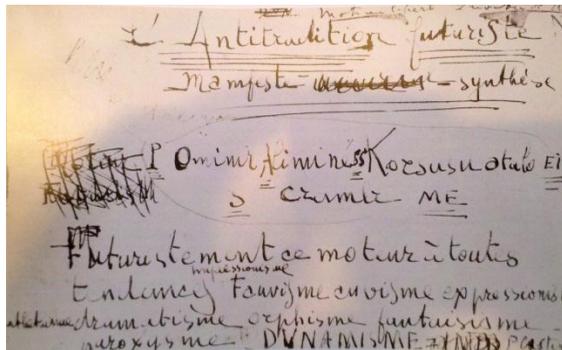


RAFAEL ZAMPERETTI COPETTI

F.T. MARINETTI E L'ARTE DI FAR MANIFESTI



RAFAEL ZAMPERETTI COPETTI

F.T. MARINETTI E *L'ARTE DI FAR MANIFESTI*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Andréia Guerini, como requisito para a obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Andréia Guerini

Florianópolis (SC)
2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

C782f Copetti, Rafael Zamperetti
F.T. Marinetti e L'arte di far manifesti [tese] / Rafael
Zamperetti Copetti ; orientadora, Andréia Guerini. -
Florianópolis, SC, 2012.
247 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação
em Literatura.

Inclui referências

1. Marinetti, Filippo Tommaso, 1876-1944 - Crítica e
interpretação. 2. Literatura. 3. Literatura italiana. 4.
Futurismo. I. Guerini, Andréia. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

CDU 82

SUBSTITUIR ESTA FOLHA PELA FOLHA DE APROVAÇÃO DA
BANCA

Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

F.T. Marinetti

De "Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà", 1913

Voglio dire che Marinetti e il futurismo persistono nel nostro orizzonte storiografico (ma anche, in certa misura, in un orizzonte che è quello di un certo pubblico colto) aprendo o riaprendo questioni alle quali bisognerà decidersi a fornire soluzioni congrue. Perché occorre riconoscerlo, non si tratta di uno dei soliti 'ritorni' o delle solite "riscoperte", che, non senza, a volte, l'ausilio dei mezzi di comunicazione di massa, la letteratura di quando in quando conosce. Tranne che in certi momenti della nostra storia, infatti, e a partire almeno dagli anni '50, Marinetti e il futurismo non hanno mai cessato di sollecitare l'attenzione sia del fronte militante più inquieto e agguerrito della letteratura e dell'arte, sia della riflessione critica e dell'indagine storiografica più attente.

Fausto Curi, 1995

De "Premessa 1995" a *Tra mimesi e metafora – Studi su Marinetti e il futurismo*

L'esame del futurismo è l'esame delle sue contraddizioni.

Luciano De Maria, 1968

De "Introduzione" a *Teoria e invenzione futurista*

AGRADECIMENTOS

Em especial à professora Andréia Guerini, pela paciente e segura condução da orientação.

À professora Sandra Bagno, da Università degli Studi di Padova, pelos longos *colloqui* durante o estágio de doutoramento.

À professora Lucia Strappini, da Università per Stranieri di Siena, pelas valiosas sugestões.

A CAPES, pela concessão da bolsa no Brasil e na Itália.

À Università degli Studi di Padova, que através de seu ufficio relazioni internazionali colocou à minha disposição sua estrutura em duas ocasiões.

Aos colegas da Residenza Ducceschi, Stefania, Serena, Mariana, Luigi, Ashish e professor Olmi.

Aos amigos Raquel Keller, Luciano Alves, Marcelo Fava e Lucia Almeida.

A todos aqueles que colaboraram com a realização dessa tese.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar “l’arte di far manifesti” de F.T. Marinetti. Em um primeiro momento contextualiza-se o surgimento do futurismo com o intuito de proceder uma leitura de caráter geral do Marinetti pré-futurista e futurista, passando pela gestação do movimento na revista Poesia. Em um segundo momento busca-se, com o apoio da teoria dos gêneros literários, definir quais são os procedimentos dominantes que caracterizam um manifesto do futurismo italiano. Por fim, são apresentados e analisados alguns dos manifestos do futurismo italiano, tais como o Fondazione e manifesto del futurismo e o Manifesto tecnico della letteratura futurista em base, principalmente, às reflexões de Giovanni Lista e de Claudia Salaris, bem como são abordados seus desdobramentos.

Palavras-chave: Literatura Italiana; Futurismo Italiano; Manifestos; F.T. Marinetti

ABSTRACT

This thesis has as its objective to analyze “l’artedifarmanifesti” by F.T. Marinetti. Firstly, the outbreak of futurism is contextualized with the aim to conduct a reading of general characteristics of the pre-futuristic and futuristic Marinetti, passing through the gestation of the movement in the magazine *Poesia*. Secondly, with the support of the theory of literary genres, there is a tentative move to define the prevailing procedures which characterize a manifesto of Italian futurism. At last, some manifestos of the Italian futurism are presented and analyzed, such as the *Fondazione e manifesto del futurismo* and the *Manifesto tecnicodellaletteratura futurista* in basis, mainly with regard to the reflections of Giovanni Lista and of Claudia Salaris, added to the approach of the unfolding of the manifestos.

Key words: Italian literature; Italian futurism; Manifestoes; F.T. Marinetti

RÉSUMÉ

Cette thèse a comme objectif analyser “l’arte di far manifesti” de F. T. Marinetti. Dans un premier moment le surgissement du futurisme est mis en contexte avec le but de faire une lecture de caractère générale de Marinetti préfuturiste et futuriste en passant par la gestation du mouvement dans le magazine Poesia. En deuxième lieu, avec l’appui de la théorie des genres littéraires, il y a une tentative de définir lesquels sont les procédés dominants qui caractérisent un manifeste du futurisme italien. Finalement, quelques manifestes du futurisme italien sont présentés et analysés tels que le Fondazione e manifesto del futurismo et le Manifesto técnico della letteratura futurista en base, principalement et concernant les réflexions de Giovanni Lista et de Claudia Salaris, ainsi que leurs développements sont abordés.

Mots clés: Littérature italienne, Futurisme italien, Manifestes, F. T. Marinetti.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	<i>Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche</i>	38
FIGURA 2	Tullio d'Albissola. <i>L'anguria lirica</i> , 1934.....	39
FIGURA 3	Poesia.....	74
FIGURA 4	F. T. Marinetti ao volante de seu automóvel em 1908/ Automóvel de Marinetti após o acidente de 15 de outubro de 1908.....	146
FIGURA 5	Primeira página do <i>Le Figaro</i> de 20 de fevereiro de 1909 contendo o manifesto de fundação do futurismo.....	150
FIGURA 6	<i>Battaglia + Peso + Odore</i> (Fragmento), 1912.....	166
FIGURA 7	Giacomo Balla. <i>Il vestito antineutrale</i> , 1914.....	174
FIGURA 8	Giacomo Balla e Fortunato Depero. <i>Ricostruzione futurista dell'universo</i> , 1915.....	175
FIGURA 9	Blaise Cendrars. <i>La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> (Fragmento), 1913...	177
FIGURA 10	G. Apollinaire. <i>L'antitradition futuriste</i>	178
FIGURA 11	Carlo Carrà. <i>Cineamore IV</i> , 1914.....	179
FIGURA 12	F. T. Marinetti. <i>Irredentismo</i> , 1914.....	180
FIGURA 13	F. T. Marinetti: <i>Rideau drapé</i> , 1915.....	180
FIGURA 14	F. T. Marinetti, páginas de <i>Zang Tumb Tumb</i> , 1914.....	183
FIGURA 15	Página inicial de <i>Zang tumb tumb</i>	184
FIGURA 16	Ardengo Soffici. <i>Simultaneità e chimismi lirici</i> , 1915-1919.....	186
FIGURA 17	Francesco Cangiullo. <i>Piedigrotta</i> , 1916.....	187
FIGURA 18	Angelo Rognoni. <i>Bagno turco a Crossen</i> , 1927....	187
FIGURA 19	Fortunato Depero. <i>Campanelli</i> (Tavola onomalinguistica), 1916.....	188
FIGURA 20	Francesco Cangiullo. <i>Grande folla in Piazza del Popolo</i> , 1914.....	189
FIGURA 21	Fortunato Depero. <i>Depero futurista</i> , 1927.....	192
FIGURA 22	Jean Tinguely. <i>Für statik</i>	201
FIGURA 23	Nanni Balestrini e outros. <i>Manifesto of Naples</i> (fragmento), 1959.....	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1 F.T. MARINETTI E O FUTURISMO IN <i>BILICO</i>.....	25
1.1 MARINETTI EM PERSPECTIVA.....	25
1.2 F.T. MARINETTI PRÉ-FUTURISTA E FUTURISTA.....	54
1.3 POESIA E A GESTAÇÃO DO FUTURISMO.....	71
1.4 PERIODIZAÇÃO (CRÔNICA DE UMA DISCUSSÃO ITALIANA).....	79
2 O MANIFESTO FUTURISTA COMO GÊNERO LITERÁRIO.....	89
2.1 A PROBLEMÁTICA EM TORNO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS.....	89
2.2 SOBRE COMO NASCEM OS GÊNEROS LITERÁRIOS...	108
2.3 O QUE É UM MANIFESTO FUTURISTA?.....	118
2.4 ANTECEDENTES DO MANIFESTO FUTURISTA.....	138
3 OS MANIFESTOS DO FUTURISMO E SUAS REPERCUSSÕES.....	143
3.1 ORIGEM DO <i>FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO</i>	143
3.2 LEITURAS CANÔNICAS DO <i>FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO</i>	151
3.3 O MANIFESTO TÉCNICO DA LITERATURA FUTURISTA.....	161
3.4 O PAROLIBERISMO E O VERSO LIVRE.....	171
3.5 A REVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA.....	175
3.6 A NEGAÇÃO DO LIVRO.....	183
3.7 O POEMA QUADRO.....	188
3.8 O LIVRO OBJETO.....	191
3.9 CONVERGÊNCIAS.....	193
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS.....	211
APÊNDICE.....	227
APÊNDICE A - Entrevista com Annateresa Fabris.....	229
APÊNDICE B - Entrevista com Mariarosaria Fabris.....	235
APÊNDICE C - Entrevista a Giusi Baldissone, di Rafael Copetti.....	238
ANEXOS.....	245

INTRODUÇÃO

A avaliação crítica do futurismo italiano, fundado pelo poeta e escritor F.T. Marinetti em 20 de fevereiro de 1909 através da publicação do *Fondazione e manifesto del futurismo* no jornal francês *Le figaro*, tem como característica o fato de ignorar ou duramente criticar o movimento que tem como objeto principalmente em sua vertente literária. Essa situação, que em última instância gera dificuldades para uma pesquisa bibliográfica sobre o futurismo literário, será revertida apenas a partir de 1968, com a publicação de *Teoria e invenzione futurista*, de Luciano De Maria.

A avaliação negativa do futurismo por parte dos intelectuais italianos remonta ao período do surgimento do movimento. É ainda no mesmo mês do surgimento do manifesto de fundação que Giovanni Papini e Ardengo Soffici discutem no *Caffè delle Giubbe Rosse* o então recém lançado manifesto do futurismo. Entre os pontos do manifesto encontram-se a exaltação do movimento agressivo, da insônia febril, do passo de corrida, do salto mortal, do bofetão e do soco e, ainda, a constatação do surgimento de uma nova estética, a beleza da velocidade, a qual, por sua vez, poderia ser encontrada apenas em ações de caráter combativo. Escreve Marinetti, no manifesto de fundação: “Non v’è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all’uomo” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 10).

Em 1919, dez anos após o surgimento do manifesto de fundação, Papini relembra em *L’esperienza futurista* o momento em que colocara o amigo Soffici em contato com o então nascente ideário marinettiano:

Mi ricordo che quando arrivò il primo manifesto [...] lo feci vedere subito a Soffici al caffè delle *Giube Rosse*. E si disse: ‘Finalmente c’è qualcuno anche Italia che sente il disgusto e il peso di tutti gli anticumi che ci mettono sul capo e fra le gambe i nostri irrispettabili maestri! C’è qualcuno che tenta qualcosa di nuovo, che celebra la temerità e la violenza ed è per la libertà e la distruzione! [...] Peccato, però, che sentano il bisogno di scrivere con questa enfasi, con queste scentisterie appena mascherate dalla meccanica, e che si presentino coll’aria di clowns tragici che

voglian far paura ai placidi spettatori dia una matinée politeamica. Si può esser più crudi e più forti senza tanto fracasso (PAPINI, 1981, p. 394).

A impressão geral dos dois intelectuais em relação ao movimento apenas surgido em um primeiro momento é bastante negativa, ainda que haja certa concessão no que tange a algumas das propostas expressas no texto. Esta apreciação inicialmente desfavorável ao movimento futurista não impedirá, entretanto, que posteriormente ambos os intelectuais venham a integrá-lo, ainda que por um breve período de tempo.

Outros intelectuais que se opuseram ao futurismo são Prezolini e Croce, que em *Storia d'Europa* definiu o futurismo como “ativismo irrazionale e antistorico” (VERDONE, 1973, p. 7), Giuseppe de Robertis, Silvio D'Amico, Scipio Slataper, Russo e Pancrazi, entre outros. Dentre os críticos mais recentes que se opuseram ao futurismo pode-se citar Gianni Scalia que na introdução a *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, de 1968, asseverou que “Il futurismo letterario in definitiva non esiste come opere e ‘persone’ poetiche criticamente valide. Si può parlare, piuttosto, di personaggi esemplificativi che entrano nella storia del costume letterario, non nella storia della cultura letteraria” e que “I testi suoi (di Marinetti) e dei suoi colleghi in futurismo sono oggi, francamente, illegibili: mescolanza di immaginazione e di aridità, di simbolismo procurato e di scarsa penetrazione, di sorde recettività e di confuse contaminazioni” (VERDONI, 1973, p. 10).

Após anos de silêncio e da demolição crítica de Marinetti e do futurismo capitaneada pelos intelectuais anti-fascistas, surge em 1968 pela coleção “I Meridiani” da Mondadori *Teoria e invenzione futurista*, de Luciano De Maria, a qual conforme Giusi Baldissonne cria um debate crítico muito vivaz entre os estudiosos por ser a primeira vez que um reconhecido estudioso propõe uma leitura de Marinetti livre de preconceitos.

Ainda após 1968 permanecem, porém de certa forma alguns constrangimentos, sobretudo relativos à aproximação de Marinetti e do futurismo com o fascismo, o que leva Leonardo Todelli a supor que tenha sido essa uma das causas para que os estudos do futurismo literário sejam retardatários em relação ao futurismo artístico. Dessa situação parece resultar na fortuna crítica do futurismo italiano poucos estudos sobre o futurismo literário, se comparado com os estudos relativos às outras artes em que se observa a presença do movimento de Marinetti.

João Cezar de Castro Rocha indica no ensaio “O Brasil mítico de Marinetti” (ROCHA in *Mais!*, 12/05/2002) que tais constrangimentos teriam como ponto de partida a crença bastante difundida de que vanguarda política e vanguarda estética possuam necessariamente um viés de esquerda no espectro político. Um posicionamento deste tipo, segundo seu entendimento, leva a colocação do futurismo em uma espécie de segundo plano entre as vanguardas e prejudica a sua problematização, a ponto de teóricos do porte de Peter Bürger, em seu *Teoria da vanguarda*, relegarem o movimento italiano a apenas uma nota de rodapé, evidenciando, deste modo, um posicionamento calcado mais na questão ideológica do que na intelectual.

Dáí que neste mesmo ensaio Rocha reivindique a renovação dos estudos sobre as vanguardas, porém agora não mais calcados no pressuposto de que vanguarda política e vanguarda estética tenham como premissa a defesa de valores característicos da esquerda, pois entende que Marinetti teria sido um dos pioneiros na introdução de técnicas de economia de mercado e de comunicação de massas no campo da produção artística ao aliar, sem constrangimento algum, arte erudita e cultura de massa, ensaiando, assim, a queda do grande divisor constatada pelo crítico alemão Andreas Huyssen em *Memórias do Modernismo* (1997).

Nesta obra, Huyssen aponta como característica fundamental da “cultura da modernidade” o agressivo discurso modernista dirigido a partir de meados do século XIX contra a cultura de massa e, também, seu distanciamento de questões relativas à cultura cotidiana, bem como de questões políticas, econômicas e sociais. Apesar do surgimento das vanguardas históricas no interior do próprio modernismo, cujos objetivos divergiam no que se refere à estratégia de exclusão perpetrada pelo conceito de autonomia estética da alta cultura, a dicotomia alto/baixo persistiu ainda por longos anos, aponta o crítico.

A hipótese levantada por Huyssen a este respeito é que as vanguardas históricas devam ser apreendidas como distintas do modernismo, apesar do tênue limite entre um e outro, pois, enquanto as primeiras buscaram desenvolver uma relação alternativa entre a alta arte e a cultura de massa, o segundo insistiu na manutenção da dicotomia alto/baixo; ou seja, a proposta vanguardista de reintegração arte/vida ia de encontro com a necessidade burguesa de legitimação cultural.

No que se refere à tentativa de integração arte/vida, Huyssen aponta que as vanguardas acreditavam que para tanto deveriam dar cabo do que Peter Bürger define como “arte-instituição”, um conceito relacionado à distribuição institucional da arte na sociedade burguesa. A

questão crucial que o crítico coloca a este respeito está relacionada aos métodos utilizados pelas vanguardas históricas em suas tentativas de dar nova feição ao cotidiano e de efetivamente resolver a questão da separação arte/vida. Nas palavras de Huyssen:

Como exatamente [...] tentaram superar a dicotomia arte/vida? Como eles conceituaram e puseram em prática a radical transformação das condições de produzir, distribuir e consumir arte? Qual era exatamente seu lugar dentro do espectro político daquelas décadas e que possibilidades políticas concretas estavam abertas para eles em certos países? De que forma a conjunção da revolta política com a cultural informou sua arte, e em que medida esta arte se tornou parte da própria revolta? (HUYSSSEN, 1997, p. 28-29).

Tendo como objeto de estudo os manifestos de Marinetti, ao longo da tese buscamos justamente analisar a *arte di far manifesti* de Marinetti a qual, por sua vez, entendemos como um dos elementos através dos quais o futurismo italiano buscou superar a dicotomia arte/vida. Para tanto, no primeiro capítulo da tese a título de introdução ao movimento futurista e a Marinetti propomos uma leitura global do futurismo italiano, situando-o no momento histórico em que surgiu e introduzindo desde então conceitos chave para a compreensão de sua poética. Nesse capítulo ainda nos dedicamos ao período pré-futurista de Marinetti e à sua atividade enquanto editor da revista internacional *Poesia*, a qual, acreditamos, funcionou como um laboratório para gestação do futurismo. Além disso, defendemos nesse capítulo a ideia de que uma adequada leitura do futurismo italiano não pode prescindir de uma abordagem comparatista, seja porque Marinetti parece ter sido um poeta híbrido que atuou em dois sistemas literários diferentes – o italiano e o francês – seja porque o futurismo tende à integração das artes, de modo que as palavras em liberdade teorizadas por Marinetti em seus manifestos encontram-se atreladas à noção de *simultaneità* proposta nas teorizações dos pintores futuristas.

No segundo capítulo tratamos da teoria dos gêneros literários. Partindo de uma problematização do desenvolvimento da teoria dos gêneros ao longo dos tempos desde Platão até o Formalismo Russo, buscamos descrever o que é um manifesto com o intuito de buscar descrever os procedimentos literários que caracterizam um manifesto do futurismo italiano. Acreditamos que o futurismo, através de sua

produção manifestaria, colaborou com a radical transformação das condições de produzir, distribuir e consumir arte a que se refere Huyssen.

Já no terceiro e último capítulo da presente tese apresentamos alguns dos manifestos de Marinetti com base, sobretudo nas análises de Claudia Salaris e Giovanni Lista por acreditar que tais leituras são as mais condizentes com o que pensamos sobre o assunto. Inicialmente descrevemos a gênese do manifesto de fundação, o qual, conforme demonstram estudos recentes, foi lançado inicialmente na Itália ao contrário do que se supôs por um longo período de tempo, para, em seguida, apresentar algumas leituras canônicas do manifesto de fundação. Por fim, discutimos a partir da bibliografia selecionada alguns aspectos dos desdobramentos de alguns dos manifestos do movimento, tais como as pesquisas envolvendo o binômio literatura-artes plásticas.

Em suma, podemos dizer que a preocupação que perpassa os três capítulos da tese podem ser sintetizadas pelas considerações de Huyssen a que nos referimos anteriormente, isto é, a forma como o futurismo tentou superar a dicotomia arte/vida, o modo como conceituaram e puseram em prática a transformação das condições de produzir, distribuir e consumir arte e a forma como a revolta cultural informou sua arte.

Para a realização da tese, valemo-nos, sobretudo, de duas coletâneas que consideramos basilares para um estudo dos manifestos do futurismo italiano: a primeira intitula-se *Archivi del Futurismo* e foi publicada em 1958 por Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori em dois volumes, pela De Luca Editore. Reeditada em 1986, a coletânea reproduz além de manifestos futuristas, cartas trocadas entre os protagonistas do movimento e artigos e conferências dos mesmos. O segundo volume contém a reprodução de todas as obras de arte futuristas produzidas anteriormente a 1920 que puderam ser localizadas até aquele momento de sua publicação. A segunda coletânea, também de 1968, é considerada até hoje um dos mais respeitados documentos do futurismo tendo em vista o rigor filológico com que foi elaborada: trata-se de *Teoria e invenzione futurista*, organizada por Luciano de Maria. Além de manifestos de interesse artístico e literário, a coletânea de De Maria conta também com manifestos políticos e livros de invenção, tais como o romance parolífero *Zang Tumb Tumb*, de 1914 e *Spagna veloce e toro futurista*, de 1931, dentre outros. Vale ressaltar que em 1983 *Teoria e invenzione futurista* passa a figurar na coleção “I meridiani” da Arnoldo Mondadori Editore, tendo contado com uma reedição na mesma coleção em 2005. Outra coletânea que consultamos e que por sua

relevância não podemos deixar de mencionar é a de Luciano Caruso, que consiste em quatro caixas publicadas em 1980 que contém a reprodução em formato fac-similar de 323 manifestos publicados entre 1909 e 1944, além de “proclami”, “locandine”, “volantini”, “comunicati” e números especiais de algumas revistas que totalizam, somados aos manifestos, 407 documentos.

