, movimento dedicado a organizar eventos e *happenings* anarquistas.

O movimento e a energia dinâmica da arte futurista estão nos móveis de Calder e na maioria das experiências da arte cinética que se desenvolveu nas décadas seguintes, projetos motivados, principalmente na escultura, pelas relações entre movimento e mecânica que tanto intrigaram Boccioni. Esta mecânica dos corpos e dos objetos aparece em filmes como o *Ballet mécanique* de Léger e em *O homem com uma câmera* de Vertov, nos espetáculos eletromecânicos de Nicolas Shöffer, bem como na espetacular arte cinética de Jean Tinguely, que a partir do final de 1950 produziu engrenagens autopropulsoras, comestíveis e musicais, tornando-se famoso por organizar inúmeros eventos públicos envolvendo a construção e a rápida deterioração de máquinas.

Ao procurar enxergar a arte como vivência humana, como estado d'alma, a arte futurista fez-se ação contínua e obrigou o público a participar desta ação; neste sentido, podemos citar a *Merz* de Schwitters, que reconfigurou as relações entre homem, arte e espaço, e a assim chamada atualmente *Wearable Art*, roupa que se veste como arte ou a arte que se veste como roupa, um conceito anteriormente expresso por Balla no seu manifesto do terno futurista, prolongado por Hélio Oiticica, e seus parangolés, e por Flavio de Carvalho, ao desfilar o seu *Traje de verão* nas ruas de São Paulo em 1957. São todos convites para

viver a arte como uma ação comportamental, mais do que contemplá-la, mais do que reverenciá-la.

O espaço, o movimento e o tempo, conceitos tão caros aos futuristas, eram vistos por eles como algo absoluto, como a essência do dinamismo e o dínamo da arte. A arte de Lucio Fontana, com suas telas navalhadas, dialoga com o espaço, extinguindo o aspecto bidimensional da pintura. A *Action Painting* de Pollock, pintura que depende da movimentação do artista, dinâmica em seu próprio fazer-se, consagra o gesto como parte integrante da arte. Nada está realmente parado, “tudo se move, tudo corre”, estendendo-se no espaço – e a própria arte é para ser destruída, consumida, transitória. Obras de artistas como Sol LeWitt, Richard Long, Christo, recusam-se a tornar-se ícones: dissolvem-se em meio a transitoriedade de todas as coisas, mantêm a roda em movimento, perpetuam-se em reminiscências, descolando-se, finalmente, de sua própria materialidade.

O Futurismo também abriu caminho para a pintura de Haring, as colagens de Rauschenberg, as formas angulares e semiabstratas de David Bomberg, que expressam a vitalidade e o dinamismo do século XX e a agitação da era da máquina. Marcou profundamente a *Arte Povera* de Zorio, Kounellis, Boetti, Merz; está presente no terno de feltro de Josef Beuys, de 1970; direcionou as pesquisas do GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) sobre o movimento, a luz e os novos materiais industriais; ao exaltar estes últimos, possibilitou um verdadeiro *Big Bang* na criação artística, onde merecem destaque as obras de Serra e Caro, que exploram as possibilidades plásticas do ferro e do aço, bem como chamam a atenção do público para a relação destes com o espaço, o trabalho proletário e a produção humana. O uso de novos materiais na escultura ampliou-se. A obra que homenageia Boccioni feita por Oiticica – uma garrafa plástica preenchida com um líquido colorido – discute o papel do material moderno e o seu consumo pela sociedade. A garrafa, clara referência à escultura de Boccioni *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, de 1912, também serviu de inspiração para Frank Gehry no projeto do Museu Guggenheim de Bilbao.

Quando a arte apropria-se dos meios de comunicação de massa e os reverte em tema de reflexão sobre o consumo da informação, o Futurismo também está presente. Warhol, Lichtenstein, Basquiat e Hamilton, que utilizaram o *marketing*, os produtos industrializados, as histórias em quadrinhos, os jornais e revistas e até outras obras de arte como temas de sua produção artística são alguns exemplos. Lichtenstein, inclusive, homenageou Carrà ao recriar a tela deste último, *Cavalier rouge*.

As referências não terminam por aí. Na música, podemos citar as experiências de Cage e Philip Glass, passando pelo rock progressivo de Pink Floyd e a música eletrônica do Aphex Twin; na moda, as roupas cosmonautas de

Courrèges, a vestimenta mecânica de Paco Rabanne, os *tailleurs* masculinos de Versace e o vestido futurista de Gianfranco Ferre, numa homenagem declarada a Boccioni. O que seria do Studio Alchymia de design sem as invenções coloridas e lúdicas de Depero nos anos 20? Na literatura, a presença das palavras em liberdade de Marinetti abarcou desde Apollinaire até o beat William Burroughs, com sua escrita *cut-up*. Esta influência da vanguarda na moda, no *design* e no desenho industrial possibilitou o desenvolvimento da aerodinâmica nos mais diversos objetos; quando o público fica extasiado numa feira de automóveis, mais do que ficaria nas salas de um museu, perguntamos a nós mesmos onde, afinal, reside a experiência estética. E concluímos, enfim, que não existe um único *locus* para ela.

Tudo isso não quer dizer que toda e qualquer experiência cultural ocorrida no século XX e nos primeiros anos deste século tenha um pouco de Futurismo; a motivação, aqui, é verificar como a força estética da vanguarda espalhou-se e imprimiu-se nas mais diversas manifestações.

Existe uma diferença na influência futurista percebida até a primeira metade do século XX e aquela que se delinea a partir de 1945. No primeiro momento, a sua influência é mais sensível em suportes como a pintura, a escultura e o cinema. A partir do pós-guerra, e especialmente na arte contemporânea, a presença do Futurismo tornou-se mais conceitual, ao penetrar camadas mais profundas e complexas da criação artística. No entanto, é justamente neste momento que o legado do Futurismo encontra a sua manifestação mais intrigante.

Poderíamos dizer que o momento moderno, a euforia industrial que marcou fortemente o início do século passado, já é história; que, imersos nas sociedades pós-industriais, olhamos para aquele passado entusiasmado com a máquina sem grandes arroubos festivos. Contudo, o fascínio pelas novidades tecnológicas, que caracterizou a época do Futurismo, persiste na nossa sociedade atual: telefones celulares, computadores, vídeos e outros tipos de aparelhos portáteis – em suma, a sociedade *wireless* que começa a se desenvolver – recordam o desejo de Marinetti por uma “imaginação sem fios”. As máquinas mudam conforme o passar do tempo e a nossa reação diante delas é na maior parte das vezes bastante entusiasmada.

O Futurismo celebrou de inúmeras maneiras os signos do novo mundo, aquele industrial e capitalista: a velocidade, a comunicação de massa, a mecanização. Seu principal argumento reside na ideia de que a arte deve interferir na realidade de uma forma radical e vice-versa. Se o mundo atual é dinâmico e imediatista, a arte também deve sê-lo: “É vital somente aquela arte que encontra os próprios elementos no ambiente que a circunda”.<sup>1</sup> Isso implica, em primeiro lugar, modificar a noção de beleza artística cristalizada na arte italiana do final do século XIX.

1. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi* (APOLLONIO, 1970, p. 51).

Combater uma determinada ideia de beleza foi um dos intentos da vanguarda, que procurou reagir a uma concepção de belo há muito gravada em pedra no país. Desde o Renascimento os intelectuais, artistas e escritores europeus fizeram da Itália um local mítico, berço de uma era dourada e grandiosa. Este mito fortaleceu-se ainda mais nos séculos XVIII e XIX, fazendo do país uma espécie de museu a céu aberto, um túnel do tempo disponível para todos aqueles que quisessem respirar um pouco dos ares de uma época passada e refinada. Todo o romantismo europeu voltou-se para a Itália, ansioso para beber das águas desta fonte, atraído pelas belezas naturais, pelas ruínas arqueológicas, pelo patrimônio cultural de centenas de séculos, pelos acervos museológicos. A Itália, para os indivíduos da época, era um itinerário obrigatório nos seus planos de viagem: em nenhum outro lugar do globo seria possível ter uma experiência idêntica, pitoresca e bela como aquele país oferecia de forma generosa. Até os próprios italianos construíram a sua identidade conduzidos por este suspiro nostálgico pelos tempos já idos. Este fascínio por tudo aquilo que já tinha sido era uma espécie de consolação, de garantia e de herança inevitável, mantido pelas elites políticas e culturais, pelas grandes famílias tradicionais e seus sobrenomes imaculados, formadoras de um gosto estético que seguia sonolento pela História, sem sobressaltos.