Para os anexos da tese nos valem os de *Manifesti futuristi. Arte e lessico*, de Stefania Stefanelli, publicado pela editora Sillabe em colaboração com a Scuola Normale Superiore di Pisa e a Accademia della Crusca. O volume contém um CD Rom que recolhe manifestos publicados na já mencionada coletânea de Caruso e alguns outros extraídos de *I manifesti del futurismo*, de Marinetti, publicado em Milão em 1919 pelo Istituto Editoriale Italiano.

Outro documento de fundamental importância para o estudo que devemos mencionar, apesar de não tê-lo podido consultar por encontrar-se depositado da Beinecke Library da Universidade de Yale, são os “Libroni” de Marinetti. Tratam-se de sete grandes livros compilados por Marinetti entre 1905 e 1944 e que recolhem centenas de artigos de jornais, desenhos, fotografias e anotações. Esses “Libroni” encontram-se desaparecidos até hoje, e o que está depositado na referida biblioteca são 10.705 slides digitalizados do material, que se encontram disponíveis em <http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/libroni.html>.

1 F.T. MARINETTI E O FUTURISMO *IN BILICO*

1.1 MARINETTI EM PERSPECTIVA

Um consagrado estudioso do cinema futurista, Mario Verdone, observa que “la composizione di un nuovo assetto sociale” (2009, p. 5) resultante do desenvolvimento da civilização industrial, além do advento das *macchine* e “il rinnovamento del pensiero operato dalle scoperte scientifiche e dalla spinta delle nuove ideologie, lo sviluppo delle comunicazioni come viaggio e come informazione e la conquista del volo” (VERDONE, 2009, p. 5), levam a sociedade europeia no limiar do século XX a uma transformação que a coloca em crise. Segundo anota Verdone, a “rottura dell’unità culturale” que até aquele momento “è restata aggiornata a quella politica”, bem como o fascínio de “un ‘esotico’ che ‘strania’ e che avvicina” e “l’interseccarsi innarestabile dei linguaggi espressivi e delle sensibilità”, colaboram também para a modificação dos conceitos de arte e cultura (VERDONE, 2009, p. 5). Como ainda observa Verdone,

Musei e accademie, biblioteche e archivi, monumenti e catedrali, sono visti dagli artisti e dagli uomini assetati del nuovo come simboli: ma simboli di un mondo rifiutato che si identifica col passato, mentre tutto spinge l’umanità verso un’assoluta, seppure ancora vaga, liberazione (VERDONE, 2009, p. 5).

Nessa direção parece apontar também a reflexão do colecionador de arte e diretor de museus sueco Pontus Hulten, curador da importante mostra *Futurismo & Futurismi*, ocorrida em 1986 no Palazzo Grassi de Veneza¹, o qual sustenta que a crescente industrialização daquele momento e os meios de comunicação haviam criado um público novo, que não “si sarebbe accontentato della cultura riscaldata, propinata

¹ Cf. “Entrevista a Giusi Baldissone” (ver anexos), a referida mostra de 1986 parece assinalar a retomada de interesse dos estudiosos pelo futurismo. Já Rita Mamoto, referindo-se a essa exposição, observa que “se o lastro e a memória de uma exposição perduram através das mostras do seu catálogo, boa parte da mais recente história crítica sobre o futurismo, nas suas valências europeias e internacionais está ligada à concepção de uma célebre mostra, que remonta a 1986, e cujo catálogo constitui uma referência para os estudiosos da matéria” (MARNOTO, 2009, p. 271).

generazione dopo generazione, ai loro nonni ed ai loro genitori” (HULTEN, 1986, p. 17) e que o futurismo possuía uma acessibilidade, “una qualità giornalistica” – muitas vezes, na verdade, enfatizada negativamente por seus críticos – que aos olhos dos jovens parecia extremamente fascinante.² “Era assolutamente chiaro che il futuro

² Um dos críticos a que me refiro é Roman Jakobson, que define a teoria das palavras em liberdade em um ensaio de 1919 como sendo “una riforma nel campo del reportage, non già nel campo del linguaggio poetico... Cioè, abbiamo a che fare nel caso specifico con un sistema linguistico non poetico bensì emozionale, affettivo” (Apud DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538). Luciano De Maria argumenta, entretanto, que ainda que exista “tutto un aspetto delle teorizzazioni marinettiane e dei primi due testi, *Battaglia Peso + Odore e Zang Tumb Tumb*, che può fa pensare a un reportage di tipo superiore, a un impressionismo accelerato”, neles “possiamo già cogliere, tra l’altro, forti anticipazioni (teoriche e realizzate) da quella che in seguito verrà chiamata poesia visiva e concreta” (Apud DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538). Ainda de acordo com De Maria, “Marinetti stesso si cimenta con successo in alcuni sorprendenti ‘collages tipografici’, come può vedersi dal volumetto *Les mots en liberte futuristes*, 1919, ricapitolativo di tutta l’esperienza teorica parolibera. Le tavole parolibere, sono state definite dal fondatore del futurismo, ‘tavole sinottiche di poesia o passaggi di parole suggestive’; ma spesso nelle tavole di *Les mots en liberte futuristes* l’intrusione massiccia di elementi disegnativi fa sconfinare le composizioni verso la pittura. È quanto accade nella serie *Disegni guerreschi* di Carrà (in *Guerrapittura*): una tappa fondamentale di questo parolibero figurativo. Tra gli altri futuristi, in quest’ambito, è da segnalare il Soffici dei ‘chimismi lirici’ e soprattutto il Govoni delle *Rarefazioni di parole in liberta* (1915). Restano infine da ricordare, in questo tipo di ricerche, i singolari poemi in ‘onomalingua’ di Fortunato Depero. Sono sperimenti precoci (1915) di poesia astratta e rumoristica, come la chiamava l’autore, che oggi definiremo ‘poesia concreta’. La teoria delle parole in libertà sviluppa inoltre alcune considerazioni sulla tecnica dell’immagine e dell’analogia (di cui Jakobson non tiene conto) rilevantissime per la poesia mondiale. I dadaisti e i surrealisti, tra i quali soprattutto Tzara e Breton, se ne avvarranno nei loro scritti teorici; ma i due scrittori metteranno in pratica, in certe loro composizioni poetiche prima del ’20, oltre alla tecnica dell’immagine e dell’analogia, altri procedimenti del parolibero, in primo luogo la sintassi nominale. Il proprio Marinetti non si attiene sempre al suo primo parolibero rigidamente codificato; così come nel parolibero degli altri futuristi è possibile individuare esiti che travalicano assolutamente l’ambito del reportage poetico. Addirittura, in alcuni autori del secondo futurismo fiorentino (Bruno Corra, Mario Carli, Primo Conti ecc.), è dato rintracciare testi di impronta tipicamente surrealista (di un surrealismo *ante litteram*, s’intende) in cui si riscontra in modo massiccio quella tendenza di cui parla Jakobson in un saggio del 1935 su Pasternak, cioè ‘l’emancipazione del segno in rapporto all’oggetto’ e ‘l’ostinazione creatrice a congedare l’oggetto e la trasformazione della grammatica artistica’. In definitiva la teoria e la prassi delle parole in libertà costituiscono il più rude assalto compiuto ai danni dell’istituto linguistico della poesia; ma, nel contempo, serviranno come ‘materiale’ di costruzione’ di più complesse esperienze letterarie. Si è già accennato ai dadaisti, ai surrealisti e al secondo futurismo fiorentino; ma i segni di un ‘attraversamento’ futurista sarà reperibile nel primo Ungaretti, in certo Campana e in Bontempelli, senza contare più tardi la neoavanguardia, nella quale gli influssi futuristi giungono mediati dalle altre avanguardie storiche” (Apud DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538). Ainda quanto aos influxos do futurismo sobre o dadaísmo, Lista sustenta que “C’est en assimilant la leçon marinettienne que Dada a pu grandir. Tout ce que le dadaïsme a pu dire et faire procede des innovations futuristes. Faut-il rappeler la collaboration des futuristes aux premières publications dada, ou bien les manifestes et les planches typographiques affichés au Cabaret Voltaire dès la première soirée dada? (Voir, par exemple,

sarebbe stato con il nuovo, non con il vecchio”, escreve Hulten, e que, nesse sentido, também a agressividade com que a mensagem futurista era transmitida tornava o movimento atraente (HULTEN, 1986, p. 17), agressividade essa que como veremos ao longo deste e do próximo capítulo parece ser um dos procedimentos constitutivos do gênero manifesto e consequentemente da *arte di far manifesti* de Marinetti.³

infra, l'Ellipse de Paolo Buzzi exposée em février 1916 par H. Ball). Le rapport historique qu'on peut déceler entre futurisme et Dada est celui d'une profonde articulation dialectique. Dada a hérité du mouvement futuriste le refus du Musée, la tâche destructrice de toute tradition et de toute valeur, mais em même temps tout ce qu'il a tenté de dire d'une façon autonome n'a de sens que par rapport aux manifestes marinettiens. Si Dada est 'contre le futur', c'est bien parce que l'optimisme futuriste s'écroule de lui-même devant le spectacle de la guerre. C'est au fond même de la foi futuriste dans l'avenir que Dada trouve la matière de son doute et donc as raison d'être. Cette connexion dialectique est inscrite dans l'Histoire. En effet partout où l'on instaure un mouvement dadaïste, on peu d'abord vérifier une présence importante du futurisme. C'est une significative liaison historique qui n'a qu'une seule exception: l'Amérique, si l'on ignore l'apport minime constitué par la présence de M. Weber et J. Stella. Mais quand ils exclurent délibérément les futuristes de l'Armony Show, en 1913, Duchamp et Picabia obéirent à des raisons 'concurrentielles'. Avec eux, ce n'était pas Dada qui arrivant en Amérique, c'était le futurisme. *Udnieet le Nu descendant un escalier* sont bien des oeuvres inspirées par les idées futuristes. En ce qui concerne les échos du manifeste marinettien, des groupes futuristes, ou fortement influencés par le futurisme, se formèrent presque dans toutes les nations européennes, au Japon, en Amérique latine, en Chine. L'importance historique du mouvement futuriste ne réside pas seulement en cette perte de mémoire que Marinetti proposa à l'artiste et à l'homme du XXe siècle. L'action du personnage Marinetti fut autrement importante (LISTA, 1973, p. 35-36).

³ Quanto a questão da agressividade a que Hulten se refere parece pertinente observar que recentemente Leonardo Tondelli (2009) questiona-se em uma *monografia* tributária a Fausto Curi e, por sua vez, possivelmente, indiretamente a Edoardo Sanguineti, dedicada à obra literária de Marinetti, quanto aos motivos que levam o poeta “a un secolo dalla prima uscita del Manifesto del futurismo” ser ainda “un oggetto misterioso della letteratura italiana” [...] “malgrado il movimento artistico a cui consacrò la vita e le fortune abbia un posto di tutto rispetto nel canone del Novecento fissato dalle antologie scolastiche e dalla programmazione degli enti culturali” (2009, p. 5). Na visão de Tondelli, com a qual certamente não podemos deixar de concordar parcialmente, existe um aspecto do movimento futurista que apesar do esforço de “rivalutazione” [...] “non riesce a uscire da un cono d'ombra” e esse aspecto é o futurismo literário, do qual “Marinetti ne è il principale animatore” (2009, p. 5). O autor elabora sua argumentação a partir de pelo menos duas indagações ou premissas: 1) “più di quello pittorico e plastico, il futurismo letterario scontenterebbe il peccato originale di un'ideologia razzista e sessista oggi francamente impresentabile – oltre alla parentella stretta col fascismo, che è pur sempre un tabù”. O no? Davvero Marinetti è troppo fascista per essere rivalutato? Veramente il suo disprezzo della donna e il suo elogio della violenza risulterebbero troppo indigesti al lettore di oggi?”; 2) “Ciò che ci ha allontanato definitivamente dalle opere di Marinetti e dei suoi epigoni non sono i contenuti immaginifici o esplosivi, ma una letterarietà ancorata al passato, che denuncia la natura reazionaria del futurismo; un tentativo dei letterati di reagire agli sconvolgimenti della rivoluzione industriale aggiornando la categoria del sublime, accogliendo nel loro Pantheon qualche nuova divinità metallica o alata, in cambio del sostanziale mantenimento dei loro privilegi” (2009, p. 13). Outro estudioso, Renato Barilli, atribui a má fortuna experimentada pelo movimento e, sobretudo, pelo seu líder a dois aspectos: o primeiro diz respeito a preconceitos de natureza político ideológica, que no seu

Introduzo com as considerações anteriores um dos procedimentos fundamentais da poética futurista, a ideia de agressividade.

Exemplos dessa agressividade encontram-se em uma carta de Marinetti endereçada em 1911 ao poeta belga Henri Maasen, na qual Marinetti sugere a Maasen que se valha da “l’*accusation pécise*” e do “*insulte bien définie*” para a maior eficácia dos manifestos (MARINETTI in LISTA, 1995, p. 220) e, também, no manifesto “La ‘Divina Commedia’ è un verminaio di glossatori”, que faz parte de

entendimento não poderiam não ter se abatido sobre Marinetti com muito mais ênfase do que sobre seus companheiros, já que estes teriam sido coadjuvantes nas batalhas futuristas, não assumindo, nunca, uma responsabilidade decisiva, a qual convinha a um autêntico e incontrastado líder (BARILLI in SALARIS, 2000, p. 69). O segundo aspecto, por sua vez, ainda segundo a análise de Barilli, é muito mais determinante do que o primeiro e refere-se ao fato de que “lo stato della ricerca (anche la più avanzata) nel corso dei tardi anni Cinquanta e dei primi Sessanta non sentiva il bisogno del tipo di predicazione con cui si era spesso così insistentemente il marinettismo, soprattutto nell’ambito specifico delle attività a matrice estetica”. Em suma, não teria sido o “mondo chiuso” da política a impor uma espécie de veto no confronto de Marinetti, mas sim “il miglior clima sperimentale”, o qual, nesse arco temporal, dava lugar ao fenômeno da neo-vanguarda e que em seguida haveria de culminar no Gruppo 63 (BARILLI in SALARIS, 2000, p. 69). Giulio Ferroni, por sua vez, referindo-se à literatura italiana de 68, observa que até o final da década de Sessenta na Itália a “centralidade da política foi-se gradualmente esgotando numa prática quotidiana desgastante, feita de debates extenuantes, de choques e mediações, de problemas de organização, de lutas e contrastes entre facções” (2009, p. 17, trad. de Rita Marnoto) ao passo que “uma atmosfera de abertura coexistia, em 68, com a interposição de obstáculos muito fortes ao plano do literário, a ponto de a obsessão pela política ter o efeito de um verdadeiro bloqueio” (2009, p. 19, trad. de Rita Marnoto). Dentro da perspectiva que vimos elaborando nessa nota, não podemos perder de vista que o ano de 1968 é um ano simbólico no que tange aos estudos sobre o futurismo e Marinetti. Será em 1968 que Luciano de Maria publicará *Teoria e invenzione futurista*, através da qual, conforme argumenta Tondelli, De Maria “poneva le basi per la riscoperta delle opere d’invenzione”, entre outras coisas porque “permetteva anche di aggirare la pregiudiziale ideologia che gravava (e non può non gravare) su Marinetti”, autor cujos textos, sempre segundo sua opinião, “per quanto possano essere interessanti, sorpendenti e a tratti godibili [...] sono testimoni troppo partecipi ed entusiasti degli orrori del primo Novecento per poter essere rivalutati senza riserve” (2009, p. 152). Quanto ao papel da coletânea de De Maria, parece concordar em certos aspectos Giusi Baldissone, que, no entanto, observa que anteriormente a De Maria apenas Antonio Gramsci e Giacomo Debenedetti fazem exceção a uma crítica que “si è mantenuta severamente negativa nei confronti del futurismo, e di Marinetti in particolare” (BALDISSONE, 2011 - Anexos). Na opinião de Baldissone, pode-se compreender “il terremoto provocato da questa ‘rivalutazione’ di Marinetti, dopo il silenzio e la stroncatura di G. Contini e di tutti gli intellettuali antifascisti, tra cui Sanguineti in prima linea” tendo em vista que será a primeira vez que “uno studioso di riconosciuta attendibilità propone una lettura di Marinetti scevra da preconcetti e analizza, attraverso un importante saggio critico iniziale e una considerevole scelta di testi sia teorici che creativi, tutti della stagione futurista” (2011 - Anexos). Se a edição mondadoriana de De Maria coloca as bases para a redescoberta das obras de invenção de Marinetti como diz Tondelli, outro acontecimento parece ter marcado a renovação dos estudos sobre o futurismo: a já referida mostra de 1986 do Palazzo Grassi de Veneza, de modo que esse ano pode ser entendido como um segundo ano simbólico para os estudos sobre a matéria.

*Guerra sola igiene del mondo*⁴, de 1915, em que Marinetti ataca ferozmente não a obra de Dante em si, mas seus glosadores, os quais a

⁴ Cf. observa Stefania Stefanelli, nesse volume, em que Marinetti recolhe “i propri scritti di estetica e di politica”, consta escrito no frontispício: “Publicato in francese 5 anni fa a Parigi. Tradotto (scopo di propaganda) oggi 1915”. Ainda de acordo com Stefanelli, De Maria pontua que a observação constante no frontispício refere-se “al volume *Le futurisme* (1911), publicado a Parigi, che comprende la maggior parte degli scritti raccolti nel volume italiano” (STEFANELLI, 2001, p. 10). Vale observar que *Guerra sola igiene del mondo* compõe a primeira seção de *Teoria e invenzione futurista*, intitulada “Testi teorici e critici – Scritti politici” que recolhe sob sua subseção “Manifesti e scritti vari” também a maioria daquilo que por motivos de clareza expositiva por ora chamo genericamente de “manifestos de Marinetti” contidos nesse volume. No prefácio a uma reedição integral facsimilar de *Le futurisme* (Milão: Mondadori/ Lausanne: L’Age d’Homme, 1980) Giovanni Lista sustenta que *Le futurisme* foi a primeira tentativa de Marinetti em direção a busca de uma arte total, isto é, “fut le premier corpus théorique du futurisme où Marinetti essayait de définir le mot et la chose. C’est à cette époque que Marinetti porte à sa maturité le concept de *mouvement* par lequel le futurisme dépasse le statut de la simple école littéraire ou picturale pour se poser en tant que *weltanschauung* (“Intuição do mundo”, cf. Abbagnano, 1998, p. 583) en action, philosophie *in progress* de la vie et du monde, incarnée par une révolution culturelle qui va investir, de l’art à la politique, presque tous le champs de l’activité humaine (LISTA in MARINETTI, 1980, p. 12). A busca por uma arte total a que Lista se refere é ao lado da já referida agressividade com que a mensagem futurista era transmitida outro elemento basilar da *arte di far manifesti* marinettiana e do futurismo em si e será abordada mais detidamente ao longo deste e do próximo capítulo. Significativo também, ainda mais se considerarmos o patente “interventismo” marinettiano de viés “imperialista” (FABRIS, 1987, p. 147 e segs.), parece ser a mudança do título do livro, que na edição francesa de 1911, a qual é dedicada cf. se lê na referida edição de 1980 “aux étudiants de Paris pour qu’ils aiment la grande Italie futuriste que nous préparons” (MARINETTI, 1980, p. 75) é simplesmente *Le futurisme*, e na italiana, de 1915, ano por sinal da entrada da Itália na 1ª Grande Guerra, passa a coincidir com o do capítulo *Guerra sola igiene del mondo*. Outra questão que a edição de 1911 levanta – e que por sinal já era anunciada desde a publicação do manifesto de fundação quando Marinetti diz que é da Itália que lança esse manifesto – diz respeito à “‘chance’ che dà la marca di Parigi” a que se refere Boccioni (BOCCIONI in DRUDI ; GAMBILLO, 1968, p. 168), o que parece estar relacionado com o papel desempenhado pela Paris do princípio do século XX, conforme se pode inferir a partir de algumas observações de Maria Dario lendo Pascale Casanova, a qual sustenta que dominar o espaço da capital francesa, “vera e incontestata capitale culturale del mondo occidentale dal ‘600 e fin dopo la seconda metà del ‘900 [...] significa dominare la repubblica mondiale delle lettere agli occhi di tutti coloro per i quali Parigi è il meridiano di Greenwich della letteratura”, no sentido de que Paris exerceria “una funzione dominante all’interno dello spazio letterario anche in quanto capitale riconosciuta della modernità, delle scoperte, dell’innovazione e del progresso tecnologico ‘la ville visage du monde’ di cui la Tour Eiffel è simbolo universale” (DARIO in BAGNO et al., 2010, p. 173). Desta forma, nada mais natural que o uso do francês por parte de Marinetti, “artista e intellettuale di vocazione internazionale” (BAGNO in BAGNO et al., 2010, p. 24) seja de caráter instrumental, conforme sublinha de Sandra Bagno, a qual argumenta que a língua francesa “viene con lucidità scelta da Marinetti in termini *strumentali*: ossia perché *la lingua* veicolare dell’epoca” (BAGNO in BAGNO et al., 2010, p. 24), além do que útil para um objetivo específico, isto é, “internazionalizzare immediatamente il *futurismo italiano*”, o que, nos tempos de hoje, poderia ser traduzido, sempre de acordo com a proposta de Bagno, como uma busca por “*globalizzare in tempo reale* il futurismo come brandt italiano, affinché esso possa diffondersi sin nei più lontani *humus* della terra” (BAGNO in BAGNO et al., 2010, p. 24). Mas se a utilização do francês por parte

teriam distorcido ao longo dos séculos através de seus comentários. “Noi vogliamo”, diz Marinetti, “che l’opera d’arte sia bruciata col cadavere del suo autore” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 267) para em seguida perguntar-se: “Chi negherà che la *Divina Commedia* altro non sia oggi che un immondo verminaio di glossatori?” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 267).