Foi neste cenário que surgiu Marinetti apregoando a necessidade de se visitar a *Mona Lisa* apenas uma vez por ano, da mesma forma com que as pessoas encaminham-se, em peregrinação, aos cemitérios no dia de Finados (este desprezo pela *Mona Lisa* como símbolo máximo da “Grande Arte” repetiu-se alguns anos mais tarde na obra de Duchamp *L.H.O.O.Q.*). O Futurismo cuspiu em toda a ideia de beleza associada com aquela Itália nostálgica, distinta senhora prendada e ainda respeitada pelos seus dotes já gastos. O Futurismo rejeitou o conceito de gracioso ao afirmar a necessidade de combater tudo aquilo que impedia a vivência plena do homem moderno, fosse na vida, fosse na arte: a harmonia, o sossego e a tranquilidade do campo, os sonhos românticos banhados pela luz do luar, a contemplação, o idílico. Assim, “a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono”, foram combatidos pelos futuristas, que preferiram de bom grado “o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro”, como lemos no manifesto de 1909. O gracioso cede espaço para o *antigracioso* futurista. O sexto ponto do programa do *Manifesto dos pintores futuristas* declarava ser necessário “rebelar-se contra a tirania das palavras: *harmonia* e *bom gosto*, expressões demasiado elásticas, com as quais se poderia facilmente demolir a obra de Rembrandt e a de Goya”.<sup>2</sup>

Muitas obras futuristas representam esta ideia do antigracioso: em figuras humanas, as faces modificam-se a partir das influências ambientais, alterando

2. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi*. (APOLLONIO, 1970, p. 54).



a percepção tradicional do rosto, o que significa a abolição dos valores de beleza, proporção e harmonia que sempre acompanharam as representações clássicas da figura humana. No antigracioso, a beleza está na ausência de uma única ideia sobre a mesma. Não existe uma intenção do artista em produzir a “bela obra”, recoberta pelo verniz dos valores do passado, aprisionada pela obrigação em criar uma ilusão do real. Os futuristas estão cientes que a “bela obra” paralisa a percepção dinâmica e em nada colabora para a renovação da sensibilidade: “Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?”<sup>3</sup>

Portanto, existe um alerta nesta visão “antigraciosa”: a beleza pode nos enganar e nos fazer acreditar em uma única visão de mundo, restritiva, cansada e antidinâmica, calcada em valores idílicos há muito envelhecidos. É necessário, portanto, desintegrar a noção de beleza como uma norma rígida: os futuristas abdicaram dos limites impostos por um determinado conceito de beleza na arte, mas não abriram mão do caráter emotivo na arte. Transmitir emoção pela deformação e reformulação da imagem, pela alteração perceptiva, permite a identificação empática sujeito-obra, que modifica a própria construção e o propósito da arte e de seus mecanismos ilusionistas.

A ideia do antigracioso futurista está presente por exemplo nas obras de Alberto Burri, construídas por materiais destruídos pelo tempo, descartados como lixo, inutilizados, sujos; o artista subverteu a arte e retirou da mesma uma noção fixa daquilo que é considerado matéria-prima da criação artística. O antigracioso também aparece nas figuras de Jean Dubuffet, nas imagens desfiguradas de Bacon e de Auerbach, que aludem às pinturas e esculturas de Boccioni precisamente intituladas *Antigracioso*. Esta é a verdadeira beleza futurista, de caráter agressivo, que procura romper com a contemplação estética do público e aproximar a arte da vivência humana, em todos os campos criativos. O antigracioso está na pintura com a mesma força em que está na literatura, por exemplo: “Fazemos corajosamente o feio em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade”<sup>4</sup>.