O insulto, e também o apelo à violência, já havia sido proposto desde 1909. Em “Prefazione a *Revolverate* di Gian Pietro Lucini”⁵,

de Marinetti é de caráter instrumental, e de fato o é sobretudo talvez a partir de 1912, por outro lado podemos atribuí-la a sua formação francesa, conforme podemos perceber a partir de um fragmento de Palazzeschi: “Quando nella primavera del 1909 stringemmo la nostra amicizia, Marinetti scriveva in francese, non si sentiva ancora sicuro della lingua italiana [...]” (in DE MARIA, 2005, p. XVIII). Todavia, a perspectiva de Bagno fornece pistas para que se possa compreender as razões pelas quais no futurismo os manifestos venham a assumir não apenas “la caratteristica di supporto teorico alla produzione artistica del movimento, ma anche quella di forma immediata di azione”, configurando-se assim como “mezzo di comunicazione” e “mezzo pubblicitario, non tanto da leggere ma da declamare e da diffondere in modo spettacolare”, forma essa [o manifesto] que “Marinetti gestisce molto bene [...] con inediti sistemi di divulgazione e in funzione propagandistica” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 91-92) desde o espetacular lançamento do manifesto de fundação no *Figaro* e as respectivas e quase contemporâneas – mas na verdade anteriores – versões italianas que trataremos no Capítulo II.

⁵ Claudia Salaris escreve que “Fondamentale è l’incontro di Marinetti e Lucini”. De acordo com Salaris, o segundo “non pensa ad un movimento organizzato bensì ad una vasta corrente di pensiero” e “le sue riflessioni trovano un valido complemento nelle capacità manageriali di Marinetti” (SALARIS, 1992, p. 21). Quanto ao dissenso entre os dois poetas a estudiosa do futurismo esclarece que “i motivi del dissenso verranno fuori nell’ articolo scritto un anno prima della morte, *Come ho sorpassato il futurismo* (*La Voce*, 10 aprile 1913), in cui il “caos futuristico” viene presentato come variabile impazzita del verso libero. L’ottimismo sciovinista marinettiano in occasione dell’impresa di Tripoli e l’assalto all’organismo della lingua, attuato con le parole in libertà, sono stati i motivi del suo distacco” (1992, p. 25). Lucini, ao lado de nomes como os de Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini e Corrado Govoni, para ficar entre os mais conhecidos no campo literário, fazem emergir uma questão fundamental para os estudos do futurismo em suas vertentes artística e literária, a qual diz respeito ao fato de quem de fato seria futurista. Sobre essa questão, Mario Verdone, em “Gli obbiettivi del Futurismo” (2009) pergunta-se: “Chi è futurista, infatti, nell’arte?” Após passar em revista algumas definições do próprio Marinetti e constatar que “il problema estetico futurista non è certo così semplice” e che “non lo risolve nel migliore dei modi neppure Ardengo Soffici che in *Primi principi di un’estetica futurista* (1920) assume posizioni, ad esempio contro il cinematografo, che non sono per niente futuriste” (p. 9-10), propõe a seguinte definição de Futurismo: “un atteggiamento dinamico e rinnovatore che tende a proiettare la vita e l’arte nel futuro” (2009, p. 14). Sob certos aspectos, a definição de Verdone parece próxima à que Marinetti expressa na “Lettera aperta al futurista Mac Delmarle”, publicada em agosto de 1913 em *Lacerba*, na qual define o futurismo como sendo “un’atmosfera d’avanguardia; è la parola d’ordine di tutti gl’innovatori o franchi tiratori intellettuali del mondo; è l’amore del nuovo; l’arte appassionata della velocità; la denigrazione sistematica dell’antico, del vecchio, del lento, dell’erudito e del professorale; è il rumore stridente di tutti i picconi demolitori; è un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; un’entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; una bandiera di gioventù, di forza e di originalità ad

publicado na revista *Poesia*⁶ nesse mesmo ano, o poeta afirma que “il futurismo significa, tutte le aspirazioni demolitrici della parte più giovane e migliore della nostra generazione, stanca di adorare il passato, nauseata dal pedantismo accademico, avida di originalità temeraria e anelante verso una vita avventurosa, energica e quotidianamente eroica” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 27) e na tercerira álnea do manifesto de fundação de fevereiro de 1909, na qual, depois de constatar que até então a literatura havia exaltado a “l’immobilità penosa, l’estasi e il sonno”, Marinetti escreve que “noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l’insonnia febrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 10).

Mas não apenas o tom agressivo adotado ao longo da frenética luta contra o passado informará a poética futurista, também a adesão muitas vezes acrítica dos futuristas italianos aos produtos da civilização moderna. Nesse sentido, vale a pena observar que o momento a que Verdone e Hulten se referem é o momento das exposições universais, as quais são, na visão de um historiador como Emilio Gentile, “un’invenzione europea del XIX secolo, per celebrare e illustrare le conquiste della nuova civiltà dell’industria e della macchina” (2008, p. 25). Trata-se de um momento importante para os estudos manifestários tendo em vista que será justamente “in questa contingenza storica”, conforme proposta de Adriana Chemello, que “la scrittura manifesteria entra in rapporto con la sfera artistica” (in BAGNO *et al.*, 2010, p. 91).

Gentile (2008, p. 27) explica que a primeira exposição universal fora organizada em Londres em 1851; a de 1889, simbolizada pela estrutura de aço da Torre Eiffel, havia sido organizada para celebrar o

ogni costo; è uno sputacchio enorme su tutti i passatisti deprimenti; un colletto d’acciaio contro l’abitudine dei torcicolli nostalgici; una mitragliatrice inesauribile puntata contro l’esercito dei morti, dei podragosi e degli opportunisti, che vogliamo esautorare e sottomettere a giovani audaci e creatori; è una cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 93). Sobre esse problema (quem de fato é futurista), interessante também “L’esperienza futurista”, de Papini (PAPINI, 1981) e o epistolário Marinetti-Palazzeschi, editado em 1978 pela Arnoldo Mondadori, que contém um ensaio introdutório de Luciano De Maria, além do número 33-34 da revista *Il verri*, dirigida por Luciano Anceschi, de outubro de 1970, dedicado a Lucini e o Futurismo. Gostaria de observar que está sendo preparada, com Andréia Guerini, a tradução de dois textos de Lucini importantes para a compreensão do fundamental encontro entre Marinetti e Lucini. São eles o já mencionado “Come ho sorpassato il futurismo” e “Risposta all’inchiesta sul verso libero”, que o simbolista *nostrano* publicou em *Poesia*. Sobre a enquete patrocinada pela revista de Marinetti trataremos mais adiante ao longo do presente capítulo.

⁶ Cf. informação de Luciano de Maria (DE MARIA, 2005, p. CXXIII). A revista *Poesia*, sobre a qual trataremos ao logo do presente capítulo, dará origem à editora de Marinetti, Edizione futuriste di *Poesia*, a qual desempenhou um papel fundamental no que tange à difusão do ideário e das obras dos artistas futuristas.

centenário da Revolução Francesa; a de 1900, novamente em Paris, que pretendia fazer estrear adequadamente o século XX foi amplamente internacional tendo em vista os numerosos países participantes.

O historiador, ao referir-se à exposição parisiense de 1900, comenta que ao lado das descobertas científicas e das inovações tecnológicas as nações expositoras apresentavam também as suas iniciativas sociais em favor da educação e previdência dos trabalhadores, e que foram organizados “speciali padiglioni per illustrare le tradizioni, gli usi e i costumi delle popolazioni indigine assoggettate al dominio coloniale delle potenze imperiali europee”, além daqueles dedicados às atividades culturais e artíficas (GENTILE, 2008, p. 27).⁷ Sobre esse momento o historiador escreve que

⁷ As propostas de Marinetti para a questão educacional e previdenciária italianas encontram-se expostas em diversos de seus escritos políticos, dentre eles *Democrazia futurista*, publicado no imediato pós I Guerra (Milano, Facchi Editore, 1919), “prima opera di politica futurista”, a qual é dedicada “ai Fasci politici futuristi di Milano, Roma, Firenze, Ferrara, Taranto, Perugia, ecc. e all’Associazione degli Arditi” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 342). Quanto ao binômio futurismo-fascismo, De Maria observa que ainda em 1968 a análise da concepção e da práxis política futurista e em especial a relação entre futurismo e fascismo ainda não havia sido aprofundada, de modo que se teria preferido “piuttosto accettare la comoda tesi dell’identificazione progressiva dei due fenomeni, mancando di operare i necessari “distinguo”, procedendo senza il senso delle necessarie *nuances* storiche e soprattutto rinunciando a priori a riprendere in mano i testi e a riconsiderare gli avvenimenti” (DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. L). Ao que tudo indica, postura em certa medida semelhante, que *grosso modo* poderíamos dizer com Bagno calcada em uma abordagem “prevalentemente ‘ideologic[a]’” (BAGNO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 28), informará parcela significativa do *topos* crítico do futurismo italiano em geral e do futurismo literário italiano, cujos aspectos aderente ao *macchinismo* e aquele que é verdadeiramente seu aspecto regressivo [a mística da guerra] (De Maria) parecem frequentemente e talvez até prevalentemente enfatizados. Interessante quanto a isso um fragmento da *Storia della letteratura italiana* de Ugo Dotti. Pergunta-se o renomado historiador da literatura italiana “Che cosa fu Il futurismo?” para, na sequência, asseverar que “Promosso da Filippo Tommaso Marinetti, un personaggio che fondò nel 1918 il partito politico futurista poi confluito in quello fascista (e si ricordi il suo scritto *Futurismo e fascismo* del 1924 dedicato ‘al mio caro e grande amico Benito Mussolini’), un personaggio che fece ancora in tempo, prima della morte, ad aderire alla Repubblica di Salò; promosso dunque da lui e fiancheggiato da altri consimili intellettuali quali l’incredibile poligrafo Giovanni Papini (1881-1956), irruento e volgare eversore in giovinezza divenuto, nella maturità, apologeta del cristianesimo, o come Ardengo Soffici (1879-1964), rivoluzionario a vent’anni e uomo d’ordine a quaranta, il futurismo fu, o volle essere, un movimento esteso a tutte le forme d’arte, dalla letteratura alle arti figurative, dal teatro alla musica e allo stesso costume. L’aggressione, la violenza irrazionale ed eversiva, la ‘polemologia’ (ancor prima che essa si scatenasse nella battaglia interventista alla vigilia del primo conflitto mondiale) ne furono i segni caratteristici (senza qui dire degli innumerevoli ‘manifesti’ che apparvero dopo il primo del 1909). Esso in sostanza non fu solo un programma di rinnovamento artistico in sintonia con la moderna civiltà industriale; fu – volle essere – un proprio e vero modello di vita nuova da opporre con violenza a quello corrente. In politica fu anticlericale e antiborghese, apertamente guerresco e ferocemente nazionalista; nei confronti del costume ebbe una vera e propria adorazione del moderno (del futuro): l’adorazione per la tecnologia, per il dinamismo, per l’ispirazione

superomistica e prometeica, donde, di conseguenza, la furia iconoclastica nei confronti dell'antico: la 'modernolatria', in altri termini, in violenta opposizione nei riguardi del passato ('futurismo' contro 'passatismo'); in letteratura vagheggiò la distruzione dell'ordine, della sintassi, della grammatica stessa, oltre l'abolizione dell'aggettivo e dell'avverbio, o la soppressione dell'interpunzione e la collocazione del verbo all'infinito: tutto insomma quell'armamentario che venne poi chiamato 'paroliberismo', parole in libertà, l'immaginazione senza fili all'avvento dei moderni mezzi di locomozione (l'aereo in primo luogo). Ma La guerra, l'aggressione, il culto della violenza risultano al fondo dell'ideologia, se la si vuole chiamare così, del movimento futurista. La campagna interventista e la partecipazione alla guerra del 1915-1918 fecero assumere alla 'polemologia' futurista la sua più compiuta fisionomia, e la celebrazione della guerra assunse allora i toni più aspri e più macabri. Marinetti s'incantò a contemplar lo spettacolo estetico della 'guerra per la guerra', oltre che della 'guerra sola igiene del mondo': la guerra prova d'energia, slancio vitale, dimostrazione d'esistenza, lotta puramente selettiva e dunque altamente igienica. No ci soffermeremo oltre qui su questi aspetti aberranti dell'irrazionalismo futurista: diremo soltanto che questo ribelismo piccolo borghese finì col coincidere con le linee di una visione nazionalsocialista dello Stato e della società e che preparò, in modo molto stretto da un punto di vista culturale, l'avvento del fascismo" (DOTTI, 1991, p. 637-638). Tendo em vista o reduzido espaço dessa nota, a questão da mística da guerra e da ideologia futuristas serão abordadas em notas posteriores. Quanto ao *feticismo damacchina* Luciano De Maria lembra que Maurizio Calvesi "giustamente [...] ha osservato che il 'feticismo della macchina' non esaurisce il significato del futurismo, il quale si fonda piuttosto, secondo le parole stesse di Marinetti, 'sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche' e delle diverse forme di comunicazione, di trasporto e di informazione' che esercitano una 'decisiva influenza' sulla psiche umana", de modo que, nesse sentido, sempre de acordo com De Maria, "come suggerisce Calvesi, Marinetti ha percorso Mc Luhan, e di fatto alcune tesi dello studioso canadese hanno precisi riferimenti nei manifesti futuristi" (DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. XXXV). Ainda de acordo com De Maria, "parecchi luoghi marinettiani, presi alla lettera, possono indurre ad accogliere l'immagine triviale di un futurismo feticista della macchina. Eppure Marinetti si è espresso, e più di una volta, chiaramente in proposito. Nell'introduzione all'antologia dei *Nuovi poeti futuristi* (1925), leggiamo: 'L'estetica della macchina, cioè la macchina adorata e considerata come simbolo, fonte e maestra della nuova sensibilità artistica...', e in altra sede, più incisivamente: 'Come poeta non intendo fare un elogio lirico della macchina, cosa infantile e senza importanza: io intendo per macchina tutto ciò ch'essa significa come ritmo e come avvenire; la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione d'ottimismo e di continuità [...] Per macchina, io intendo uscire da tutto ciò che è languore, chiaroscuro, fumoso, indeciso, impreciso, mal riuscito, trascuratezza, triste, malinconico per rientrare nell'ordine, nella precisione, la volontà, lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi'" (DE MARIA in DE MARIA, 2005, P. XLII-XLIII). Quanto a Marinetti antecipador de Mc Luhan, Chemello escreveu: "Antecipando di più di mezzo secolo Mc Luhan, Marinetti sostiene che la terra è 'rimpicciolita dalla velocità', precognizione del 'villaggio globale' ma soprattutto intuizione geniale della rilevanza del 'mezzo', dello strumento comunicativo per appalesare il messaggio fino a fare di 'mezzo' e 'messaggio' un'entità unica e inscindibile" (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 90). Quanto às diferentes formas de abordagem do fenómeno futurista é elucidativo o ensaio "Per il futurismo di F.T. Marinetti: 'filologia' o 'rabdomanzia'?", de Sandra Bagno, na qual a autora confronta duas diferentes formas de abordagem do fenómeno futurista no campo da história da arte [o que parece válido também no que se refere aos estudos sobre o futurismo literário] que podem ser representadas, de acordo com a autora, por Mario de Micheli e Giorgio de Marchis (2010, p. 25 e segs.). Fundamental quanto ao que vimos tratando nessa nota é o volume "Futurismo, cultura e politica" organizado por Renzo De Felice por ocasião da já referida mostra do Palazzo Grassi de Veneza e que conta com a colaboração de renomados especialistas em diferentes áreas do

Nello stile architettonico e nella scelta delle opere d'arte messe in mostra, la modernità, considerata troppo eccentrica, ebbe poco spazio. Accademismo e tradizionalismo erano ancora venerati ufficialmente in Francia. Le correnti innovatrici nella pittura, nella scultura e nell'architettura continuavano ad avere molti oppositori. 'Dunque, non c'è nulla che dia una nuova fisionomia alla Parigi del 1900?' si domandava sulla 'Revue des deux mondes' Robert de la Sizeranne, illustrando l'arte all'esposizione. La novità, rispondeva il critico, era nelle innovazioni offerte dall' 'estetica del ferro', che poteva anche non apparire bella, ma 'rispondeva ai tempi in cui viviamo' (GENTILE, 2008, p. 27).

Celebração de uma modernidade racional, científica, a exposição de 1900 foi “la celebrazione della scienza, della macchina e della tecnica”, isto é, das “nuove divintà moderne”, entre elas a eletricidade – que por sinal Marinetti opunha ao sentimental e romântico *chiaro do luna* –, que “avevano donato agli uomini la potenza per dominare la natura e liberare l'umanità dalle tenebre dell'ignoranza, della povertà, delle malattie” (GENTILE, 2008, p. 30). “Macchina”, “mutamento”, “movimento” e “velocità” são realidades da civilização moderna que, na opinião de Gentile, transfiguradas em símbolos e metáforas, se tornarão “la nuova poetica del più modernista⁸ fra i movimenti di avanguardia che iniziarono all'alba del XX secolo: il futurismo”, o qual exaltava a modernidade em todos os seus aspectos “come un tumultuoso, inevitabile, irreversibile movimento di trasformazione radicale del mondo, che doveva liberare l'uomo dal passato per proiettarlo verso l'avvenire in una perpetua lotta per la conquista di nuove mete, sempre più alte e sempre più ardite” (2008, p. 39-40).

conhecimento, tais como Luciano De Maria, Alberto Asor Rosa, Roberto Tessari, Emilio Gentile, Enrico Crispolti, P.A. Jannini, Cesare De Michelis e o próprio De Felice.

⁸ Embora Gentile valha-se da palavra “modernista” para referir-se aos movimentos de vanguarda surgidos no alvorecer do século XX, em italiano a primeira acepção de “modernista” remete aos seguidores do modernismo católico [Cf. Devoto-Oli eletrônico 2009 “sm. e f. Fautore o seguace del modernismo cattolico”; 2 “*generic*. Sostenitore di principi o movimenti d'avanguardia”]. Ao longo da tese, salvo indicação, me valho genericamente dos conceitos de “modernismo” e “modernista” para referir-me aos movimentos da vanguarda europeia surgidos a partir de 1909, bem como do termo “vanguarda” como sinônimo de “vanguarda histórica”.

É nesse contexto que se coloca a *ars poetica* de Marinetti, o qual, tendo percebido a mudança radical do papel do artista ocorrida durante aquela “contingência histórica”, isto é, “la perdita definitiva della sua aureola” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 90), nela insere de um modo que em certa medida talvez possamos chamar debordianamente de espetacular não apenas o produto maior dessa poética, a forma manifesto, mas também a prosa e a poesia futuristas.⁹ A partir de uma perspectiva como essa, pode-se ler os manifestos do futurismo italiano como textos literários “fondamentali per comprendere le dinamiche che hanno caratterizzato” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 90) esse novo papel do artista. Mas não apenas a consciência de que “a determinare il valore dell’arte, come quello di ogni altra merce nella moderna società industriale è la domanda” e a decisão de “non appena di accettare questo processo ma di ‘accelerarlo, spingerlo al massimo” (CHEMELLO in BAGNO *Et al.*, 2010, p. 90) informará a poética futurista. Também o engajamento político a que nos referimos na nota de número oito através do fragmento citado de Ugo Dotti, tendo em vista que conforme já sugerimos anteriormente o futurismo buscou “imporsi non come una tra le tante scuole letterarie, ma come un movimento provvisto di un’ideologia globale, abbracciante i vari campi dell’esperienza umana, dall’arte al costume, dalla morale alla politica”

⁹ Um manifesto fundamental para essa questão, e que será abordado ao longo da tese, é “Pezzi, Misure e prezzi del genio artistico”, de 1914, cujos signatários são Bruno Corra e Emilio Settimelli. Cf. Chemello esse manifesto, no qual os signatários sustentam que o que determina o valor da arte assim “come quello di ogni altra merce nella società industriale” é a demanda, é considerado o texto teórico da crítica futurista (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 90). Quanto ao movimento essencial do espetáculo, Debord escreve: “Por esse movimento essencial do espetáculo, que consiste em retomar nele tudo o que existia na atividade humana *em estado fluido*, para possuí-lo em estado coagulado, como coisas que se tornam o valor exclusivo em virtude da *formulação pelo avesso* do valor vivido, que reconhecemos nossa velha inimiga, a qual sabe tão bem, à primeira vista, mostrar-se como algo trivial e fácil de compreender, mesmo sendo tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas, *a mercadoria*” (DEBORD, 1997, p. 27). Mas se os futuristas entendem que a determinar o valor da arte na sociedade industrial está a demanda, o uso da publicidade no campo da literatura que segundo De Maria “sollevò l’indignazione dei ben pensanti” é utilizado por assim dizer paradoxalmente pelos futuristas em sua luta contra o “filisteísmo e il mercantilismo in arte”. Sobre o binômio futurismo-mercado De Maria escreve: “La lotta contro il filisteísmo e il mercantilismo in arte veniva condotta da Marinetti, in perfetta e lucida ‘identificazione con l’agressore’, applicando nelle cose artistiche i metodi d’imbonimento e di diffusione del commercio. L’opera di Marinetti, in quest’ambito, da una parte si apparenta alla condotta del mecenate, dall’altra a quella del *manager* e dell’impresario: egli curava la diffusione delle idee, l’allestimento delle esposizioni e si preoccupava della vendita dei quadri” (DE MARIA, 2005, p. L). Em Marinetti, prossegue De Maria, “quell’unità degli opposti (mercato e autonomia) di cui hanno parlato Adorno e Horkheimer a proposito dell’arte borghese assume un rilievo macroscopico, esplosivo, diremmo, e del tutto inedito” (DE MARIA, 2005, p. L).

(DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. XXIX), isto é, como uma arte total, de modo que “ciò che era più o meno implicito nella tradizione romantica fino al simbolismo, per quanto attiene al rapporto tra arte e vita, arte e società, diviene qui, nel futurismo, esplicito, più o meno organicamente codificato, ma sempre profondamente avvertito” (DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. XXIX-XXX). De qualquer forma, a problemática que envolve o binômio futurismo-política, isto é, o engajamento político em campo conservador de parcela significativa dos artistas e escritores do futurismo italiano, parece gerar um paradoxo [como aliar transgressão no campo da arte e da literatura com conservadorismo político] cuja problematização requereria uma análise pormenorizada das nuances aludidas por De Maria a que nos referimos anteriormente, inclusive à luz de estudos realizados mais recentemente além daqueles por assim dizer canônicos, tarefa que dada a vastidão das fontes primárias, o caráter fragmentário dos estudos sobre o futurismo e a diversidade dos estudos surgidos *grosso modo* a partir de 1986 não é possível realizar nessa tese.¹⁰

Ainda quanto à questão da estética do ferro, pode-se dizer que ela permeará parte significativa da obra marinettiana desde antes do lançamento do futurismo, além da literatura e do livro futuristas. Nesse sentido, basta pensar nas experimentações dos anos Trinta do século passado [momento no qual certamente grande parte da carga transgressiva do futurismo já havia se esaurido] em torno das litolatas, espécie de livro metálico¹¹, ou em *La Ville charnelle*, que surgiu em

¹⁰ Há que se considerar, entretanto, cf. indicação de Fausto Curi, que é possível individualizar no futurismo italiano uma vertente “di sinistra”, e addirittura “bolsecevico”, ainda que minoritária. De qualquer modo, de acordo com Curi, “attende” hoje [1995], completado o papel que se esperava da historiografia mais atenta, que “vi siano pertinenti sviluppi e congrui approfondimenti delle indagini realizzate” (CURI, 1995, p. 10) por estudiosos como Luciano De Maria, Pär Bergman, Mario Verdone, Edoardo Sanguineti, Giusi Baldissone e Renzo De Felice, dentre outros. Desta feita, o professor bolonhês indica dois percursos que julga pertinentes: “Se toccasse a me, qui, *in limine*, indicare due possibili percorsi, da un lato opterei per ricerche che mettano ancora meglio a fuoco i rapporti tra futurismo e conteso sociale, culturale e politico, un conteso assai vario e ricco di contraddizioni, tanto che, come come ha mostrato Umberto Carpi (ma le prime indicazioni, si sa, sono venute da Gramsci), risulta abbastanza agevole individuare, sai pure minoritario, un futurismo ‘di sinistra’, e addirittura ‘bolsecevico’; da un altro lato, giudicherei impropragabile un’analisi particolareggiata dei più significativi aspetti linguistici e stilistici, e quando sia il caso, metrici, o strutturali, dei maggior testi in versi e in prosa prodotti dal futurismo” (CURI, 1995, p. 10). Uma *monografia* atual centrada na figura de Marinetti que aborda o binômio futurismo-fascismo a partir da perspectiva da história das idéias é o livro *Un patriota che sfidò la decadenza: F.T. Marinetti e l’idea dell’uomo nuovo fascista (1929-1944)* de Marja Härmänmaa, publicado em 2000.

¹¹ Cf. S. Bottaro, “Farfà e Vincenzo Nosenzo (‘geniale audace dinamico industriale creatore della Litto-Latta editore futurista unico al mondo’) portarono la ricerca nel campo dell’editoria;

1908, logo, pouco antes do surgimento oficial do futurismo, e que teve uma publicação parcial em italiano em 1921 sob o título *Lussuria-Velocità*, conforme informação de Edoardo Sanguineti.¹²

Nessa edição italiana há um poema de Marinetti intitulado “A mon Pégase”/ “All’Automobile da corsa” (2004, p. 547), no qual podemos perceber motivos que informarão a posterior pregação futurista. Referindo-se às *serate*¹³ futuristas, Giusi Baldissonne sublinha

nascono da Nosenzo i due ‘libri di latta’ di Tullio D’Albisola – *Parole in libertà/ Futuriste olfattive tattili termiche* di Marinetti (1932) e *L’Anguria lirica* (s/d, 1934). Nosenzo, che produceva a Savona (Zinola) scatole di latta per conserve alimentari (la sua fabbrica fu più volte visitata da F.T. Marinetti), già nel 1930 collaborava con Farfa alla realizzazione del complesso plastico *Prue*, con latte collorate. Il 22 novembre 1931 realizzava il manifesto di Farfa, *Lito latta sincopatia distagnata in libertà* (cm. 51,5x37), dove i versi di Farfa sono illustrati da una ‘sincopatia visiva’ di Acquaviva giocata sulle verticalizzazioni e le forme geometriche semplici. Si tratta di un esempio di utilizzo particolare di materiali impiegati nell’industria per realizzare un manufatto singolare, artistico-poetico-sonoro futurista” (BOTTARO in GODOLI, 2001, p. 659-660).

¹² Sanguineti, por sinal, recolhe na seção “I poeti futuristi” de sua antologia *Poesia italiana del novecento*, de 1969, além de Marinetti, que figura dentre outros tanto com a versão francesa quanto com a italiana do poema referido acima [“A mon Pégase”/ “All’Automobile da corsa”], Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Paolo Buzzi, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Farfa e Fillia.

¹³ Cf. proposta de Mariarosaria Fabris, “serate” pode ser traduzido para o português como “noitadas” ou “saraus” (in BAGNO et al., 2010, p. 140). Ainda de acordo com essa estudiosa, “a noitada futurista poderia ser classificada como um *happening* em que política e arte se misturavam para se transformarem em acontecimento teatral, num gesto de provocação e propaganda (no sentido de engajamento político e como propagação de um ideário), rompendo abruptamente com o mimetismo da arte burguesa” (in BAGNO et al., 2010, p. 140). Cf. Chemello, todo novo “manifesto” torna-se pretexto para *performancee happening* com objetivo publicitário e autopromocional: “Immancabilmente le serate futuriste portavano a risse e provocazioni di ogni tipo, comprese le sfide a duello. Spesso gli avversari dei futuristi affittavano dei palchi munendosi di sufficienti munizioni ortoffruticole e al momento opportuno davano inizio alla baraonda. [...] L’ecco della *bagarre* si estendeva, attraverso i giornali, a tutta l’Italia. Era una forma inedita di pubblicità indotta! In pochi anni le provocazioni futuriste coinvolgono pittori, scultori, musicisti, architetti ecc. Anch’essi si dedicano a presentare le loro specifiche poetiche e nuove tecniche attraverso i manifesti. Ogni nuovo ‘manifesto’ diventa pretesto per *performance* e *happening* a scopo pubblicitario e autopromozionale” (CHEMELLO in BAGNO *Et al.*, 2010, p. 93). Cf. G.B. Nazzaro, “le serate nascono [...] nel teatro per il teatro, destinate ad un pubblico spesso ignaro e turbolento, nella maggioranza dei casi ostile alle novità. Sta di fatto, comunque, che il prototipo di siffatte manifestazioni è da ricondurre alla rappresentazione delle pièce *La donna è mobile* di Marinetti, andata in scena il 15 gennaio 1909 al Teatro Alfieri di Torino, fortemente contrastata dal pubblico. La protesta dà modo a Marinetti di rispondere dal palcoscenico ai fischi, aggiungendo alla provocazione ulteriori provocazioni, con battibecchi, tumulti e risse. In pratica, posto di fronte alla oostilità dell’pubblico, egli decide di utilizzarla per i suoi fini e di non farsi utilizzare soccombendo all’avversità. Adopera perciò il teatro per enunciare, diffondere e magari cercar di imporre le proprie ragioni. Su questo nucleo originario di spettacolarità aggiunta, nascono le serate vere e proprie, che hanno inizio nel 1910: il 2 gennaio al Politeama Rossetti di Trieste, il 15 febbraio al Teatro Lirico di Milano, all’ 8 marzo al Politeama Chiarelli di Torino, il 20 aprile al Teatro Mercadante di Napoli. A queste

que depois do surgimento do futurismo esse poema vinha recitado em tais ocasiões e que, caso os expectadores viessem a aplaudi-lo, “venivano sbeffeggiati come seguaci di poemi passatisti” (in BERTINI, 2002, p. 9).



FIGURA 1 - Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche

F.T. Marinetti. *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche*, 1932 (Capa). Gráfica e paginação de Tullio d’Albissola. Na sequência, duas páginas da litolatta. Fonte: CALVESI; SALARIS; AGNESE, 1994, p. 44.

fundamentali manifestazioni s’aggiungono poi il lancio clamoroso del maniesto *Contro Venezia passatista* dal campanile di San Marco a Venezia (1° agosto) e la serata di Padova (3 agosto). Negli anni successivi seguiranno altre manifestazioni del genere, talvolta programmata in modo fitto e serrato, tal’altra in modo discontinuo e rado, spesso alternate a mostre, a concerti, a rappresentazioni, a comizi interventisti, fino a giungere a quella che è ritenuta l’ultima apparizione in pubblico dei futuristi, avvenuta al Teatro Argentina in Roma il 22 gennaio 1941, durante la rappresentazione di *La piccola città* di Thornton Wilder” (NAZZARO in GODOLI, 2001, p. 1057).



FIGURA 2 - Tullio d'Albissola. *L'anguria lirica*, 1934.

All'Automobile da corsa

Veemente dio d'una razza d'acciaio,
 Automobile ebbrrra di spazio,
 che scalpiti e firremi d'angoscia
 rodendo il morso con striduli denti...
 Formidabile mostro giapponese,
 dagli occhi di fucina,
 nutrito di fiamma
 e d'olî minerali,
 avido d'orizzonti e di prede siderali...
 Io scatenò il tuo cuore che tonfa diabolicamente,
 scatenò i tuoi giganteschi pneumatici,
 per la danza che tu sai danzare
 via per le bianche strade di tutto il mondo!...

(MARINETTI in *Lussuria – Velocità* apud SANGUINETI, 2004, p. 547)

Palavras, de fato, impactantes as de Marinetti no poema acima transcrito e também as de seus companheiros a que nos referiremos logo a seguir, se pensarmos que pronunciadas em uma Itália ainda predominantemente voltada ao passado. Mas se na exposição francesa

de 1900 a excêntrica modernidade arquitetônica das obras expostas teve pouco espaço, em 1914, na Itália, Umberto Boccioni escrevia no “Manifesto da arquitetura futurista” de 1914, reivindicando a liberação da arquitetura italiana da escravidão aos estilos antigos e estrangeiros que a arquitetura

Non progredirà mai finché si avrà la schiavitù tradizionale per il materiale da costruzione che la nostra moderna rapidità ci fa considerare come pesante ingombrante di lenta lavorazione quindi costoso. Bisogna nobilitare le materie costruttive e rapide per eccellenza (ferro legno mattone cemento armato) mantenendo vive le loro caratteristiche. Queste materie usate in una costruzione con il puro e semplice concetto di **economia + utilità + rapidità** creano contrasti di tono e di colori preziosissimi. La putrella preservata dal minio può essere verniciata con tutti i bulloni dell’iride. I bulloni creano degli spazi decorativi. L’incontro del rosso-mattone col bianco-cemento crea una macchia decorativa. È quindi um errore bestiale il far scomparire dalla costruzione queste materie mascherandole truccandole con intonachi, stucchi, finti marmi e altre simili volgarità dispendiose e inutili (BOCCIONI in BIROLI, Z., 1971, p. 39).¹⁴

Isso tudo tendo em vista que “dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura” (SANT’ELIA in SCRIVO, 1968, p. 105) conforme constata o arquiteto futurista Antonio Sant’Elia no manifesto “L’Architettura futurista”, também de 1914 (11 de julho). Segundo o arquiteto Sant’Elia, morto assim como Boccioni durante a 1ª Guerra Mundial (1914 e 1916 respectivamente), “la bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnavalesche incrostazioni decorative che non sono giustificate nè dalle necessita costruttive, nè dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quel sbaldorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*” (SANT’ELIA in SCRIVO, 1968, p. 105). Tendo em vista essas considerações, Sant’Elia

¹⁴ Há uma edição em português desse manifesto em *Pintura e escultura futuristas*, de Umberto Boccioni. BOCCIONI, U. *Pintura e escultura futuristas* (org. Andréia Guerini et al.). Niterói: Editora Comunità, 2010, p. 153-157.

declara na primeira alínea das proclamações de seu manifesto “che l’architettura futurista è l’architettura del calcolo, dell’audacia temeraria e della semplicità; l’architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza” (1968, p. 106).

Interessante ainda sublinhar quanto ao manifesto de Sant’Elia que Maurizio Calvesi anota sobre a sua conclusão [“Da una architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell’architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà frabricarsi la sua città”] que o pintor futurista Carlo Carrà, que afastou-se do futurismo em 1916, lembra em suas memórias que teria sido Marinetti a escrever essa frase e não Sant’Elia. Como podemos perceber a partir do fragmento a seguir, a ideia de efemeridade da arte [por sinal presente em Sant’Elia] e da literatura consta da pregação marinettiana já desde o manifesto de fundação, no qual o poeta escreve:

I più anziani fra noi, hanno trent’anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l’opera nostra. Quando avremo quarant’anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo! (in DE MARIA, 2005, p. 13).

De qualquer modo, trata-se de um procedimento importante para a *arte di far manifesti* a mediação de Marinetti em alguns manifestos do futurismo italiano, seja no que tange ao conteúdo quanto ao estilo. Basta lembrar do polêmico *L’antitradition futuriste*, de Apollinaire, que provavelmente tal como o manifesto de Sant’Elia contou com a colaboração de Marinetti em sua redação final, e do *Manifesto dei pittori futuristi* (11 de fevereiro de 1910), sobre o qual Calvesi escreve que “è estremamente probabile, che a stillare il *Manifesto dei pittori futuristi*, sia pure sulla base di qualche appunto concordato coi gli interessati, sia stato lo stesso Marinetti” tendo em vista que “le sue idee e il suo stile largamento lo improntano, in effetti, almeno in più punti” (CALVESI in CALVESI; SALARIS; AGNESE, 1994, p. 16).

Ora, se na *arte di far manifesti* marinettiana, que engloba muitas vezes os manifestos de outros artistas e poetas futuristas, verificam-se “preoccupazioni estetiche e di stile, dunque con gli strumenti tipici della

criação artística”, o que faz que os manifestos do futurismo possam ser “considerati *opera letteraria* in senso lato” (SALARIS in ASOR ROSA, 1985, p. 184), conforme veremos mais detidamente ao longo do capítulo II; se as ideias de Marinetti e o estilo marinettiano permeiam manifestos tais como o dos pintores futuristas; se existe a possibilidade de que alguns de seus pontos tenham sido acordados previamente entre os signatários e o poeta, não podemos deixar de supor que a *arte di far manifesti* de Marinetti embuta uma problemática que diz respeito à questão da autoria, de modo que, no limite, seria possível falar em co-autoria, ainda mais se considerarmos que diferentes estudiosos do futurismo observam que algumas vezes assinaturas foram apostas aos manifestos eventualmente sem o conhecimento prévio do artista interessado ou, ainda, o nome do artista não figura como signatário, como parece ser o caso do prólogo ao manifesto de fundação de 1909.¹⁵ Quanto à questão da autoria no *Bund* futurista, Luciano De Maria argumenta que dentro de certos limites

Le idee circolavano liberamente; tendenzialmente, può dirsi, almeno in teoria, nell’idea di Marinetti, se non nella pratica, il diritto di proprietà letteraria diveniva labile, tendeva ad autosopprimersi. Parecchi manifesti venivano firmati pariteticamente da più persone, anche se a volte i contributi personali erano stati diversi per quantità e qualità e la ‘verbalizzazione’ era dovuta di al solo Marinetti (DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. XXXVIII-XXXIX).¹⁶

¹⁵ Pode-se citar como exemplo dessa questão o próprio *Manifesto dei pittori futuristi*, amplamente difundido como tendo como signatários Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, os quais, por sinal, coincidem com os do *Prefazione al catalogo delle esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, ecc.*, de fevereiro de 1912 o qual, como veremos mais adiante, Luciano De Maria considera fundamental para a teoria e a prática literária de Marinetti. O manifestos dos pintores futuristas, entretanto, cf. nota aposta à uma sua reprodução constante em uma das compilações dos manifestos do futurismo mais autorizadas, os *Archivi Del futurismo* de Drudi Gambillo ; Fiori, possui uma “edizione stampata su volantino da ‘Poesia’ che porta le firme di Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Aroldo Bonzagni e Romolo Romani”. Quanto ao referido *Archivi del futurismo* vale ainda ressaltar que há uma edição homônima organizada por Marinetti publicada em 1919.

¹⁶ De Maria entende que se pode considerar o futurismo como “Il primo autentico ‘movimento’ d’avanguardia: gruppo, o meglio *Bund*, fondato sull’affinità elettiva dei componenti, provvisto di un ideologia globale (artistica ed extrartistica), dalla quale non può derogarsi e da cui discendono come altrettanti corollari gli altri tratti distintivi delle avanguardie storiche, vale a dire, secondo l’esaustiva fenomenologia del Poggioli, l’attivismo, l’antagonismo, il nichilismo e l’agonismo” (DE MARIA in DE MARIA, 2005, p. XXIX-XXX).

Entretanto, se Chemello parece concordar com De Maria quando sublinha que o manifesto “è tendenzialmente opera collettiva, scritto a più mani o comunque firmato da persone che vi possono aderire successivamente” (CHEMELLO in BAGNO *Et al.*, 2010, p. 92), Luca Somigli enfatiza quanto a essa questão além desse aspecto a capacidade *manageriale* de Marinetti ao sublinhar que “his [de Marinetti] often firm interventions in the drafting of a manifesto or a public document had usually to do not with issues of poetics, but rather with controlling the potential effect of the text on the public image of the group” (2003, p. 163). Na visão de Somigli,

The careful management of image of the group became the signature strategy of the impresario of futurism, who sought to coordinate and supervise all aspects of the public reception of the movement. It was not simply a question of ensuring that there was a solid and coherent theoretical foundation underlying the different activities of the movement. In fact, Marinetti left the other members of the movement significantly free to elaborate their own programs and [...] was even influenced in turn by questions raised and techniques proposed by some of these members (2003, p. 162-163).

De qualquer modo, Carrà escreve em suas memórias que

Quando uscì il Manifesto, Sant’Elia, indicandomi l’ottavo punto in cui è detto che i caratteri fondamentali dell’architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà, [...] accompagnando le parole con la solita risata, mi disse: ‘Queste fesserie non attribuirle a me, tu sai che io penso proprio l’opposto! E infatti come potrebbe essere altrimenti?’ Ed egli aggiunse che queste frasi le avevano inserite Cinti e Marinetti, che sempre predilessero il paradosso [...]. In verità Sant’Elia, come ogni vero artista, aspirava ad un’architettura solida e potente atta a sfidare i secoli (CARRÀ apud CALVESI in SALARIS, 2000, p. 17).¹⁷

¹⁷ Decio Cinti foi secretário de Marinetti por diversos anos, tendo traduzido do francês para o italiano diversos escritos marinettianos, dentre eles “il grande romanzo esplosivo” *Mafarka il futurista*, que é, na definição do poeta Marinetti, “polifonico come l’anime nostre, ed è,

Ao que tudo indica, a escravidão ao material de construção tradicional a que Boccioni se refere e a profanação da beleza do cimento e do ferro a que se refere Sant’Elia parecem encontrar seu equivalente no campo literário na “bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p.46) herdado de Homero a que Marinetti se refere no prólogo do “Manifesto tecnico della letteratura futurista”¹⁸, de 11 de maio de 1912, e à necessidade de “distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono”(MARINETTI in DE MARIA, 2005, p.46), aludida pelo poeta na primeira alínea do referido manifesto. Quanto à pintura, Salaris afirma que “ai limiti imposti in pittura dalla prospettiva classica corrispondono nella lingua letteraria quelli dettati dal periodo latino, il quale, secondo Marinetti, blocca la mobilità del pensiero, della memoria e della percezione, che costituiscono la ‘materia’, secondo l’indicazione di Bergson”, filósofo da intuição para o qual “la materia

insieme, un canto lirico, un’epopea, un romanzo d’avventure e un dramma” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 253). Independentemente de se Sant’Elia buscava ou não a realização de uma arquitetura por assim dizer inesgotável, pode-se dizer que desde o manifesto de fundação a questão da transitoriedade da arte já encontrava-se em pauta através do ataque de Marinetti a instituições como o Museu e a Biblioteca, ao defender que essas instituições deveriam ser lidas como cemitérios, idênticos, museus e cemitérios, no caso, pela “sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 12). O poeta define os museus do seguinte modo: “Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colore e di linee, lungo le pareti contese! Che si vada in pellegrinaggio, una volta all’anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all’anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla *Gioconda*, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire? E che mai si può vedere, in un Vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell’artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un’urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna e inutile ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 12).

¹⁸ Ao longo da tese, salvo indicação, os manifestos de Marinetti são citados a partir de DE MARIA (org.), *Teoria e invenzione futurista*, VI edizione I Meridiani, 2005. Muitos dos manifestos e escritos de temática geral de Marinetti são inacessíveis em português no Brasil, seja porque não traduzidos, seja porque esparsos em revistas ou livros de difícil localização. Uma edição organizada por Aurora Bernardini e publicada pela editora Perspectiva em 1980 sob o título *O futurismo italiano*, já há muito esgotada, recolhe apenas dez manifestos assinados por Marinetti dentre os mais de trinta manifestos de outros futuristas. Tendo isso em vista, além da relevância que cremos possuírem os manifestos de Marinetti, está sendo preparada, com Andréia Guerini, uma ampla edição em português dos manifestos e escritos de temática geral de autoria de F.T. Marinetti, a ser publicada em 2014.

non coincide con la realtà fisica pura e semplice, ma è l' 'insieme delle immagini' percepibili" (SALARIS in CALVESI; SALARIS; AGNESE, 1994, p. 37).¹⁹

A velha sintaxe herdada de Homero e a constatação da necessidade de sua destruição serão alegoricamente descritos por Marinetti no referido prólogo. Nele, Marinetti relata que

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l' inanita ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigionia del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe, e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito suffando! (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 46).