Se até então contemplar era uma palavra associada com uma beleza idealizada, o Futurismo vem afirmar uma beleza que não se contempla, mas que se vive de forma agressiva e participante. A beleza futurista é a beleza da arte-ação, que valoriza o gesto criador como a arte em si. Mais do que ter influenciado outros artistas e movimentos por meio de seu discurso estético, o Futurismo influenciou todo um comportamento do artista em relação a arte; para além dos conceitos de dinamismo, de estado d'alma, de compenetração dos planos, do ritmo cinético e da energia, a vanguarda fixou um *modus vivendi* ao repensar o papel do museu, ao colocar o manifesto escrito como parte da criação artística,

3. Filippo T. Marinetti, *Fundazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 49).

4. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

e ao chamar a atenção para os aspectos transitórios da mesma. Todos estes elementos estruturaram as bases da estética da arte contemporânea: amplie o campo de atuação da arte, para construir reações inéditas; polemize o discurso, acolha o desconforto.

Se a arte é ação, ela possui a capacidade de modificar a existência humana de um modo libertador. Na sua obra *Humano, demasiado humano* Nietzsche afirma que o papel da filosofia é idêntico ao da arte: dar o máximo significado à vida. O Futurismo capturou esta ideia do filósofo alemão (cujas obras traduzidas já circulavam na Itália desde os primeiros anos do século passado) e utilizou-a em defesa do culto à máquina, que permite que o homem alargue os seus limites e multiplique os seus potenciais: “Com o conhecimento e a amizade da matéria, de quem os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do HOMEM MECÂNICO DE PARTES TROCÁVEIS. Nós o libertaremos da ideia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica”.<sup>5</sup>

Surge assim o homem-máquina, representado nas esculturas de Boccioni de 1913 que celebram o além-do-homem e a modificação do corpo. Hoje, as pesquisas biotecnológicas, a robótica e os experimentos com o corpo virtual abrem espaço para novos debates éticos no campo da ciência e da arte. O corpo humano deixou de ser apenas o tema da criação artística, passando a tornar-se ele mesmo uma obra de arte, seja na *Body Art*, na *Wearable Art*, nos *happenings* e nas *performances*, tornando-se o próprio vir-a-ser artístico.

O Futurismo foi essencialmente uma estética do tempo. Todos os conceitos futuristas estão intimamente ligados à questão temporal: as fotografias de Bragaglia, a música de Russolo e de Pratella, as esculturas de Boccioni, as palavras em liberdade de Marinetti, as *seratas* e os projetos arquitetônicos, todos eles são tentativas de reelaboração do tempo, bem como um desejo em incorporá-lo de modo inovador na arte. O instante fotográfico, a reverberação dos sons, as conjugações verbais – tudo é tempo, tempo este que não se restringe somente a ideia do futuro, mas que está profundamente relacionado com o passado – enquanto algo a ser superado – e o tempo presente – enquanto algo a ser vivido plenamente, um *carpe diem* urgente, o instante libertador. Existe no Futurismo uma celebração do tempo e do espaço como elementos indissociáveis: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”.<sup>6</sup> Desta forma, o tempo futurista estende-se para muito além dos limites do relógio e “nega a unidade de tempo e lugar”,<sup>7</sup> ele está ligado a uma atitude moderna, ansiosa por expandir-se e alterar a percepção que o indivíduo tem de si próprio, uma atitude que nos remete ao Zarathustra nietzschiano: o homem supera-se na medida em que faz do agora o seu momento mais profícuo, pois ele é a base do além-do-homem.

5. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 112).

6. Filippo T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 48).

7. Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori* (APOLLONIO, 1970, p. 163).

O discurso futurista, porém, concentrou-se bem mais na palavra Futuro, naturalmente por uma necessidade publicitária de reforçar o nome do grupo, mas também por entender o Futuro como todos os “agoras” possíveis. O agora é o momento onde ocorre a explosão criativa, o impulso imediato, o instantâneo necessário: “Nós acreditamos que uma coisa vale na medida em que ela foi improvisada (horas, minutos, segundos) e não preparada longamente (meses, anos, séculos)”.<sup>8</sup> Esta afirmação de Marinetti, aliás, define muito daquilo que faz a arte contemporânea. A vida corre e com ela corre o homem em direção do seu futuro mecânico, elétrico, sem fios. O tempo presente não espera o homem, não arrisca a tropeçar em nostalgias: a contemplação, a meditação e a ponderação ficaram atadas a um passado sonolento e estéril. Esta vida apressada não deve ser compreendida somente em termos do desenvolvimento dos meios de transporte e comunicações, mas sim como algo que abraça todos os aspectos da existência. Se Boccioni intitulou uma de suas pinturas *Elasticidade* (1912), é porque os conceitos estéticos da vanguarda eram vistos assim mesmo, como borrachas elásticas, que não conseguem e não desejam limitar seus potenciais a partir das suas definições. Um exemplo desta ideia encontra-se no *Manifesto técnico da literatura futurista*, onde Marinetti afirma: “DEVE-SE USAR O VERBO NO INFINITO, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina. O verbo no infinito pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe”.<sup>9</sup>