Uma hipótese como a que propomos acima quanto ao contato entre as propostas de Boccioni, Sant'Elia e Marinetti parece encontrar

¹⁹ Ainda quanto a Bergson, cf. Curi "Proprio la reiezione dell' 'intelligenza' e l'elogio dell' 'intuizione' mostrano un preciso debito con il pensiero di Bergson. Nel quale [...] non si trova un rifiuto dell' 'intelligenza', ma soltanto una sua limitazione funzionale, giacché, come si legge in *L'Évolution*, "l'intelligence ne se sent à son aise [...] que lorsqu'elle opere sur la matière brute, en particulier sur des solides". Ne segue (e le frasi sono scritte da Bergson in corsivo) che '*L'intelligence ne se représente clairement que le discontinu*' e che '*Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité*'. Poiché la nostra vita psichica si fonda prevalentemente sulla 'durata', ossia sulla continuità e sulla mobilità, ecco, allora, ciò che contrappone all' 'intelligenza' l' 'intuizione': questa, leggiamo in *Introduction à la métaphysique* (1903), è '*la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable*'. L' 'Intuizione', insomma, e soltanto l' 'intuizione' può rappresentarsi la mobilità e la continuità della 'durata', ossia dei fatti psichici. Da Bergson derivano probabilmente a Marinetti anche le nozioni, centrali sia nell'opera del filosofo francese sia nei Manifesti marinettiani, di 'vita' e di 'immagine'. Quanto alla 'materia', questa non può essere intesa soltanto – secondo l'interpretazione proposta da [...] Luciano De Maria nella sua *Introduzione a Teoria e invenzione futurista* come 'l'insieme delle immagini'. Nell'*Avant-propos* alla settima edizione (1911) di *Matière et mémoire* (1896) si legge effettivamente che '*La matière, pour nous, est un ensemble d'images*'. Ma Bergson precisa '*qu'il est faux de réduire la matière à la représentation que nous en avons*' e che per 'image' deve intendersi '*une existence située à mi-chemin entre la 'chose' et la 'représentation*'. Del resto, se da *Matière et mémoire* ci si trasferisce, poniamo, all'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) e soprattutto all'*Évolution créatrice*, sembra assai arduo continuare a pensare la 'materia' come 'immagine', e sia pure come 'immagine' che non è una mera 'rappresentazione', dal momento che, in quelle opere, la 'materia' è ciò che ha la forza di contrastare e di condizionare la 'vita' (CURI, 1995, p. 117-118).

respaldo no fato de que a poética futurista parece calcada na ideia de arte total a que nos referimos anteriormente; uma totalidade de fundo wagneriano, compositor [Wagner] que por sinal Marinetti havia inicialmente admirado conforme se lê em *La grande Milano tradizionalee futurista*²⁰, e que propunha uma apresentação operística que conjugava canto, música, teatro, dança e artes plásticas por acreditar que na tragédia grega esses elementos encontravam-se unidos. Em suma, para o futurismo parece pouco importar se trata-se de música, literatura, artes plásticas ou arquitetura, o que vale é a totalidade. A ciência de que a ideia base do futurismo é a de arte total leva Pär Bergman a ressaltar que no futurismo as fronteiras entre os diversos tipos de arte tenham sido muitas vezes eliminadas, de modo que provavelmente seus poetas tenham sido influenciados pelas experimentações do pintor e escultor Umberto Boccioni [e, ao que se pode inferir a partir das observações de Calvesi, o caminho inverso, isto é, da literatura em direção às outras artes, no caso a pintura, também é bastante plausível, afinal o futurismo além de tudo nasce como um movimento literário], o qual tentara solucionar nos campos teórico e prático os diversos problemas atrelados à “parola magica del vocabolario futurista” (DE MARIA in DE FELICE, s/d, p. 44), isto é, o conceito de *simultaneità*, os quais, por sua vez, guardariam relação com a questão da “compenetrazione dei piani” e da “simultaneità degli stati d’animo” (BERGMAN, 1978, p. 122).²¹ Tais considerações de Bergman são reforçadas por De Maria. Este crítico entende que Marinetti, com uma rapidez impressionante, teria se inteirado das propostas dos pintores futuristas – a noção de *simultaneità* surge pela primeira vez na

²⁰ “O mia sconfinante ammirazione per Wagner sucitatore di delirante calorie nel mio sangue e così amico dei miei nervi che volentieri mi coricherei d’amore con lui sul letto di nuvole tanto ne sono innamorato fin dentro le più nascoste della mia vita” (Apud De Maria, 2005, p. CXXVII). Quanto a leitura marinettiana de *Il caso Wagner e Nietzsche contro Wagner* de Nietzsche veja-se (2005, p. CXXVI-CXXVII).

²¹ Cf. Curi, “alcuni studiosi richiamano l’attenzione sull’importanza che ha avuto la nuova percezione del tempo esibita dai futuristi, e in particolare sulle conseguenze provocate dalla percezione dell’accadere simultaneo di certi fenomeni. Questo opportuno richiamo non è a volte immune da una certa confusione. È vero infatti che l’esperienza del tempo che sta alla base della scrittura parolibera e della pittura e della scultura futuriste è nuova rispetto a quella che si era compiuta in scrittori, pittori e scultori precedenti, nuova soprattutto perché si fonda sulla registrazione sia dell’istantaneità sia della durata sia della coesistenza dei fatti, nuova, insomma, per essere un’esperienza plenaria, plurima e ‘fondamentale’ della temporalità. Quanto all’influenza esercitata da Bergson, e alla simultaneità occorre, però, fare nette distinzioni. Ricodando, in primo luogo, ciò che si tende a dimenticare, e cioè che la simultaneità, per Bergson, come risulta soprattutto dall’*Essai*, è legata al tempo spazializzato, non alla ‘durata reale’, ed è quindi estranea ai fatti psichici profondi (1995, p. 121).

Prefazione al catalogo delle esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, ecc., de fevereiro de 1912, cujos signatários são além de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini – e já em seguida delas se servido no campo teórico para a elaboração dos manifestos *Distruzione della sintassi* (1913) e *Lo splendore geometrico* (1914) e, no âmbito da prática literária, para a criação de *Battaglia Peso + Odore* (1912) e *Zang Tumb Tumb* (1914), os quais seriam, os dois últimos, esclarece De Maria, respectivamente representantes dos estados inicial e maduro do *paroliberismo* marinettiano (DE MARIA in DE FELICE s/d, p. 43-44).²²

Sobre essa questão Claudia Salaris observa que em 1912 Marinetti “attraversa una crisi creativa” que culminará no abandono do uso do verso livre e do francês como língua literária, “compiendo la rimozione più violenta nel suo itinerario di scrittore”, de modo que teria escrito a Palazzeschi dizendo ter-se deixado tomar pela “più folle ispirazione inconsciente” com un stato d’animo in cui ‘volontà lucida e fantasia pazza s’intrecciano. La teoria delle parole in libertà” (SALARIS, 2009, p. 70).²³ Para Salaris, com o manifesto de 1912 Marinetti objetiva “infrangere i rapporti sintattici della discorsività attraverso il ricupero della analogia, uno strumento retorico che gli consente di approdare ad una sorta di gestione anarchica del logos” (SALARIS in CALVESI, SALARIS, AGNESE, 1994, p. 37).

Outro estudioso que se dedica a essa questão é Giovanni Lista, enfatizando o fato de que com a invenção do *paroliberismo* os novos procedimentos formais de que se vale Marinetti “illustrano il suo doppio approccio alla poesia come energia o come oggettualità” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 294), de modo que dois acontecimentos culturais talvez tenham influenciado suas ideias: o primeiro deles teria sido a publicação em 1912²⁴ do ensaio *La poésie de Stéphane Mallarmé*,

²² Apesar de que nesse no *Prefazione al catalogo* ... conste as assinaturas de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, o mesmo deve ser atribuído sobretudo a Boccioni (2005, p. LXXII).

²³ Essa crise criativa de 1912 a que se refere Salaris será chamada por Tondelli de “fratura”, a qual segundo sua hipótese torna-se “evidente soprattutto se si osserva da vicino, concentrando l’attenzione sui documenti (manifesti, opere, carteggi) immediatamente precedenti e successivi”. “Allargando l’obiettivo”, prosegue, “essa sembra ridursi a una semplice increspatura della storia tutt’altro che lineare del movimento e della carriera del suo fondatore (TONDELLI, 2009, p. 21). O estudioso observa ainda que a remoção operada por Marinetti quando da fratura de 1912 “non deve essere tutto indolore per Marinetti: non si tratta infatti di rinviare soltanto Omero, ma anche la produzione letteraria futurista dal 1909 al 1912” (2009, p. 18).

²⁴ Cf. Lista, “Uscito nel 1912, il saggio di Albert Thibauder non comporta una data di fine stampa, cosa che rende difficile sapere se è realmente apparso in anticipo rispetto al primo manifesto parolibero di Marinetti. È invece sicuro che la seconda edizione di questo saggio,

de Albert Thibaudet, que através de uma minuciosa análise “ripropone per la prima volta questo ‘strano poema’, nel quale l’architettura tipografica tende a ‘rimpiazzare i discorsi, la continuità oratoria, l’estetica auditiva, attraverso una disposizione spaziale dei segni, una costruzione visiva del silenzio e della riflessione incorporati a una pagina viva” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 294); o segundo acontecimento, ao qual Marinetti teria sido mais reativo, “abandonando le sue posizioni sul verso libero senza tuttavia cambiare gli assiomi di base della propria ricerca” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 294), teria sido a mostra parisiense dos pintores futuristas na galeria Chez Bernheim Jeune, a qual haveria permitido a Boccioni, que nesse momento polemizava com os cubistas, “di precisare meglio la sua teoria del ‘dinamismo pictorico’” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 294).

A teoria das palavras em liberdade, que “rappresentano la principale innovazione tecno-formale del futurismo in campo letterario” (GIANNONE in GODOLI, p. 836-837), elaborada três anos após a publicação do manifesto de fundação, sublinha Salaris, “si collega alle riflessioni sulla simultaneità degli stati d’animo condotte con i pittori futuristi, che mettono appunto una nuova visione della percezione, costituita della “sintesi di quello che si ricorda e quello che si vede” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 70). A estudiosa sustenta ainda que sob o influxo das pesquisas realizadas pelos artistas futuristas, que tendem à superação da perspectiva tradicional e à colocação do espectador no centro do quadro²⁵, “la poesia futurista aspira a

publicata nel 1913, è stata occasionata dall’offensiva che Marinetti portava avanti in nome del paroliberismo negli ambienti letterari parigini, suscitando così un grande interesse intorno a queste ricerche. In altre parole, senza il futurismo e il lavoro delle avanguardie, il destino di *Un coup de dés* avrebbe potuto essere quello degli ideogrammi di un Petros Dureau o di un Morgenstern: una curiosità da mettere in conto al nipponismo” (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 294).

²⁵O 15º capítulo de *Pittura e scultura futuriste* di Boccioni intitula-se justamete “Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro”. Silvio Castro sublinha, referindo-se a este ensaio que nele “Boccioni de certa forma prevê uma possível teoria da recepção como hoje a consideramos” (CASTRO in GUERINI et al., 2010, p. 32). Ainda de acordo com Castro, “para chegar a tais conclusões, não inteiramente expressas, Boccioni considera que para o quadro o seu centro é o artista, e não o objeto mesmo da obra. Desta maneira, na grande estrutura arquitetônica, tal como se mostra o quadro futurista, o artista vive em absoluto com suas emoções; é sempre o centro do operado pela irradiação múltipla de suas emoções criadoras. Esse mesmo artista, para a melhor complementação do quadro criado e com suas emoções especiais, conduz o espectador ao centro do mesmo quadro como uma desconhecida, mas indispensável força ativa. Artista e espectador se confundem na complementação ideal para o quadro” (CASTRO in GUERINI et al., 2010, p. 32). Ora, não será exatamente isso o que acontece no âmbito literário se lembrarmos que em um escrito como “La voluttà d’esser fischiati”, de 1911/1915

rappresentare la simultaneità di tempi e spazi, indirizzando la scrittura non più in senso logico-lineare, ma in diverse direzioni, tra visto e pensato, vissuto e immaginato” (2009, p. 70-71).

Impossível não percebermos o diálogo entre as propostas de Marinetti e Boccioni ao qual chamam a atenção Bergman, De Maria e Salaris se atentarmos para o fato de que na seção “La sensibilità futurista” do manifesto “Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà”, de 1913, Marinetti escreve que

Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono o del grammofono, del treno della bicicletta, della motocicletta, dell’automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell’aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d’informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 65-66).

E que, em seguida, apresenta “alcuni degli elementi della nuova sensibilità futurista che hanno generato il nostro dinamismo pittorico, la nostra musica antigraviosa senza quadratura ritmica, la nostra Arte dei rumori e le nostre parole in libertà” (2005, p. 69), dentre os quais destaco as alíneas 15^a e 16^a, nas quais respectivamente Marinetti sustenta que

La terra rimpicciolita della velocità. Nuovo senso del mondo. Mi spiego: Gli uomini conquistarono successivamente il senso della casa, il senso del quartiere in cui abitavano, il senso della città, il senso della zona geografica, il senso del continente. Oggi

(versão francesa e italiana respectivamente), Marinetti afirma que “fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l’opera teatrale” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 310) e que o artista futurista precisa da via, logo da participação do público, e que em um manifesto como “Il teatro di varietà” (1913) em sua oitava alínea escreve que “Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico”, o qual “non vi rimane statico come uno stupido *voyeur*, ma partecipa rumorosamente all’azione, cantando anch’esso, accompagnando l’orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli autori” os quais “polemizzano buffonescamente coi musicanti [...]”? (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 83).

possegono il senso del mondo; hanno mediocrementemente bisogno di sapere cio che facevano i loro avi, ma bisogno assiduo di sapere cio che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessita, per l'individuo, di comunicare com tutti i popoli della terra. Conseguentemente bisogno di sentirsi centro, giudice e motore dell'infinito esplorato e inesplorato. [...]” (2005, p. 68-69).

E faz menção à

Nausea della linea curva, della spirale e del tourniquet. Amore della retta e del tunnel. Abitudine delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create dalla velocità dei treni e degli automobili che guardano dall'alto velocità e campagne. Orrore della lentezza, delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni minute. Amore della velocità, dell'abbreviazione e del riassunto. “Raccontami tutto, presto, in due parole!”(MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 69).

Um ano depois, em 1914, Boccioni publicará um pequeno texto intitulado “La simultaneità”, no qual sustentará que

La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica... Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo. È dunque l'effetto di quella grande causa che è il dinamismo universale. È l'esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni... Come vogliamo che l'emozione sia la legge suprema dei componenti architettonici del quadro (oggetti) così vogliamo che l'interpretazione dell'oggetto sia un giusto equilibrio tra sensazione (apparizione) e costruzione (conoscenza)” (BOCCIONI in APOLLONIO, 1971, p. 243).

Mas se academismo e tradicionalismo ainda eram venerados na França como escreve Gentile, se a novidade encontrava-se na estética do

ferro, que poderia não parecer bela mas respondia aos novos tempos, como observa Sizerane, a situação na Itália pouco antes da publicação do poema de Marinetti e dos manifestos de Marinetti, Boccioni e Sant’Elia parecia estar ainda ligada à veneração do academismo e do tradicionalismo, conforme se pode perceber a partir de uma passagem do manifesto de fundação, na qual, além disso, Marinetti esclarece que é da Itália que lança seu manifesto para o mundo: “È dall’Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il ‘Futurismo’, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d’archeologi, di ciceroni e d’antiquarii (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 11).

Assim, já que o mundo na visão de Marinetti e seus companheiros se funda sobre a completa renovação da sensibilidade humana e a Itália naquele momento ainda é tomada pela escuridão do passado é preciso bradar, como faz o poeta ao espanhóis: “Alzatevi! Arrampicatevi fino alle vostre vetrare ancora spalmate di mistica luna, contemplate lo spettacolo degli spettacoli!...”, proclamava Marinetti em “Contro la Spagna passatista”, publicado pela revista “Pometeo” de Madri em junho de 1911 (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 40), onde lemos também: “Ecco levarsi subitamente in un prodigio, più alta che las *sierras* di ebano, la sublime Elettricità, unica e divina madre della civiltà futura, l’Elettricità dal torso guizzante d’argento vivo, l’Elettricità dalle mille braccia sfolgoranti e violette” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 40).

Proposta semelhante encontramos no “Discurso futurista ai Veneziani”, “improvvisato dal Poeta Marinetti alla ribalta del Teatro La Fenice” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 268). Esse *discorso*, proferido por ocasião do lançamento (julho de 1910) do topo da Torre do Relógio sobre a multidão que retornava do Lido de 800.000 *volantini* contendo o “Manifesto futurista ai Veneziani”²⁶, segundo próprio o poeta, inaugurou a campanha que os futuristas mantinham há três anos contra a Veneza passadista (MARINETTI, “La battaglia di Venezia”, in DE MARIA, 2005, p. 34): “Noi vogliamo ormai che i globi elettrici dalle mille punte squarcino brutalmente le tue (de Venezia) tenebre

²⁶ Os signatários desse manifesto são Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo. A exemplo de outros manifestos, tais como “Contro la Spagna passatista”, o “Manifesto futurista ai veneziani” é retomado em outras obras de Marinetti. No caso específico do manifesto aos venezianos, pode-se afirmar que em *Guerra sola igiene del mondo* (1915) figura sob o título “Manifesto futurista ai veneziani” enquanto em 1910 que na versão de 27 de abril de 1910 intitula-se “Contro venezia passatista”.

misteriose, affascinanti e persuasive” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 270). O mesmo pode-se dizer quanto a uma passagem de outro manifesto, *Uccidiamo il chiaro di luna!* (1909), que reproduzimos a seguir:

[...] mentre ci accanivamo, tutti, a liberar le nostre gambe e le nostre braccia dalle ultime liane affettuose, sentiamo a un tratto la Luna carnale, la Luna delle belle coscine calde, abbandonarsi languidamente sulle nostre schiene affrante. Si udì gridare nella solitudine aerea degli altiplani: - Uccidiamo il chiaro di Luna! (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 22).²⁷

Mas a iconoclastia futurista, ou seja, “il bisogno di far *tabula rasa* d’un passato troppo venerato e troppo imitato” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 27), representado metaforicamente pelo mote

²⁷ Interessante sublinhar ainda quanto a “La battaglia di Venezia” a que nos referimos através da versão que consta em *Guerra sola igiene del mondo* que a mesma possui uma versão estilisticamente diversa publicada anteriormente em *I manifesti del futurismo* [Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914] e outras duas posteriores publicadas em *I manifesti del futurismo* [Istituto editoriale Italiano, 4 vols., Milano, s/d, mas, cf. De Maria, de 1919] e em *Futurismo e fascismo* [Franco Campitelli Editore, Foligno, 1924] (DE MARIA, 2005, p. CXXIII e *passim* e p. CXXXV). Quanto à problemática em torno do *Bund* futurista a que nos referimos em nota precedente, vale sublinhar algumas observações de De Maria sobre “Uccidiamo il chiaro di luna!”, não sem antes esclarecer que esse manifesto experimentou diversas reedições. De acordo com De Maria, há diferentes versões desse manifesto [Revista *Poesia*, V, nr. 7-8-9, de agosto-setembro de 1909 (em francês e italiano); como prefácio a *Aeroplani*, de Paolo Buzzi, Edizioni di *Poesia*, Milão, 1909, p. 7-24; em forma de opúsculo de título homônimo ao manifesto, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milão, 1911; no volume *I manifesti del futurismo*, Edizioni di *Lacerba*, Firenze, 1914; e *I manifesti del futurismo*, Istituto Editoriale Italiano, 4 vols., Milão, s/d, mas de 1919] (DE MARIA, 2005, p. CXXI-CXXII). Quanto a constituição do *Bund*, De Maria argumenta que “Particolare interesse presenta, per la storia del movimento e per lo schieramento futurista, l’inizio del manifesto, dove l’Autore nomina i ‘fratelli futuristi’” (2005, p. CXXII). Os nomes são os seguintes: 1) em 1909, na revista *Poesia*, nos *opuscoli vari*, e na introdução a *Aeroplani*: Paolo Buzzi, Federico De Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare; 2) em 1911, nos volumes *Uccidiamo il chiaro di luna!* e *Le futurisme*: Paolo Buzzi, Gian Pietro Lucini, Pallazeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Cardile, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D’Alba, Mazza, Carrieri, Frontini; 3) 1914, no volume *I manifesti del futurismo* da edição de *Lacerba*: Paolo Buzzi, Pallazeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D’Alba, Mazza; 4) 1919, no volume *I manifesti del futurismo* do Istituto Editoriale Italiano os nomes referenciados são os mesmos do item 3 (DE MARIA, 2005, p. CXXI-CXXII). Por fim, vale ressaltar que De Maria observa que: “Estratti del *Manifesto* vennero pubblicati, senza titolo, nel 1909, e con la dicitura (già apparsa sotto il titolo nel testo francese della rivista ‘Poesia’): *La rassegna internazionale ‘Poesia’ pubblica questo proclama di guerra, come risposta agl’insulti di cui la vecchia Europa ha gratificato il Futurismo trionfante*. Nel volume *Aeroplani* di P. Buzzi il testo reca il titolo *Proclama futurista* (e nel frontespizio *Il Proclama futurista*)” (DE MARIA, 2005, p. CXXI-CXXII).

“Uccidiamo il chiaro di luna!”, e a que Marinetti se refere no já mencionado prefácio a “Revolverate” e que ainda podemos perceber em excertos comos os de “Contro la Spagna passatista” referenciados acima, possui suas razões de ser, como bem observa Mario De Micheli (2007, p. 233).

A Itália do Ressurgimento, segundo De Micheli, depois da declaração de Roma capital em 1871, havia se preceptitado em uma triste situação de burocracia e provincialismo, cujo “rovescio” dos personagens acadêmicos, “dannunziani, floreali, simbolisti ufficiali, era dunque un’impresa che valeva la penna di tentare (2007, p. 233). Se “Il mastodontico palazzo di Giustizia sulle rive del Tevere e l’ibrida mole del Vittoriano a Piazza Venezia costituiscono l’efficacissimo riassunto dello sforzo umbertino nel campo delle arti”, se “i pochi artisti autentici dell’Ottocento erano stati isolati o ridotti al silenzio”, se “in pittura dominavano ormai gli Aristide Sartorio, gli Ettore Tito, i De Carolis (DE MICHELI, 2007, p. 233), no campo da literatura, se olharmos os autores entre 1870 e 1890 nos daremos conta de que “molte cose, molti protagonisti e molte tendenze” dessa fase estão mudando até o ponto de “determinare nuovi bisogni, nuove attese e un nuovo clima”, como enfatiza Alberto Asor Rosa (2009, p. 116).

Asor Rosa afirma que por volta de 1890,

Carducci e Verga, pur vivi e vegeti [...] hanno ormai pubblicato le loro opere maggiori; stanno sulla cena come dei Numi tutelari, più che come figure d’immediato riferimento. Per giunta, Carducci, accetando proprio nel’90 la nomina a senatore, sanciva il proprio passaggio al campo monarchico-conservatore: il che gli scatenava contro le proteste dei radicali e dei socialisti e liberava molte energie in altre direzioni. Il verismo nel 90 esaurisce la sua vitalità di movimento, anche se appaiono ancora, senza dubbio, opere di grande rilievo ad esso ispirate (Il viceré, 1894; Il marchese di Roccaverdina, 1901) (2009, p. 116).