O entendimento da vida é portanto elástico, e vivenciar este entendimento significa estar imerso em contínuo movimento, encarar a vida como um processo dinâmico, tanto nos seus aspectos materiais (automóveis, jornais, canções, diálogos, lutas, *seratas*, bondes, aviões, ruas) como imateriais (reminiscências, pensamentos, simultaneidades, fluxo de ideias, intuições, associações imaginativas). O Futurismo, ao valorizar a imaginação da mesma forma que valorizou uma engrenagem mecânica, deu o pontapé inicial para a construção do mundo virtual. Marinetti, ao escrever em 1913 o seu manifesto *L'Immaginazione senza fili e le parole in libertà* (A imaginação sem fios e as palavras em liberdade), explorou a questão do tempo em seu viés estético e linguístico, ao colocar a velocidade como ingrediente vital na comunicação, capaz de integrar e mediar nossa relação com o mundo. Esta imaginação sem fios explodiu décadas mais tarde com a arte realizada em vídeos, televisores e computadores, nas novas mídias que constroem continuamente a arte contemporânea ao trazer a questão da passagem do tempo para a arte e ao explorar a transmissão dos dados e das informações que ocorrem à velocidade da luz. O vídeo, síntese da passagem do tempo com a imagem, transmissor de informação consumida em segundos, investiga nossa atual civilização sem fios, civilização que corre angustiada

8. Filippo T. Marinetti et al., *Manifesto do teatro futurista sintético* (BERNARDINI, 1980, p. 181).

9. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 105).

devido a sua incapacidade de alargar o tempo. A euforia advinda das inovações tecnológicas também nos trouxe o caráter perturbador e existencial da administração do tempo.

A crença na ciência e na tecnologia, um dos principais eixos estéticos do Futurismo, criou novas oportunidades para o homem e modificou sua relação com o ritmo cotidiano. Ao refletir sobre o tempo, a vanguarda refletiu automaticamente sobre o ritmo das pulsões criativas do homem. O novo ritmo da civilização industrial decorre da transformação do próprio tempo, que de circular passa a ser espiralício. Esta ideia imprimiu-se no Futurismo por meio de conceitos como a simultaneidade, a intuição, a continuidade dos eventos na memória, o movimento absoluto e o movimento relativo, construindo uma estética que incorpora num mesmo espaço tudo aquilo que é visto e tudo aquilo de que se recorda. Aqui, cabe dizer, é mais importante a recordação da emoção do que a lembrança da causa que a produziu.

A modernidade, elástica e simultânea em seu leque de possibilidades, pode permitir uma arte com as mesmas características. A ideia de finalização de uma obra de arte tornou-se complexa demais nos dias atuais e o conceito de obra aberta expresso por Umberto Eco, apesar dos perigos, ainda funciona de alguma forma: a finalização – e por conseguinte, a significação – de uma obra de arte é um processo dinâmico, intelectual e emotivo, onde a participação ativa do espectador (aquele que hoje poderíamos chamar de “espectador-transformador”, ou, melhor ainda, de “participante”) é determinante. A reorganização dos elementos do cotidiano – matérias-primas da arte – cria a experiência artística, mais elástica do que nunca. O que diria Marinetti a este respeito, ele que, justamente após sofrer um acidente na estrada e capotar com seu automóvel, isolou o local com cordas e chamou as pessoas para assistirem a “grande experiência moderna”? Marinetti, neste episódio, ao transformar o acidental, o “agora” em arte, renunciou “futuristicamente” as instalações artísticas que, décadas mais tarde, constituiriam um dos ramos da arte contemporânea:

Nós inventaremos juntos o que eu chamo de A IMAGINAÇÃO SEM FIOS. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousaremos suprimir todos os primeiros termos de nossas analogias, para não dar outra coisa a não ser a sequência ininterrupta dos segundos termos. Será preciso, para isso, renunciar a sermos compreendidos. Ser compreendido, não é necessário.<sup>10</sup>

Toda esta nova relação do Futurismo com o tempo encontra seu cenário na metrópole, que manifesta a crença no progresso, a possibilidade criadora e o otimismo do porvir, transformando-se em palco do drama humano. O grande centro urbano, único local onde os manifestos impressos do Futurismo podem se realizar plenamente, abriga a pulsão do tempo acelerado da

10. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

vida, transformando-se em campo de atuação estética sem precedentes. Em nossa sociedade pós-moderna, marcada pela informação, as cidades mantêm-se como locais de produção, de partida e de chegada das redes de movimento real e sobretudo virtual. O tempo múltiplo permite a mobilidade das ideias, das pessoas, dos objetos, do espaço: este fluxo contínuo de aspectos materiais e imateriais, este ir-e-vir de todas as coisas, como no tríptico de Boccioni *Estados d'alma (Os adeuses, Os que vão e Os que ficam)* realiza-se hoje de forma instantânea e mais complexa.

Esta multiplicidade do tempo foi encarada pelos futuristas como um elemento primordial na constituição de uma estética que privilegia a síntese, mais do que a análise. A valorização daquela (utilizada pelo grupo italiano para justificar suas críticas em relação à pintura cubista de Picasso, tida como excessivamente analítica) procurou criar uma nova tradição na qual todos os aspectos da vida moderna estivessem interligados, numa atuação simbiótica na qual a arte não estaria à margem do processo. A fragmentação da vida moderna em vários campos, a partir de seu ritmo alucinante, é um aspecto positivo na medida em que esta fragmentação jamais perca o sentido do todo. Um olhar futurista – e bergsoniano em grande medida – enxerga os diversos momentos da existência humana como um processo contínuo, e não como fragmentos isolados uns dos outros. Só a unidade confere sentido à vivência moderna do homem.

A síntese futurista constrói-se a partir da junção dos elementos mais díspares possíveis. Por exemplo, em sua obra musical denominada *Cinque sintesi radiophoniche* (Cinco sínteses radiofônicas), de 1933, Marinetti utilizou trechos de vários sons reconhecíveis – ruído de água que se agita, o canto de pássaros, o hino nacional italiano, uma canção oriental, outra de tipo *western*, gritos e socos em uma luta de boxe, o ronco do motor de um automóvel, uma ópera, choro de criança e o próprio silêncio – para, por meio do contraste propositalmente absurdo entre eles, construir uma síntese dos barulhos que fosse, musicalmente, uma síntese da própria existência moderna. A descontinuidade de uma narrativa – musical, cinematográfica, literária – só faz sentido quando a sua apreensão conduz à uma sensação de síntese, mantendo-se distante do processo analítico, cirúrgico.

Integrar todos os âmbitos da vivência humana, torná-los todos “futuríveis” – tal é a missão dos manifestos redigidos e publicados pela vanguarda italiana. Se, como vimos, a estética futurista pauta-se pela absoluta necessidade de síntese – temporal, espacial, emotiva – sua tarefa de integração de todos os componentes da modernidade demanda a elaboração e divulgação de todo um programa: as centenas de manifestos produzidos atendem a necessidade de preencher cada área da vida humana com um projeto revolucionário.

Este projeto futurista assentou-se no desejo de uma reconstrução radical do universo, operação que levou os integrantes da vanguarda a conceber de uma nova forma toda expressão artística, muito além da pintura, da escultura e da arquitetura: a música, a dança, a fotografia, o cinema, o teatro, o vestuário, a política, o cinema, a fotografia, a culinária, o mobiliário, nada escapou à vanguarda. Marinetti, empresário audacioso e um dos homens que mais souberam explorar o marketing e os recursos de propaganda existentes no período, foi o primeiro a reivindicar um projeto cultural moderno para a Itália, possibilitando que o artista italiano pudesse colocar-se fora da tradição artística e pudesse respirar aliviado. Ainda que muitos artistas torcessem o nariz diante das proposições polêmicas do Futurismo, a manifestação de alternativas e de possibilidades foi expressa insistentemente. Mesmo que o projeto futurista não tenha sido cem por cento acolhido em seu próprio país, os seus *aftershocks* persistiram. Mesmo que grande parte da poética da vanguarda tenha sido construída por elementos que não eram, de modo algum, novos, há que se considerar a mérito futurista de elaborar um novo discurso para e sobre a arte, em romper com o lugar-comum da criação artística e incitar a mudança.