E que, de outro lado,

Le Myricae di Pascoli appaiono nel’91; Il fanciullino nel’97. D’Annunzio, che all’inizio del decenio può vantare già un’abbondantissima produzione, frutto della sua straordinaria precocità pubblica nel’92

Giovanni Episcopo e L'innocente, nel '93-'94 Il tionfo della morte e Il poema paradisiaco, nel '96 Le vergine delle rocce, nel 1900 Il fuoco. Ci vuol poco a individuarlo come uno dei nuovi, grandi protagonisti in accesa (2009, p. 117).

Se pouco falta como sugere Asor Rosa para que se possa individuar D'Annunzio como um dos novos e grandes protagonistas em ascensão, não será de todo estranho que em 1908 Marinetti venha a publicar em Paris sob o título *Les Dieux s'envont, D'Annunzio reste (Gli dei se ne vanno, D'Annunzio resta)* uma coletânea de artigos recolhidos entre 1903 e 1907 em revistas francesas e milanesas que, com uma caricatura de D'Annunzio na capa cujo autor é o pintor Valeri, tem como objeto além do Vate, dois *numi tutelari* da cultura italiana, Giuseppe Verdi e Giosuè Carducci (CORDEIRO GOMES in BAGNO *et al.*, 2010, p. 306-307).

1.2 F.T. MARINETTI PRÉ-FUTURISTA E FUTURISTA

Ainda em 1908 o poeta simbolista “nostrano” Gian Pietro Lucini indagava-se a respeito de Filippo Tommaso Marinetti: “Chi è costui”, perguntava-se então Lucini. “Naturale e manzoniana domanda”, nos diz, “che avrà increspato le labbra, con qualche sospetto, a chi mi lesse *Puff e Bluff* in cui aveva atteggiato in posa elegante e sarcastica l'ultimo *persifleur* di D'Annunzio. ‘Quale la sua autorità a parlarne male, la sua ragione estetica; che ha fatto, come conosce, egli [Marinetti] scrittore francese, la nostra letteratura?’ (1975, p. 69). Sobre Marinetti, esclarece Lucini, corre uma lenda “che si riassume in trè parole: ‘poeta italo francese’: con questa etichetta, coloro che non sanno comprenderlo, schivano di studiarlo perché lo fanno *déraciné* due volte” (1975, p. 70).²⁸

²⁸ Claudia Salaris comenta que até 1912, isto é, depois da fundação do Futurismo, Marinetti continua a publicar suas obras em francês e a ser considerado um *déraciné* (1997, p. 18). Enrico Corradini colocará o problema do seguinte modo: “F.T. Marinetti è un giovane italiano il quale vive a Milano e scrive in francese. È dunque come scrittore, due volte *déraciné*: *déraciné* in quanto è italiano e scrive in francese, *déraciné* in quanto scrive in francese e vive a Milano. E perciò questo giovane il quale ha due patrie a metà e per intero non ne ha alcuna, e pur mostra molto ingegno in entrambe, ha sempre occupato la mia attenzione come oggetto di studio del cammino che si può fare nella letteratura e nell'arte in quelle condizioni senza dubbio singolari” (apud SALARIS, 1997, p. 18). Já Giusi Baldissonne observa que “gli scritti francesi

Ainda que Marinetti tenha nascido e estudado por longo período fora da Itália e até 1909 quase a totalidade de sua produção literária tenha se dado em língua francesa²⁹, Lucini o reivindica para a literatura italiana, conforme se pode perceber a partir do fragmento abaixo, sem deixar de considerar o fascínio do Egito:

F.T. Marinetti nacque infatti in Alessandria d’Egitto da padre e madre lombardi; studiò a Parigi; si laureò in Italia, vive e scrive a Milano. Felice influsso di climi opposti lo tonificarono; l’esuberanza africana venne temperata dal buon senso latino, la spumante eleganza francese, qualche volta inutile, dalla sodezza ragionatrice cisalpina. Ma egli è nostro di spirito e di intendimento; ha scelto di esprimersi in francese, perché gli sembra mezzo più acconcio e di più lunga portata, perché ne sa meglio il meccanismo e lo possiede perfettamente come strumento che gli risona senza fatica e con distinzione robusto, schietto, determinato (1975, p. 70).³⁰

di Marinetti godono in questi ultimi tempi di una certa attenzione da parte degli studiosi. Certo, per molto tempo la mancanza di interesse è stata creata, oltretutto da alcuni studi particolarmente ‘gelidi’ nei confronti del poeta, dal disagio dei critici rispetto alla sua appartenenza linguistico-culturale: gli studiosi francesi hanno sempre considerato Marinetti un italiano, gli italiani lo hanno considerato un francese, come puntualizza anche Renzo Paris in un articolo comparso sul *Corriere della sera* del 3 gennaio 1985 (*Lo straniero di nome Marinetti*)” (2009, p. 54). Brunella Eruli, ainda nos anos 70, já colocava a questão do seguinte modo: “In realtà Marinetti si inserisce in modo particolare in ambedue situazioni, rispetto alle quali è sempre in leggera sfasatura: mentre in Francia risulta collocabile tra gli epigoni dei decadenti, fuori da ogni rapporto originale alla scuola, sono proprio gli echi decadenti che gli consentono di rifiutare l’accademismo italiano” (1970, p. 247).

²⁹ Brunella Erulli sustenta em 1970 que “l’unico scritto suo [de Marinetti] apparso in italiano fino al 1909 fu una recensione, che era stata tradotta così come lo saranno i suoi poemi” (1970, p. 246-247). Ainda de acordo com Eruli, um indicativo da “ostentada formação francesa” de Marinetti é o fato que ele “raramente [...] amò tradursi”. Importante destacar também que “Marinetti si varrà sempre delle traduzioni di Decio Cinti, che fu il suo segretario durante moltissimi anni” (1970, p. 247). Vale lembrar ainda que o polémico *Mafarka il futurista* foi publicado em italiano, justamente, com tradução de Cinti. Luigi Ballerini escreve que quando da publicação desse livro “nel 1910 (come si legge in copertina, o nel 1909, come si legge nel frontespizio), *Mafarka il futurista*, il grande romanzo “incendiario” dedicato da Filippo Tommaso Marinetti ai suoi Fratelli futuristi, e incendiari anche loro (Lucini, Buzzi, De Maria, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Palazzeschi), parlava francese. Ciò è perfettamente in regola con la formazione scolastica, i gusti e le competenze linguistiche del suo autore negli anni che precederono (o seguono di poco) la nascita ufficiale del futurismo, la quale, com’è noto, verrà anch’essa annunciata in francese, sulla prima pagina di “Le Figaro”, il 20 febbraio del 1909” (BALLERINI in MARINETTI, 2003, p. VII).

³⁰ Quanto à escolha linguística de Marinetti, Giusi Baldissonne observa que “La lingua italiana [...] gli appare ancora inadatta a esprimere le sfumature e le allusioni di cui è invece capace quella francese, a cui sola è concesso ‘le crépuscule inquiétant et fane avec des brises

Justamente esse influxo de climas opostos sobre Marinetti a que se refere Lucini chama a atenção de Giusi Baldissonne que, referindo-se ao *primo* Marinetti, isto é, o Marinetti francês, diz que a “formazione culturale di Marinetti è proprio la sua storia culturale, capace di rivelare origini e percorsi che passano anche, ma non solo, per il Simbolismo” (2009, p. 22). Já Claudia Salaris, por sua vez, enfatiza o fato de que os anos da infância e adolescência de Marinetti transcorrem “sullo sfondo di una natura primitiva, a forti tinte, da cui Marinetti sentirà di avere ereditato quel suo carattere torrido e passionale” (1992, p. 18), origem que Pär Bergman concordará ter deixado traços sobre sua obra literária (1962, p. 37). Tais influxos parecem ter sido, de fato, determinantes tanto para a gênese do futurismo quanto para o seu posterior desenvolvimento.

frissonnantes ou se lamentent Verlaine et Mallarmé... Voilà bien les heures fragiles et nuancées, les plus belles de la journée!... Or, dans la langue italienne il est toujours midi!” (MARINETTI, “Le mouvement poétique en Italie” in *La Vogue*, II, n. 5, abril de 1899, p. 65 apud BALDISSONE, 2009, p. 24-25). Brunella Eruli, sobre a mesma questão, escreve que “La scelta linguistica del francese non esprime solo un certo snobismo nè si può spiegare esclusivamente a livello psicologico come tentativo di smascheramento o di fuga dal faccendiero e borghese ambiente familiare. Il riferimento alla lingua è in funzione dell’interesse per il clima poetico decadente, il più consono, secondo Marinetti, ad esprimere le nevrosi della vita moderna. Egli si pone fin dall’inizio in contrasto con le direttive della cultura italiana postunitaria: ‘... la poésie italienne a bien peu changé depuis Leopardi. Elle apparaît au regard de l’observateur le plus ingénu, absolument indépendante de l’esprit moderne, dédaigneuse des recherches haletantes où s’enfièvre l’âme de notre siècle. Ses névroses sont puérides [...] Somme toute, elle demeure absolument Parnassienne” (MARINETTI, “Le mouvement poétique en Italie” in *La Vogue*, t. II, abril de 1899, p. 61 apud ERULI, 1970, p. 246). Dentro dessa perspectiva, vale recordar que na *Inchiesta internazionale sul verso libero*, publicado em “Poesia” de janeiro de 1906, Luigi Capuana reivindicará para si a introdução do verso livre na Itália: “Nel 1883 quando, dapprima per parodia, ne diedi un saggio nel *Fanfulla della domenica* e poi sul serio, m’indussi a pubblicare un volumetto (Treves, 1888) non si parlava ancora di *verso libero*, almeno da noi” e que “[i Semiritimi] in origine furono, più che altro, una lieve satira, una serie di sorridenti epigrammi contro le pretese traduzioni di poeti stranieri che poi erano traduzioni letterali di traduzioni francesi” (apud SALARIS, 1990, p. 70) e que, dentre os italianos consultados pela *inchiesta* que opuseram-se ao verso livre está Pascoli, o qual respondeu a Marinetti em uma carta publicada em “Poesia” de fevereiro-março de 1906 com o seguinte teor: “Carissimo Poeta, non so giudicare del *vers libre* presso i Francesi. Essi avevano forse necessita d’uscire dall’eterno alessandrino e dalle solite rime. Quanto a noi, un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l’avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto. Più in là, con la libertà, non andrei, prima d’averlo sperimentato le migliaia di metri nuovi che noi possiamo edificare sulla base dei nostri versi, più diligentemente distinti, più variamente e musicalmente accoppiati e intrecciati” (PASCOLI, *Carteggio inedito Pascoli-Marinetti* apud SALARIS, 1990, p. 72-73). Sobre a questão das *inchieste* trataremos com mais detalhes ao longo do presente capítulo.

Baldissone, ao discutir uma característica que considera fundamental em Marinetti e no futurismo em geral, a contradição, observa que

Esse [le contraddizioni marinettiane] si possono riassumere tutte in questa: amare la macchina e/o amare l'Egitto. Sotto questa, se ne aggiunse quasi certamente un'altra: odiare la donna e la famiglia, amare la propria donna e la propria famiglia. Sono contraddizioni meno consapevoli di quelle che finora sono emerse, contraddizioni esistenziali, fondamentali, di un certo peso nell'ideologia del capo del movimento futurista. Nel momento in cui Marinetti fonda il suo gruppo, in piena coesione di affinità elettive, ha la consapevolezza di creare il prototipo di un'avanguardia storica e, tutto compreso dell'importanza di questo passo, fonda il proprio terrorismo espressivo su una paradossale coerenza dell'incoerenza: la macchina, la velocità, il movimento diventano la sostanza di quella 'misologia' delle parole in libertà in cui nulla è vietato, tranne il tornare indietro e il fermarsi. L'Egitto e la famiglia rappresentano rispettivamente per Marinetti il tornare indietro e il fermarsi (2009, p. 252).

Contradições que serão também apontadas por Giovanni Lista e De Maria, o qual sublinha que

Arte-vita e arte come consolazione e distrazione dalla vita; rescissione volontaria e cruenta dagli schemi poetici ottocenteschi e persistenza di una insopprimibile declamabilità; sconsecrazione dell'Arte e culto esaltato, romantico della medesima; primato geniale della sessualità e tendenziale sfociare, con il tattilismo, nell'erotizzazione di tutto il corpo; concezione intimamente anarchica e libertaria e accettazione della statolatria e gerarchizzazione fascista. Queste le principali contraddizioni: e al fondo di ciò la guerra, il polemos considerato come fondamento ontologico dell'esistenza, dal quale

tuttavia, ed è la suprema contraddizione, Marinetti seppe più volte dilungarsi (2005, p. C).31

³¹ Quanto à questão da adesão de Marinetti ao fascismo, parece não haver ainda hoje amplo consenso entre os estudiosos. Fausto Curi, por exemplo, afirma a propósito de Marinetti que “è del tutto inutile che qualcuno si affanni a cercare di dimostrare che egli non fu fascista. Nonostante alcuni significativi dissensi, politici e culturali, che lo hanno opposto a Mussolini (ostilità alla monarchia, al Vaticano e alla Chiesa; rifiuto alla retorica ‘romana’ e ‘imperiale’; rifiuto dell’antisemitismo), e dei quali è giusto tener conto, Marinetti fu limpidamente fascista, da quando, a Milano il 23 Marzo 1919, partecipò, con Mussolini e con altri alla fondazione dei Fasci di combattimento, e, sempre a Milano, il 15 aprile dello stesso anno, prese parte alla distruzione della sede dell’*Avanti*, di cui Mussolini, inaugurando una formula che avrebbe ripetuto quasi uguale per l’assassinio di Matteotti, volle assumersi ‘tutta la responsabilità morale’; a quanto aderì alla alla Repubblica sociale italiana e, ormai prossimo alla morte, scrisse il *Quarto d’ora di poesia della X Mas* (1995, p. 9-10). Marja Härmänmaa, por sua vez, observa porém, referindo-se aos estudiosos do futurismo dos anos 30, que apesar dos “inoppugnabili dati di fatto” que associam Marinetti e o futurismo ao fascismo, “tra gli studiosi del futurismo degli anni Trenta sembra essersi diffusa una concezione secondo la quale l’adattamento di Marinetti e dell’intero movimento futurista al fascismo sarebbe stato solo apparente o/e opportunistico”, cujo pontapé inicial é atribuído pela estudiosa finlandesa ao historiador da arte Enrico Crispolti, o qual “ha sottolineato che durante la sua storia, lunga oltre due decenni, il futurismo è sempre stato rivoluzionario e radicale nei confronti di coloro che detenevano il potere politico, ed è perfino arrivato a paragonare il movimento marinettiano ai gruppi extraparlamentari italiani degli anni Settanta, sostenendo la natura egualmente sovversiva del primo e dei secondi (HÄRMÄNMAA, 2000, p. 16). Ainda de acordo com Härmänmaa, uma outra teoria bastante popular sustenta que “Marinetti avrebbe appoggiato il fascismo solo per motivi opportunistici” (HÄRMÄNMAA, 2000, p. 16). Essa seria a hipótese de Claudia Salaris, a qual “scrive [em *Artecrazia. L’avanguardia futurista negli anni del fascismo*] che la paura ‘che in Italia si pot[esse] affermare ‘una demagogia d’armi senza pensiero’, unita alla preoccupazione sulle sorti del futurismo, spin[se] Marinetti a cercare la via dell’inserimento nelle strutture culturali del regime”, conclusão a qual, *grasso modo*, sempre de acordo com Härmänmaa, chegará também Günther Berghaus. Dessa forma, segundo a hipótese Salaris, explica Härmänmaa, “la collaborazione con il regime sarebbe derivata dal desiderio di assicurare un futuro al suo movimento, e per questo motivo Marinetti avrebbe abbandonato ‘l’utopia globale’ cullata negli anni precedenti” (HÄRMÄNMAA, 2000, p. 16). Já Giusi Baldissone, por sua vez, lembra que Luciano De Maria em *La nascita dell’avanguardia* “sgombra il campo dall’accusa a Marinetti e al Futurismo di essere stato la forma ideologico-artistica del fascismo, peraltro nato nel 1919, quando da dieci anni il futurismo era operativo e consolidato” (Cf. entrevista a Rafael Copetti. Ver anexos). Baldissone sublinha ainda que “dopo una collaborazione attiva durata circa un anno, Marinetti esce dal fascismo e non rientra, dopo 3-4 anni, se non per salvare il movimento futurista in Italia, dove decide di rimanere pur avendo la forte tentazione di tornare in Francia (Cf. entrevista a Rafael Copetti. Ver anexos) e que De Maria explica que Marinetti “accretò come volontario accecamento la realtà del fascismo, divenne accademico per dare al movimento uno stato ufficiale” (Cf. entrevista a Rafael Copetti. Ver anexos). De qualquer modo, uma possibilidade de leitura da relação Marinetti/fascismo deveria ter como ponto de partida “il riconoscimento che Marinetti sosteneva onestamente il regime di Mussolini” (Cf. entrevista a Rafael Copetti. Ver anexos), no sentido de que “invece di negare il fatto, ricorrendo ai concetti del ‘cattivo e reazionario fascismo’ e del ‘buono e radicale Marinetti’, inconciliabili per definizione, si dovrebbe anzitutto considerare la natura eterogenea del fascismo”, de modo que isso auxiliaria “anche a capire che l’interpretazione marinettiana dell’uomo nuovo fascista ne è solo una versione – né più né meno rilevante di tante altre” (2000, p. 17).

Filippo Tommaso Marinetti, que no registro de nascimento consta como Emilio Angelo Carlo e nos documentos escolares como Filippo Achille Emilio e em família é chamado Tom (SALARIS, 1992, p. 18), ou, ainda, pelo epíteto “Caffeina d’Europa”, cunhado quando da expansão do futurismo aos confins europeus, nasceu em 22.12.1876 em Alexandria do Egito. É o segundo filho Enrico Marinetti, um advogado di Voghera e de Amalia Grolli, filha de um professor de literatura. Será ela, segundo Salaris, a transmitir ao filho o amor pela poesia (1992, p.18), hipótese também compartilhada por Gino Agnese quando sugere que o contraponto italiano à formação francesa de Marinetti seriam as leituras dos clássicos italianos, dentre eles Dante, realizadas pela mãe junto ao filho pequeno (1990).

Valendo-se da técnica das palavras em liberdade, Marinetti descreverá a educação literária recebida por parte de sua mãe em *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, dizendo que

Nel liberare dalle zucche il mio corpicino cinquenne per lanciarlo nell’acqua fonda inponendogli di nuotare ad ogni rischio fece piangere mia madre la quale non africanizzata conservava della casa di suo padre professore di letteratura sui bastoni di Porta Monforte una sensibilità tale da bene educare me e mio fratello Leone alle delicatezze astratte della più alta perfezione originale artistica (1969, p. 201).³²

A partir de 1888, Marinetti completa os estudos secundários no colégio jesuíta Saint François Xavier, em Alexandria do Egito, dirigido por padres jesuítas franceses. Por volta desse período funda uma revista, intitulada *Le papyrus*, e introduz na escola os romances de Zola, que provavelmente lhe virão a causar a expulsão desse colégio (BALDISSONE, 2009, p. 18). De acordo com as memórias de Marinetti, lembra Salaris, Marinetti diz ter sido “cacciato” dessa escola

³²*Una sensibilità italiana nata in Egitto* é uma das duas obras póstumas de Marinetti. A outra é *La grande Milano tradizionale e futurista*. Em ambas assiste-se a um *paroliberismo* atenuado, a que De Maria refere-se metaforicamente como “ritorno del rimosso” e que localiza na produção marinettiana pós 1930. Referindo-se a *8 anime in una bomba*, de 1919, que segundo aponta preannuncia o “ritorno del rimosso”, o estudioso esclarece o que entende por essa expressão: trata-se do “ritorno di contenuti (sentimentali, narrativi), di clausole stilistiche più discorsive, in una sintassi riconquistata, scatenante e nervosa, dove [em *8 anime*...] si colgono i preannunci del paroliberismo attenuato e decontratto che si illustrerà nelle opere pubblicate dopo il ’30 e negli scritti postumi (DE MARIA, 2005, p. LXXXII). Por outro lado, a obra “in cui si esprime con maggior intransigenza il paroliberismo codificato nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*” é *Zang tumb tumb*, de 1914. (2005, p. LXXXIII).

em virtude de ter defendido os livros de Zola, além do que se recusado a “leggere ad alta voce in refettorio una storia di Pio IX, in cui Garibaldi era trattato da ‘brigante’” (1997, p. 12).

Essa revista, segundo Salaris, representa o princípio de uma longa iniciação literária destinada a “sfociare nel futurismo”, na qual já era possível perceber a tendência à polêmica por parte do autor. Baldissoni, por sua vez, destaca que Pascal Janini observa que uma das páginas dessa revista³³ configura-se como “un’embrionale prefigurazione delle parole in libertà: ‘Et ran plan, plan... et zin, boum, boum,... et sur tous les murs, ou l’on p... leure d’immenses affiches blanches ou multicolores, gigantesques tireol’oeil couverts de mirabolantes promesses, d’éléctrisantes proclamations! Alexandrins, Alessandrini, Scanderani...’” (2009, p. 53).

Entre o final de março e o início de abril de 1894, Marinetti transfere-se para Paris, onde fixa residência em um hotel do Quartier Latin. É o momento em que obtém *obaccalauréat ès lettres*. Sobre esse período, o poeta fornece uma versão “oficial” em *Scatole d’amore in conserva*, obra de caráter memorialista de 1927, contradita pelos documentos escolares: “Solo a Parigi. Diciassette anni. Tutti le grisettes del Quartiere Latino. Tutte le agitazioni studentesche. Un pessimo esame di matematica, ma uno trionfale di filosofia” sobre Stuart Mill (SALARIS, 1997, p. 13).

Aurora Bernardini comenta resumidamente a chegada de Marinetti à capital francesa:

Pode-se imaginar o quão arrebatador e marcante tenha sido para o jovem ‘beduíno’ o ambiente que encontra na Paris do auge da Belle Époque. Oscar Wilde acaba de publicar aí sua *Salomé*; Whitman circula, traduzido, nas bancas do Sena. – É a grande estação da poesia francesa: Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Moréas, Adam, Verhaeren, Mallarmé figuram nas revistas mais lidas, suscitam vivas polêmicas.

Ao conhecimento de uma eternidade imutável, em sua essência, surge Bergson opondo uma realidade criadora em movimento: Tout se tient. Os anarquistas dão começo à fase mais violenta de sua contestação: bombas são lançadas no parlamento. Ravachol é guilhotinado. Sebastian Faure dá conferências sobre

³³ “Le papyrus”, I, 2 (25 fev. 1894, p. 4).

‘questões sociais’ a um auditório repleto de poetas e estudantes” (1980, p. 10).

A Paris finissecular a que alude Bernardini no fragmento acima permitirá a Marinetti, anota Annateresa Fabris, tomar consciência da “atmosfera modorrenta e culturalmente retrógrada do país de origem dos seus pais, criticado em um artigo de 1899 por sua falta de um centro intelectual, de cenáculos onde debater idéias, confrontar visões poéticas” (1987, p. 5).

Em 1898 Marinetti participa dos *Samedis populaires* de Catulle Mendès e Gustave Kahn e vence uma edição do concurso com os versos livres de *Les vieux marins*, que segundo Gaetano Mariani (1970, p. 3) representam apenas parte da ampla produção simbolista de influência francesa e sobretudo belga a que Marinetti se dedica naquele período. Será o momento em que terá alguns versos recitados por Sarah Bernhardt, assim como acontecia, explica Mariani, com todas as líricas vencedoras desses concursos.

Já Giusi Baldissonne recorda a esse propósito que Mariani observa a respeito do *primo* Marinetti que as revistas em que o poeta publica essas líricas são as revistas parisienses *La plume*, *La revue blanche*, *La rénovation esthétique*, *La vogue*, *Vers et prose*, mas sobretudo a *Anthologie revue de France et d’Italie*, dirigida por Edward Sansot-Orland que, nascida em Milão em outubro de 1897, era contemporaneamente publicada em Paris e teve Marinetti como secretário entre 1898 e 1899. Tratam-se das revistas dos maiores simbolistas franceses, anota Baldissonne, ainda que não falem parnasianos como Leconte de Lisle, Glatigny ou Heredia, nas quais, ao lado dos franceses P. Fort, R. de Gourmont, F. Jammes, T. Klingsor e S. Mallarmé figuram nomes italianos tais como Butti, Colautti, Gaeta, Donati, Qualino, os quais, ainda que não muito conhecidos, são determinantes na história do Simbolismo italiano (2009, p. 21).

Sobre a *Anthologie Revue de France et d’Italie* Baldissonne escreve que

su questa rivista appaiono scritti di Laurent Tailhade (lo stesso dello attentato anarchico), Verlaine, Mallarmé, Schwob, Rimbaud, Gide, Stuart Merrill e del fondatore del Naturismo, Saint-Georges de Bouhélier, che pubblicò il suo manifesto sul Figaro del 10 gennaio 1897. Il Naturismo è importante per l’influenza esercitata su Marinetti: il manifesto di Bouhélier esprime la stessa fiducia nella fantasia che

sarà poi del futurismo, e anche il violento attacco alle istituzioni, la difesa dello spirito nazionale, l'esaltazione dell'energia vagamente anarchica che porta all'azione, la diffidenza verso il parlamentarismo, sono tutti concetti che torneranno nei manifesti di Marinetti. Il manifesto di Bouhélier propugna 'Réveil de l'esprit national, culte de la terre et des héros, consécration des civiques énergies'; gli fanno eco in perfetta sintonia il programma dell'Anthologie Revue (gennaio 1898) e la Rinascita latina propugnata dal Marzocco e ripresa dalla Rassegna moderna di Bologna, su cui Marinetti scrive in quegli anni (2009, p. 23-24).

Por outro lado, Luciano De Maria se referirá à obra francesa de Marinetti dizendo que se insere “in modo prepotente e baldanzoso in quella ‘crisi dei valori simbolisti’” delineada por Michel Décaudin em *La crise des valeurs symbolistes*. De Maria argumenta em favor da hipótese de que permanecem depois da fundação do futurismo na poesia futurista marinettiana algumas constantes estilísticas “come l'accesso colorismo e l'istinto immaginismo”, ainda que se assista posteriormente a teorização das palavras em liberdade “al volontario abbandono dell'aggettivazione pletorica e ridondante che aveva in parte inficiato la lirica prefuturista e al rafforzamento, invece, della tendenza all'analogia, pur presente nel primo Marinetti francese” (1994, p. XVIII).³⁴ Já do ponto de vista temático, pontua De Maria, a intrínseca contradição *revê-réalité* do Marinetti francês resolve-se a favor da realidade moderna, urbana e tecnológica, tendo em vista que Marinetti “punta ormai decisamente” “sul tema della città, sul dinamismo e sulla velocità, ma mantiene in pieno clima futurista quell'empito prometeico, quella ‘mistica del superuomo’ che aveva animato le sue opere francesi dalla *Conquête des Étoiles* al *Mafarka*” (1994, p. XVIII).³⁵

³⁴ Quanto à questão da inexistência de uma ruptura total entre a produção pré-futurista e futurista de Marinetti se refere também Giuliano Manacorda, o qual sustenta quanto a produção do poeta que se poderia dizer que “*La conquête des Etoiles* sia già futurista prima della nascita del futurismo e *Uccidiamo il chiaro di luna* sia ancora simbolista dopo la nascita del futurismo; naturalmente con approssimazioni (1999, p. 83).

³⁵ Quanto ao influxo da filosofia de Nietzsche sobre Marinetti parece elucidativo o fragmento de De Maria sobre o romance *Mafarka* quando afirma: “La genesi del futurismo è allegoricamente adombrata nel romanzo *Mafarka le futuriste*. In questa opera, dove *Kitsch* a grandi dosi e arte alta coesistono in un singolare amalgama, Mafarka, il re africano, eroe del romanzo, partorisce senza il concorso della donna, per il solo sforzo della volontà esteriorizzata, il figlio Gazurmah, ‘uccello invincibile e gigantesco che ha grandi ali flessibili fatte per abbracciare le stelle’. È facile ironizzare sull'episodio; e in senso esterno sarebbe

Exaltação da velocidade, da energia, das forças mecânicas que por sua vez Décaudin, ao comentar o manifesto de fundação do futurismo, oporá ao mundo cantado por Whitman ou Verhaeren e seus discípulos, tendo em vista que na sua opinião enquanto o mundo cantado por esses “est le monde du XIXe siècle, celui de la machine à vapeur – de la locomotive et du steamer –, de la confiance dans le progrès et du rêve de paix universelle”, o futurismo “se tourne vers le XXe siècle naissant: l’automobile, l’aéroplan, la télégraphie sans fils, le cinématographe son les signes d’un vie nouvelle qui est accélération et affrontement” (1981, p. 471-472).

Na mesma direção parece apontar Luca Somigli quando afirma que o tema da velocidade emerge gradualmente na obra poética do Marinetti pré-futurista, desde *Destruction*, de 1904, passando por *La ville charnelle*, de 1908 (2003, p. 108), chegando até o manifesto de fundação, com ênfase para a oitavo ponto da seção programática. Somigli escreve que

The reappearance of the theme of speed in the manifesto of futurism [...] is thus not simply evidence of the sudden appropriation of technological modernity to articulate a new aesthetic project. The theme of speed witnesses to continuity between Marinetti’s pré- and post-futurist poetics. Futurism, in other words, emerges from the interaction of the two very different discourses of late nineteenth-century symbolist poetry and of technological modernity (2003, p. 110-111).

Décaudin destaca ainda que não apenas na área francesa e belga o tema da velocidade já estivesse em pauta. Estava também na área

agevole rinvenire l’ispirazione della nascita prodigiosa nell’entusiasmo suscitato dai primordi dall’aviazione. Ma con questo si perderebbe il significato dell’evento. La nascita di Gazurmah è la nascita d’un dio, miracolosa come nei miti delle più varie religioni; e si inserisce nel contesto di una dottrina che Mafarka, nel discorso futurista riprodotto anche in *Guerra sola igiene del mondo*, definisce ‘religione della Volontà estrinsecata e dell’Eroismo quotidiano’. La derivazione da Nietzsche è evidente: Marinetti intreccia nella sua favola africana tre *Leitmotive* nietzscheani desnuti, certamente, dallo Zaratrustra: i motivi della volontà, del superuomo e del volo. Gazurmah è il ‘bel frutto’ della volontà di Mafarka, ed è nel contempo il superuomo, capace di staccarsi a volo dalla ‘terra immonda’. Nel romanzo, gli aerei, danzanti motivi nietzscheani vengono presi, per così dire, brutalmente alla lettera, e incarnati, con barbarico senso icastico, in un racconto dove la *machinerie* allegorica è fin troppo scoperta e corposa. Ma, nonostante questo, è indispensabile soffermarsi sull’opera e sottolineare l’aspetto ‘religioso’ [...] che la concezione futurista assume agli occhi di Marinetti” (2005, p. XXXVI-XXXVII).

italiana através de Mario Morasso, que em 1905 havia desenvolvido em um livro intitulado *La nuova arma (La macchina)* a ideia do homem futuro como o homem da velocidade, tema que na sua opinião Marinetti orquestrará: “Marinetti orchestre ce thème, en fait une idée-force, et, aviateur lui-même, joint, non sans quelque tapage, l’esempla à la parole” (1981, p. 472). Sobre tal ponto parece concordar Giovanni Lista quando escreve que os postulados do futurismo marinettiano:

relèvent donc d’une option esthétique assumée avant même que Morasso ne découvre la machine. Marinetti a trouvé plutôt des suggestions thématiques, exégétiques et psychologiques dans les textes morassiens. [...] Morasso fournit à Marinetti une idée-force sur laquelle celui-ci va construire son futurisme. Les formules morassiennes ne connaîtront en effet de véritable développement esthétique qu’à travers la recherché futuriste” (1980, p. 43).

Em um trecho de *La nuova arma*, Morasso afirma que

Il desiderio ardente di far presto, l’urgenza della fretta assediano talmente l’anima nostra, che il problema della velocità è il più studiato, che le invenzioni e le scoperte le quali direttamente o indirettamente producono aumento di rapidità sono le più favorite, sono quelle che fanno più chiasso più han fortuna, che ottengono più alte celebrazioni, che vengono subitamente poste in pratica. Sui giornali, sulle riviste tecniche, noi cerchiamo ogni mattina l’annuncio di qualche nuovo ritrovato che ci dia modo di muoverci nello spazio più velocemente di quanto ora ci sai cosenstito; ogni notizia che ci riferista intorno a qualche record battuto, intorno a qualche forte corridore o condutore che è riuscito a percorrere il chilometro in qualche secondo di meno, ci trascina all’applauso come per qualche magnifica vittoria, e se poi apprendiamo che effettivamente mercé un nuovo ordigno è resa possibile a ognuno uma più ingente velocità, ci sentiamo rallegrati come di qualche vantaggio definitivamente acquisto, salutiamo l’informazione come una buona novella, l’invenzione come um inestimabile beneficio (apud GENTILE, 2008, p. 36-37).

Morasso, aliás, conforme sugere Annateresa Fabris, colabora para a criação, ao lado de Giovanni Papini, ainda que com propostas diferentes, de “um clima pré-futurista na Península, sem o qual as ideias propagadas desde o manifesto” de 1909 não teriam tido êxito tão imediato” (1987, p. 11). Dentro dessa perspectiva, vale lembrar, com Fabris, que em 1898 Morasso havia proposto a “egoarquia”, em 1899 escrito um “verdadeiro libelo antidemocrático” e que em 1903, em *L'imperialismo artistico*, “para caracterizar o momento presente, [Morasso] recorre a um esquema cíclico da evolução da civilização humana que, de bárbara, passaria ao estágio intermediário de marítima até alcançar o ápice no estado dominante”, cujo primeiro estágio, “correspondente à democracia, a civilização é de tipo servil, inferior, típica dos vencidos e dos servos, o segundo corresponderá a uma sociedade mercantil, burguesa, ascendente ao modelo superior, militar” (1987, p. 19).

Além disso, pontua Fabris, “o que ainda é embrionário em *L'imperialismo artistico* torna-se programa específico em *La nuova arma (La macchina)*, em que Morasso analisa a estética da velocidade em termos que são frequentemente precursores daqueles de Marinetti (1987, p. 33) e “afirma a existência do homem novo, transfigurado pela consciência industrial, nem proletário nem burguês, mas substancialmente diferente, o *wattman*, ‘guerreiro e centauro da idade nova’, em perfeita sintonia com a máquina, da qual assimilou os estímulos mais fecundos: o exercício de heroísmo, a vontade de grandes empreendimentos, incitada pela embriaguez da velocidade” (1987, p. 33).

Filosoficamente, entretanto, na fase pré-futurista Marinetti coloca-se em uma vertente condicionada por Schopenhauer e Nietzsche e no cerne do decadentismo romântico, com características de extremo vitalismo, sensualismo, misticismo e analogismo visionário, de modo que se torna evidente a influência dos mestres simbolistas. Desse modo, desde muito cedo irracionalismo e vontade de potência encontram seu objeto mitológico na máquina, e assim terá início a aventura futurista (SALARIS, 1992, p. 21).

Importante sublinhar ainda quanto a argumentação de Baldissoni a respeito da influência privilegiada de Verhaeren sobre toda a produção pré-futurista de Marinetti, que a estudiosa observa que sobre esse ponto “concordano un pò” tanto Michel Décaudin e Pär Bergman quanto Marcel Raymond “che vede nel Verhaeren di *Les Villes tentaculaires* il vero precursore di Marinetti”, quanto Bruno Romani, “che sottolinea il parallelismo di occasione tematiche e stilistiche intercorrenti fra i due

poeti”, ao qual, por sua vez, Mariani “associa una serie di altre interferenze, quali quelle parnassiane, dannunziane, laforguiane, ecc., sottolineando tuttavia la presenza costante di um futurismo *in nuce*, che risale alle pmissime espressioni letterarie di Marinetti” (BALDISSONE, 2009, p. 53).

Fabris chama a atenção ainda para o fato de que além dos motivos modernos que informam toda a literatura francesa da segunda metade do século XIX, tais como a locomotiva, em Jean Tisserer, Maurice Magre, Zola e Huysmans; a bicicleta, em Maurice Le Blanc e J. H. Rosny; o automóvel em Henry Kistermaekers, Paul Arosa e Octave Mirabeau; e que são objeto de ensaios como o de Mallarmé *Sur le beau et l'utile*, de 1897, as idéias que permearão a pregação de Marinetti podem ser encontradas também, como ainda observa Fabris, em

Jarry, que afirma a beleza disforme, propõe a autonomia da imagem, o uso do insólito, além de celebrar a vida moderna; em Saint-Pol-Roux que, em 1902, em ‘L’oeil goinfre’, antecipa o princípio da simultaneidade lírica, sem dúvida influenciado pelo bergsonianismo Matière et memoire, em que a idéia de simultaneidade é tratada de maneira filosófica como percepção do universo através da ‘meditação de todo o corpo’. Saint-Pol-Roux, de fato, descreve todas as sensações visuais, olfativas, táteis, auditivas experimentadas durante uma viagem de trem, de acordo com os postulados de Bergson, oferecendo uma visão simultânea de todas as cidades atravessadas entre Marselha e Paris (1987, p. 6-7).

É por volta do período de estada parisiense a que nos referimos anteriormente que para satisfazer os anseios da família o poeta se inscreve na faculdade de direito de Pavia, junto a seu único irmão, Leone, que logo mais tarde (1895) vem a falecer de uma doença reumática, de modo que será o poeta o único herdeiro de toda a fortuna da família quando da morte do pai em 1907. Será esse patrimônio que sustentará a pregação marinettiana. Marinetti prosseguirá os estudos em Genova, onde se formará em direito em 1899 com a tese “La corona nel governo parlamentare”.

A partir de 1900 – 1901, Marinetti se dedicará inteiramente à literatura, iniciando uma intensa atividade de declamação de “versi in vari teatri italiani e francesi”, colaborando com as revistas *La Vogue*, *La Piume* e *Revue Blanches*, de modo que tais declamações contribuirão, na

Itália, a se tornarem conhecidas “la grande poesia romantica e simbolista francese”, além de que recitando versos de Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine e Verhaeren (De MARIA, 2005, p. CIV; BALDISSONE, 2009, p. 17).

Sobre a referência à obra rimbaldiana em Marinetti e nos futuristas, Ugo Piscopo comenta que ela “si connota dell’intenzione di rompere definitivamente col realismo ottocentesco, di allargare i confini della retorica con audaci codificazioni di moduli non ancora codificati, di portare la propria testimonianza di uomini in dissidio con la società sull’piano della vita concreta” (1976, p. 204).

Já 1902 será o ano da publicação de *La conquete des Étoiles*, “poema épico” ao qual se seguirão, em 1903, *D’Annunzio intime* e em 1904 *Destruction* e *La Momie saggiane*, e, em 1905, *Le roi bombance*, que apresenta na opinião de Baldissonne teorias sociais e políticas muito próximas à patafísica (2009, p. 49). O ano de 1905 assinala ainda a fundação por Marinetti da revista internacional *Poesia*, “che diffonde anche in Italia i nomi degli esponenti più significativi del decadentismo e simbolismo francesi” (BALDISSONE, 2009, p. 17). A revista *Poesia* terá um papel determinante na busca incessante de Marinetti pela renovação dos ares peninsulares.

Pouco tempo depois, Marinetti transferirá sua residência com a família para Milão, já que seu pai, que havia acumulado imensa fortuna durante o período egípcio, decidira deixar aquele país e fixar residência na capital lombarda. O endereço escolhido será um apartamento “sopra il Naviglio”, na via Senato, número 2, esquina com o Corso Venezia, cuja sala de jantar, que virá posteriormente sediar por alguns anos a redação da revista internacional *Poesia*, e, por conseguinte, do movimento futurista, é descrita pelo poeta Aldo Palazzeschi. Será exatamente essa a sala a que Marinetti se referirá no manifesto de fundação do futurismo:

Magnifiche lampade di Moschea dalle cupole traforate pendevano dal soffitto di quel salotto e lasciavano filtrare durante la notte una luce azzurrina d’incanto; e fino a due e tre, l’uno sopra l’altro, si ammassavano sull’impiantito tappeti autentici e rari che il defunto padre di Marinetti aveva riportato a suo tempo dall’Egitto; ovunque un senso di morbidezza e di tepore voluttuoso. Divani che lasciavano sognare done leggiadramente abbandonate, vestite di veli tramati d’oro e d’argento da cui s’indovinavano o trasparivano le forme ornate di perle e di gemme,

perfumate di rosa e gelsomino, qualche cosa fra l'Harem e la Moschea.

Al centro la grande tavola ovale intorno alla quale immersi nei loro polemici argomenti sedevano abitualmente gli amici e gl'infiniti visitatori appartenenti a tutti i paesi del mondo. Anche la tavola era coperta da un immenso tappeto su cui veniva fatto di premere le dita come sopra una tastiera per provarne il senso.

Marinetti si sedeva di rado e per un tempo brevissimo, non riusciva a rimanere seduto a lungo e considerava i sedentari l'infima categoria del nostro globo. Andando a grandi passi su e giù per la stanza, con gesti marcatissimi del capo, del braccio e della mano, pareva lanciare o schizzare come proiettili le parole al fedele e rapidissimo segretario che con la testa china sulla tavola si trovava pronto a raccogliere (PALAZZESCHI in DE MARIA, 2005, p. XVI).

Em 1908, mesmo ano em que Lucini publica *Region poetica e programma del verso libero*, Marinetti publicará *La Ville Charnellee Les Dieux s'envont, D'Annunzio reste*. Será nesse ano também que Marinetti colocará uma coroa vermelha no funeral da mãe de Oberdan³⁶ e defenderá na Società Ginnastica os estudantes triestinos mortos em Viena e decalará que Trieste deve ter a sua universidade a despeito do medievalismo absbúrgico. Acontecem tumultos e Marinetti é preso (DE MARIA, 2005, p. CV). Não será essa a única ocasião em que o poeta terá problemas com a justiça; muitas vezes as *serate* sofriam intervenção policial e, além disso, Marinetti fora processado por atentado violento ao pudor quando da publicação da edição italiana de *Mafarka*, processo no qual testemunhou a seu favor Luigi Capuana, expoente do *verismo*.

Em 20 de fevereiro de 1909, Marinetti publica no jornal parisiense *Le Figaro* o “Fondaction et manifeste du futurisme”, que imediatamente terá sua versão italiana publicada na edição de fevereiro-março da revista *Poesia*. Como veremos no capítulo II, não terá sido o *Figaro* a publicar a primeira versão do manifesto, ainda que seja ela a marcar a fundação do futurismo: “Sul futurismo, primo movimento

³⁶ Cf. Annateresa Fabris “Guglielmo Oberdan (1858 – 1882), nascido em Trieste, desertou do alistamento austríaco, refugiando-se em Roma, onde participou do movimento irredentista. De volta a Trieste para cumprir um atentado contra o imperador Francisco José, foi preso e enforcado em dezembro de 1882” (1987, p. 53).

artístico d'avanguardia con caratteri di vera e propria “scuola letteraria”, abbiamo una data di nascita precisa: il 20 febbraio 1909” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 84). Desse mesmo ano são também o segundo manifesto do futurismo, “Uccidiamo il chiaro di luna”, *D'Annunzio intimo*, *Poupées électriques*, *Mafarka le futuriste* e o “Primo manifesto politico”, além do prefácio à *Revolverte* de Lucini.

Giovanni Lista, no seu prefácio à reedição de *Le futurisme* de Marinetti, comenta que

Installée entre deux cultures, l'oeuvre de Marinetti peut être étudiée de deux façons opposées: soit comme dépassement du dernier symbolisme, soit comme anticipation directe de Dada et du surréalisme, pouvant apparaître alors révolutionnaire ou bien limitée et inefficace, stade suprême du XIXe siècle ou première dimension du XXe. Si de multiples aspects de son idéologie littéraire, et surtout ses idées politiques, semblent rattacher Marinetti plus à la culture fin-de-siècle qu'au monde qui nous est contemporain, il n'est pas moins vrai que notre culture trouve en lui un protagoniste de sa gestation historique. Il faudra donc aborder la figure de Marinetti en restant disponible à la contradiction, ce qui veut dire en assumant plusieurs points de vue, et en cernant d'abord la personnalité du futur écrivain, notamment son enfance, passée en Egypte, qui constitue sans aucun doute la phase d'enracinement de son nationalisme acharné (1995, p. 10-11).