Para os futuristas, tão importante quanto a mensagem é o modo como ela é transmitida. A vanguarda fez do radicalismo da linguagem pedra fundamental para a fundação de uma nova tradição na arte, rompendo uma relação direta com o passado para construir-se sob as bases de novas formas de expressão. Embora toda a cronologia da arte seja marcada por uma relação de ruptura com determinadas tradições anteriores, no Futurismo o passado não foi simplesmente negado ou ridicularizado como se pode pensar à primeira vista, mas ele é, essencialmente, revisado de uma forma radical, destruído para ser reconstruído a partir de um viés moderno. Assim, muitos elementos da tradição artística, nacional ou não, podem ser encontrados na estética futurista; porém, a presença destes apenas reforça o desejo do movimento de repensar, na sua totalidade, o panorama cultural de seu país. Mais do que ser uma vanguarda destruidora de valores, o Futurismo pautou-se pela postura revisionista e reconstrutora dos mesmos.

Este caráter revisionista marcou de forma contundente o movimento, que nas suas centenas de manifestos escritos procurou realizar um debate acerca da cronologia da cultura italiana, apontando suas falhas, seus deslizos, seus equívocos. Feito este passo, o texto apresentava uma apresentação programática de reivindicações divididas em pontos específicos (uma estrutura textual bastante semelhante, por exemplo, ao *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, de 1848). Este tipo de tarefa revisionista que marcou a vanguarda italiana imprimiu-se de modo marcante não apenas na arte moderna do século XX, mas também na arte contemporânea e demais experiências pós-modernas.

Se a arte é para o futurismo um projeto, os manifestos futuristas colaboraram fortemente neste sentido. Nenhuma outra vanguarda do século XX ocupou-se tanto da produção de textos como os futuristas: o manifesto é a estratégia de propaganda do grupo, um importante elemento constituinte do processo de integração entre arte e vida, um termômetro da sociedade moderna e dos seus veículos de informação; é um elemento fundamental da ação futurista, feito para ser lançado pelos ares por mãos que manobram os automóveis impacientes, salpicando as ruas e calçadas. Ele é a própria “cidade que se levanta”, e sua importância neste processo de integração da arte com a modernidade transcende o conteúdo impresso que ele abriga.

O manifesto futurista não é feito para ser apenas lido: ele não pode correr o risco de se transformar num mero documento como o livro, “meio absolutamente passadista de conservar e comunicar o pensamento”,<sup>11</sup> mas deve ser encarado propriamente como matéria constituinte dos grandes centros urbanos, ao ser distribuído nas *seratas* futuristas, ao ser arremessado entusiasmamente pelas ruas, caindo nos pés de algum transeunte, ao perturbar a visão dos pedestres que atravessam a rua, atrasando assim aquele almoço cuidadosamente planejado. Sua missão somente adquire sentido quando ele é rasgado ou 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*.

Se o manifesto futurista é a bomba, as *seratas* organizadas pela vanguarda são os campos de batalha. Um aspecto especial do Futurismo reside nas suas *seratas*, eventos onde o relacionamento com o público e os artistas ocorria de uma forma inédita, rompendo e estimulando a oposição entre espectador (passivo) e expositor (ativo), numa atitude voltada para a arte-ação, arte-perigo, arte-provocação, que também contagiou os dadaístas. O grupo de Marinetti provocava a reação do público, procurando retirar a ultrajante palavra “contemplação” do vocabulário social. Ao retirar esta palavra de seu dicionário, propunha-se uma nova relação entre emissor e transmissor, entre homem e espaço, valorizando a interação. Os *happenings* e *performances* de hoje manifestam o gesto ou a ação do artista que questiona o espaço museológico, desejando interferir no ambiente – é na interação entre arte e público que se realiza a comunicação entre homem e espaço.

Os futuristas compreenderam bem a importância dos meios de comunicação para atingir o público, posto no centro da ação da vanguarda, visto não mais como algo passivo, mas sim como elemento vital na interação com os artistas. O público foi estimulado a reagir às provocações do grupo de Marinetti (são notórias as brigas, confusões e desfechos abruptos de apresentações futuristas, que eram orgulhosamente relatadas na primeira página de algumas

11. Filippo. T. Marinetti et al., *Cinematografia futurista* (BERNARDINI, 1980, p. 219).

edições de *Lacerba*); a vanguarda exaltou a sociedade do espetáculo, ao fazer da comunicação seu ingrediente mais explosivo, defendendo o escândalo, a turba, as vaias.

O público, para os futuristas, era tido como algo móvel e dinâmico, que foi estimulado a ver-se mais do que ver. Este modo de encarar a multidão prenunciou a lógica da nossa sociedade atual, marcada pelo aparecimento, aludindo à profecia pop de Warhol: “no futuro todos serão famosos por quinze minutos”. Não à toa o teatro recebeu atenção especial da vanguarda, que em seus diversos manifestos sobre o tema ressaltou a importância da interação, da provocação, do discurso e da celebração da agitada vida moderna.

É, portanto, justamente na proposta de uma arte-ação que o Futurismo estica seus tentáculos elétricos até a experiência de nossos dias, contemporânea, pós-moderna, informatizada, virtual. Em muitos aspectos, o movimento ainda continua insuperável no que tange a sua atitude transgressora. Foi por meio das *seratas*, dos manifestos, das brigas de rua, mais do que as telas e as esculturas, que o Futurismo forjou o seu legado mais persistente. Foi por meio de sua relação com o público que a arte contemporânea hoje se debruça em questões acerca de sua própria produção. Como encaixar de forma cômoda a palavra “espectador” em um contexto que insistentemente, cutuca o indivíduo a agir? Os visitantes de museus de arte contemporânea podem ainda ser chamados de espectadores, ou chegou o momento de pensarmos neles como participantes? A própria condição atual do artista deve ser repensada. O conceito de Elasticidade do Futurismo está mais atual do que nunca, num momento onde palavras como Globalização e Pós-Modernismo estão tão na moda. Criador, espectador, crítico de arte, e tantas outras categorias que constroem a experiência artística devem ser revistas. Se nós somos estimulados o tempo todo a interagir, a interferir, a modificar, a customizar, a reelaborar, a realizar um upgrade nas mais diversas áreas da vida, a arte não pode ficar isenta de realizar uma reflexão acerca da autoria, já discutida por estudiosos como Foucault e posta em xeque desde o mictório duchampiano de 1913. Os futuristas já estavam atentos a estas questões, quando observaram: “é necessário abolir, além das palavras ‘crítica’ e ‘crítico’, os termos: alma, espírito, artista e todo outro vocábulo que esteja como estes irremediavelmente infecto de esnobismo passadista, substituindo-os por denominações exatas como: cérebro, descoberta, energia, cerebrador, fantasticador...”<sup>12</sup>

A proposta futurista de arte integrada à vida foi um projeto profundamente envolvido com a questão do tempo. Neste sentido, o conceito de velocidade transcendeu a ideia de uma qualidade somente do automóvel; a simultaneidade tão proclamada nos manifestos da pintura vazou pelas bordas do quadro e imprimiu-se nas atividades cotidianas; a vida moderna tornou-se a máquina

12. Bruno Corradini e Emilio Settimelli, *Pesos, medidas e preços do gênio artístico* (BERNARDINI, 1980, p. 140).



de barulhos de Russolo; a maior engrenagem é a própria existência: “a Arte deve ser não um bálsamo, um álcool. Não um álcool que provoque o esquecimento, mas um álcool de otimismo exaltador, que endeuse a juventude, centuplique a maturidade e reverdeça a velhice”.<sup>13</sup>

## REFERÊNCIAS

- BERNARDINI, Aurora F. (Org.). *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
- LISTA, Giovanni. *Le Futurisme: création et avant-garde*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2001.

---

### **Vanessa Beatriz Bortulucce**

Graduada em História, mestre em História da Arte e da Cultura e doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1997, 2000 e 2005. Pós-doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2013. É autora do livro *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*, Annablume/FAPESP, 2008.