Se de fato como sugere Lista a obra de Marinetti instala-se entre duas culturas, de modo que seria possível estudá-la a partir de duas abordagens de certa forma antagônicas mas ao mesmo tempo complementares – como algo ultrapassado do último simbolismo, ou como antecipação do dada e do surrealismo [e a partir dessas – além de naturalmente do próprio futurismo – do modernismo e concretismo brasileiros], isto é, podendo ser lida como estágio supremo do século XIX ou como primeira dimensão do século XX – , parece verdade também que, como observou De Maria, além dessas duas vanguardas históricas francesas, o futurismo também pode ser indagado na área italiana em perspectiva com o segundo futurismo florentino e, posteriormente, das neovanguardas. Sobre essas últimas, sempre de acordo com De Maria, os influxos futuristas atuarão mediados através

de outras vanguardas históricas, fato que parece sugerir que o estudo do futurismo literário há que considerar também, na esteira das observações de Rita Marnoto sobre os caminhos da comparatística na segunda metade do século XX, uma perspectiva comparada. De qualquer forma, considerando o que vimos argumentando até aqui, talvez não seja exagero propor que Marinetti friccione as fronteiras da literatura italiana [e quem sabe também da francesa] não apenas porque opera predominantemente em língua francesa até por volta de 1912 [e posteriormente será o inverso, de modo que algumas de suas obras escritas em italiano serão traduzidas para o francês], mas também porque promove a circulação de suas ideias e obras em dois sistemas literários diferentes o que, por sua vez, faz emergir de modo contundente o “debate em torno da questão da identidade” o qual, segundo Marnoto

fez cair por terra o conceito estanque de literatura nacional, considerado como ideia feita desprovida de flexibilidade. A identidade é hoje entendida em função de conjuntos coesos de elementos mais vastos e heterogêneos. Goethe, nas conversas com Eckermann, relativizava as literaturas nacionais, que considerava limitativas. Auerbach foi mais além, ao notar que o nosso lar filológico é a terra, não a nação. [...]

Aliás, o próprio mapa da Europa sofreu, nas últimas décadas, uma grande reformulação das fronteiras nacionais, a qual, em certos aspectos ainda se encontra em aberto. A nova geografia política, as migrações e o plurilinguismo, desenharam uma Europa cuja mancha geográfica não coincidia com o dirigismo centro-ocidental. [...] O que vários críticos hoje se perguntam, é se continua a ter sentido falar de literaturas nacionais dentro do espaço europeu, ou se não será mais adequado substituí-las por uma história da literária europeia.

A ideia de literatura europeia preserva, pois, uma forte componente filológica e interdiscursiva, em torno da qual se articulam línguas e tradições textuais. [...]

Neste momento, encontram-se em curso significativas alterações de perspectiva. Se o estudo das literaturas nacionais, nos últimos anos, tem vindo a incorporar, de forma cada vez mais incisiva, um plano de

integração comparatista, também a literatura comparada tende a alargar seu raio de alcance (2009, p. 188-189).

Abordar o futurismo a partir de uma perspectiva comparada, por sinal, também pode ser produtivo no âmbito dos estudos interartes se atentarmos para uma das considerações de De Maria a que nos referimos anteriormente, isto é, quando o estudioso observa que frequentemente a inserção maciça de elementos “disegnativi” nas *tavole parolibere* de *Les mots en liberte futuristes* de Marinetti “fa sconfinare le composizioni verso la pittura” (“paroliberismo figurativo”) como ocorre também em Carrà (*Guerrapittura*), Soffici (*Chimismi lirici*), Govoni (*Rarefazioni di parole in libertà*) e Depero (onomalingua) (in HULTEN, 1986, p. 538).

1.3 POESIA E A GESTAÇÃO DO FUTURISMO

Em 1905 Marinetti funda juntamente com Vitaliano Ponti e Sem Benelli a revista *Poesia*, que tem como subtítulo “Rassegna internazionale”.³⁷ Essa revista, conforme observa Baldissone, difunde na Itália os expoentes mais significativos do decadentismo e do simbolismo franceses (2009, p. 17). *Poesia* terá um papel determinante na busca incessante de Marinetti pela renovação dos ares peninsulares e, de acordo com Giorgio Baroni, assinala uma “svolta epocale” durante os seus cinco anos de vida (2005, p. 9). A sede da redação da revista era na Via Senato, número 2, em Milão, justamente no apartamento de Marinetti cuja sala é descrita por Palazzeschi – o outro endereço milanês do QG futurista será o Corso Venezia, 61. Após um ano de sua fundação, Marinetti torna-se seu diretor único. *Poesia* encerrará suas atividades em 1909, ano da fundação do futurismo, quando já haviam sido publicados 31 números (SALARIS, 1990, p. 31). A revista encontra-se na origem da casa editora de Marinetti, a Edizioni futuriste di *Poesia*, responsável pela edição dos manifestos, *volantini* e livros

³⁷ Quanto ao título *Poesia* vale sublinhar que de acordo com Ugo Piscopo “Sotto il titolo di ‘Poesia’, si stampano varie riviste. Una è quella pubblicata a Milano dal 1905 al 1909, sotto la responsabilità e l’ispirazione di Marinetti. Essa ha una seconda serie, del 1920, che si stampa sempre a Milano ed è diretta da M. Dessy. Un’altra è la rivista, che esce con periodicità trimestrale, prima a Roma e poi a Milano, dal 1945 al 1948 sotto la direzione di Enrico Falqui. Un’altra ancora è quella diretta da Patricia Valduga che si comincia a pubblicare a Milano a partire del gennaio del 1988 (PISCOPO in GODOLI, 2001, p. 894).

futuristas, muitos dos quais de elaboração complexa do ponto de vista editorial tendo em vista as possibilidades técnicas então disponíveis.

Quando da difusão do primeiro número da revista – que na verdade segundo aponta Salaris havia sido programado para sair no fim de 1904 – foram enviadas muitas cartas [“lettera circolare”] a intelectuais italianos e estrangeiros e é preparado um “soffietto”, do qual existe uma prova editorial com as correções “autografe” de Marinetti depositada no fundo do poeta junto a Beinecke Library da Universidade de Yale. O texto do “soffietto”, conforme Salaris é o seguinte:

Una rivista originale

Ai primi di novembre [1904] comparirà, in Milano, una rassegna Internazionale, intitolata *Poesia*, la quale pubblicherà mensilmente versi dei migliori e più originali poeti italiani, francesi, tedeschi, inglesi ecc., ecc.

Nella nuova e bizzrra rassegna la prosa non troverà posto se non per parlare sinteticamente dei volumi di versi più recenti e per trattare, in forma aforistica, di arte poetica. Ogni fascicolo conterrà il profilo di un poeta.

Poesia si propone precipuamente: accogliere le forme più individuali e audaci dell'arte; combattere strenuamente gl'imitatori, i poeti artificiosi e non sinceri, e tutte le *fame scroccate* con metodi ingannevoli e ciarlataneschi.

Saranno direttori: Sem Benelli, F.T. Marinetti, Vitaliano Ponti.

Il primo fascicolo (di novembre) adorno di magnifici fregi dei noti pittori Sacchetti, Cambellotti, Chini, stampato su carta di Fabriano, conterrà poesie di Adolfo De Bosis, Giovanni Marrasi, Arturo Colautti, Giovanni Cena, Ettore Moschino, Teresah, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Sem Benelli, Vitaliano Ponti, J.M. Hérédia, Camile Mauclair, Gustave Kahn, Laurent Taihade, Paul Fort, F.T. Marinetti, Maeterlink, Gerard Hauptman, Kipling, St. Philips, Fred. Bowles.

Poesia sarà inviata in dono ai maggiori letterati e critici d'Europa.

Prezzo del fascicolo: Una lira. Redazione della Rassegna: Via Senato, 2, Milano.

Con preghiera di pubblicazione (Apud SALARIS, 1990, p. 31-32).³⁸

Quanto a essa primeira “lettera circolare” Salaris comenta que nela é possível “individuare in nuce” algumas das coordenadas que mais tarde Marinetti seguirá nas suas empresas futuristas. Sobretudo, como sublinha a estudiosa,

l'afflato novatore, unito all'imposizione cosmopolita e all'impianto reclamistico, ma anche il linguaggio, tutto proiettato verso un'immediatezza espressiva, nonché la scelta di favorire l'audacia e l'originalità contro l'artificiosità dei poeti imitatori e le facili carriere (le “fame scrocate”, appunto) (1990, p. 32).

Se existe um “soffietto” em que são apresentados os objetivos editoriais da publicação, ao contrário de outras revistas literárias *Poesia* não possui no seu número inaugural um programa ou ao menos uma apresentação editorial, de modo que os propósitos “vanno desnuti” do conteúdo do fascículo. Nesse sentido, esclarecedor, na opinião de Giorgio Baroni, é o título da revista, que, acompanhado pela imagem da

³⁸ Essa forma de divulgação de *Poesia* a que se refere Marinetti ao fim da carta circular será adotada também para a difusão das obras dos escritores futuristas. Palazzeschi refere-se a mais de 700 cópias em uma tiragem de 1.000 exemplares de um livro seu [cujo prefácio de autoria de Marinetti com 75 páginas o poeta florentino define como de “esclusiva pubblicità, senza il minimo acceno alle poesie che c'erano dentro”] que, conforme orientação de Marinetti, deveriam ser enviados com dedicatórias personalizadas a “intelectuais-chave”, além de alguns amigos pessoais e jornais. Os volumes restantes, ainda cf. o depoimento de Palazzeschi, foram distribuídos a livrarias das maiores cidades, “senza un minimo di fretta come fatto di nessuna importanza” (in DE MARIA, 2005, p. XXII e *passim*). Uma atitude como essa parece não ter sido bem-vinda junto aos “critici benpensanti” da época, isto é, “quelli che facevano “opinione” (VERDONE, 1973, p. 7), tanto é que em uma carta publicada em *Lacerba* (n. 3, III, 1915) Prezzolini chega a admitir “di terene i futuristi ‘al di sotto di zero”” e que “considerava un segno dello scarso peso, nel mercato libraio, delle pubblicazioni futuriste, anche il fatto stesso che non venivano vendute, come ogni opera dell'ingegno che si rispetti, ma *regalate*” (VERDONE, 1973, p. 7). Já em um artigo publicado em *La voce* (n. 8, 30 de março de 1915) sob o título “Marinetti disorganizzatore” Prezzolini, referindo-se ao modo de distribuição dos livros futuristas, escreve que “la sua azione (di Marinetti) è stata assai più nociva che benefica” e que ‘il libro futurista non vale più nulla’ para então perguntar: “chi è mai così imbecille da comprare un libro futurista quando sa che inviando un semplice biglietto da visita a F.T. Marinetti, Corso Venezia, 61, Milano, se ne vedrà scaraventare dalla posta un intero pacco, e, più tardi, riceverà regolarmente tutti quegli altri che l'officina futurista va pubblicando?” “È noto che la roba regalata val meno di quella pagata...”, conclui Prezzolini (VERDONE, 1973, p. 7).

capa, desenhada por Alberto Martini, “raffigurante la vittoria, il primato e l’altezza siderale della poesia” retoma de Dante “il moto” “ma qui la morta poesia risurga” e o coloca em cada número “in apertura di un’antologia poetica”, o que representa sempre segundo a leitura de Baroni, um “omaggio alla maggior tradizione e, insieme, denuncia il decadimento e connesso impegno di resurrezione; un progetto, quindi, di rinnovamento letterario” (2005, p. 9). O “moto” retomado de Dante pode ser tomado como um indício de outra importante característica do futurismo: o fato de que apesar da acentuada carga iconoclasta, o futurismo sempre relê a tradição.



FIGURA 3 – Poesia

Na opinião de Baroni, a dedicatória a Carducci, colocada na abertura da revista e a presença de diversas assinaturas de prestígio – entre elas a de D’Annunzio – revelariam a aceitação e o gosto da revista por parcela importante da poesia contemporânea daquele momento, o que poderia representar um contraste com a declaração de morte da poesia anterior. Essa contradição, na opinião de Baroni, explica a ausência de um programa inicial de modo que a revista, “insinuantesi fra due o più idee forti”, tiraria vida da indeterminação (2005, p. 9), hipótese com a qual Claudia Salaris parece não estar totalmente de acordo.

Quanto a esse aspecto, Salaris observa que Pasquale A. Jannini, ao contrastar *Poesia* com os mais importantes periódicos surgidos nos primeiros cinco anos do século passado na Itália – *La critica*, *Leonardo*, *Hermes* e *Il regno* em *La rivista “Poesia” di Marinetti e la letteratura francese* chega a caracterizar na revista marinettiana “una assoluta mancanza di organicità, tanto nel progetto che nelle scelte, arrivando a dubitare di poterla considerare davvero una rivista” (1990, p. 35). Já Gaetano Mariani por outro lado teria observado que a ausência de orientação revela-se não no que tange ao “fronte” francês, marcadamente “deciso nelle scelte in chiave simbolista”, mas no “fronte” italiano (1990, p. 35), onde encontram-se intelectuais das mais variadas tendências, de Lucini a Orvieto, de Oriani a Colautti, ao passo que o fervor “che Marinetti dispiega nel promuovere concorsi (per un nuovo poeta, per esempio, e per un romanzo italiano inedito)” e nas “inchieste (da quella sulla bellezza della donna italiana a quella sul verso libero)” caracterizaria melhor a fisionomia da revista (SALARIS, 1990, p. 35). A hipótese de Salaris sobre essa questão, no entanto, é a de que de fato *Poesia* possuiu um caráter antológico, tendo-se apresentado como vitrine das novidades sem “schematismi o preclusioni”, mas que, apesar disso, “non è giusto considerarla per questo priva di progettualità e di dibattito reale” (SALARIS, 1990, p. 35). Particular interesse para o debate literário parecem apresentar as enquetes promovidas pela revista, sobretudo, talvez, aquela sobre o verso livre a que nos referimos anteriormente.

Já o subtítulo da revista, “Rassegna Internazionale”, de acordo com Baroni, revelaria a vontade de fazer-se uma revista aberta ao mundo, o que pode ser confirmado pela presença de contribuições sejam italianas ou em língua estrangeira, sobretudo em francês, mas também em inglês. Sinteticamente, o “programa” da nascente revista “prevede un impegno di non definitivo rinnovamento della poesia, un’apertura internazionale, con particolare riferimento all’ambito franco-italiano o latino, il lancio e la pubblicazione di inchieste; la rivista si offre di pubblicare testi inediti e di dare una rassegna di novità e tendenze” (2005, p. 9-10), além do que no conjunto tudo refletiria a personalidade de Marinetti.

Marinetti, conforme já sublinhamos anteriormente, não apenas escreve em francês nesse período, mas também parece ser, como constata Baroni, “accettato per la sua sensibilità e cultura come uno scrittore francese; tale è in effetti considerato dalla cultura d’oltreparte quando decide di fondare *Poesia* (2005, p. 10-11), além do que seus livros são “ascritti al simbolismo” e as suas progressas colaborações em

revistas e iniciativas francesas estão a respaldar a nova *testata*, a dar-lhe a possibilidade de referir-se a conhecidos escritores franceses e sobretudo lhes envolver na sua iniciativa”.³⁹ Estação simbolista essa que por sua vez a cultura literária italiana, na opinião de Luciano De Maria, não teria vivido “in profundità”, o que explicaria o seu despreparo para acolher a lição explosiva do futurismo, o qual teria frutificado em outros lugares e que “catalizzò in certo modo tutto lo spirito d’avanguardia in Europa” (1994, p.VII).

A questão da efetiva inserção de Marinetti na cultura francesa parece não ser consenso entre os estudiosos. Nesse sentido parece ilustrativo um depoimento de Umberto Notari surgido por volta daquele período e que é problematizado por Salaris.⁴⁰ Ainda que nesse depoimento no qual Notari afirma que

F.T. Marinetti (...) è diventato a Parigi, dopo una serie d’articoli che i più grandi giornali parigini, dal ‘Tems’ al ‘Figaro’, dal ‘Gil Blas’ al ‘Gaulois’ han consacrato ai suoi ultimi poemi *La conquête des étoiles* e *Destruction*, il poeta in gran voga, e se i grandi salotti dell’aristocrazia francese e italiana, da quello della principessa di Monaco a quello della contessa di Noilles, di Paul Adam, di Madame Stern, di Donna Vittoria Cima e del conte Scottoi ecc., si contendono la sua appassionata conversazione, le grandi case editrici si disputano le sue opere (Apud SALARIS, 1990, p. 33).

Salaris percebeba um elemento “agiografico” tendo em vista a amizade entre os dois escritores, a estudiosa entende que o mesmo deixa transparecer que “sta di fatto che il poeta si era effettivamente introdotto nel mondo dei salotti intellettuali, e, além disso, que pode-se perceber a partir de um outro depoimento, agora de Gian Pietro Lucini, que Marinetti não urdia ligações apenas no “sistema della mondanità”, de modo que “invece di inseguire quei “facili e costosi passatempi” que a sua condição econômica lhe permitiria, preferiria empregar “buona parte

³⁹ Sobre a recepção de Marinetti na França como escritor francês e a relação do poeta com o *millieux* literário daquele país ver, pelo menos, Bruno Romani (1969), Brunella Eruli (1970), Gaetano Mariani (1970), Giusi Baldissone (1986) e P.A. Jannini *et al.* (s/d), além dos estudos de G. Lista sobre Marinetti.

⁴⁰ Cf. Salaris (1990, p. 24), o referido depoimento é citado à pág. 49 da biografia de Marinetti intitulada *Il poeta Marinetti*, publicada por Tullio Panteo em 1908 (Società Editrice Milanese).

del suo tempo e delle sue rendite nel lusso di quella rivista”, vindo assim ao encontro “agli ‘artisti’ e ai ‘sovversivi’” (SALARIS, 1990, p. 35)⁴¹.

Assim sendo, interessante observar as considerações de Baroni sobre o método de gestão da revista, que, em sua opinião, se manifesta com clareza com o passar do tempo, sobretudo na relação com os colaboradores e com os escritores “almeno potenzialmente coinvolgibili” (2005, p. 11). Dentro de uma perspectiva como a que vimos buscando elaborar nas linhas anteriores, pode-se aventar a hipótese de que esse método de gestão pode ser observado também ao longo da aventura futurista de Marinetti, um mecanismo que conforme sugere Baroni possui um risco inevitável para quem busca encontrar novos talentos. Afinal, a busca por novos talentos parece ter sido uma constante ao longo da parábola marinettiana, conforme podemos perceber inclusive a partir de um elenco de 500 escritores futuristas organizado por Domenico Cammarota (CAMMAROTA, 2006).

De qualquer forma, de acordo com a análise de Baroni sobre o mecanismo de funcionamento de *Poesia*, cada pessoa disposta a atuar na revista deveria assinar alternativamente uma poesia, uma tradução ou um texto crítico. Além disso, sempre segundo Baroni, era possível que se fizesse uma dedicatória a “uno del giro” ou ainda atuar como “dedicataro”, de modo que “dal momento che vanno in funzione premi e casa editrice parallele (le Edizioni di *Poesia*) anch’essi entrano nel meccanismo di scambio” (2005, p. 11). Quem resenha a revista ou uma das obras por ela promovidas, diz Baroni:

vede subito ristampato il proprio pezzo nella rassegna stampa di “Poesia” con la citazione della testata di provenienza; se già non è collaboratore, riceve da Marinetti un invito o viene coinvolto in qualche iniziativa; il tutto, si capisce, con riguardo ai rapporti interpersonali e soprattutto alla statura del interlocutore (2005, p. 11).

Se por um lado esse mecanismo de produção-circulação de ideias ensaiado no grande laboratório literário que foi *Poesia*, isto é, esta verdadeira mobilização cultural que “venne promossa dalla rivista sulla base di inchieste e di concorsi, che furono il mezzo per ‘agganciare’ il pubblico intellettuale, introducendo così un nuovo e spregiudicato stile pubblicitario nel tranquillo mondo dei letterati”(SALARIS, 1990, p. 36)

⁴¹ Trata-se do já mencionado artigo *F.T. Marinetti*, de Lucini.

a que já nos referimos anteriormente, e que será potencializada ao longo da parábola futurista de Marinetti é tomada após o surgimento do futurismo negativamente pelos críticos *benpensanti* da época por diferentes razões, por outro parece verdade que ela agrade a muitos estreates, já que a eles parecia uma oportunidade única de consagração, afinal o periodismo literário e cultural é uma das instâncias consagradoras de obras e autores. Além disso, parece importante sublinhar ainda que, conforme sugere Baroni, durante o período em que circulou *Poesiarevelou* e valorizou não poucos autores (BARONI, 2005, p. 11), ainda que ao longo da parábola futurista o grupo tenda a perder coesão dado às baixas sofridas em suas fileiras e, como consequência disso, a cada vez mais desenfreada busca de Marinetti por novos talentos, o que, se por um lado mantinha o movimento vivo, por outro agregava às fileiras do futurismo muitos membros com escasso potencial nos campos artístico e literário.⁴² De qualquer forma, se pelos motivos expostos acima a estratégia adotada por Marinetti para a gestão de *Poesia* agrada aos estreates, aos poetas já consolidados agrada igualmente já que será percebido por eles como uma forma bastante cômoda de “estendere la propria fama fuori della propria patria” (BARONI, 2005, p. 11).

⁴² Além de Prezzolini, a quem nos referimos anteriormente, há que se citar entre os críticos *benpensanti* daquele período que se opuseram ao futurismo Benedetto Croce, que em *Storia d'Europa* definiu o futurismo como “ativismo irrazionale e antistorico” (VERDONE, 1973, p. 7), Giuseppe de Robertis, Silvio D'Amico, Scipio Slataper, Russo, Pancrazi e Giovanni Papini, entre outros. Dentre os críticos mais recentes que se opuseram ao futurismo pode-se citar Gianni Scalia que na introdução a *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, de 1968, asseverou que “Il futurismo letterario in definitiva non esiste come opere e ‘persone’ poetiche criticamente valide. Si può parlare, piuttosto, di personaggi esemplificativi che entrano nella storia del costume letterario, non nella storia della cultura letteraria” e que “I testi suoi (di Marinetti) e dei suoi colleghi in futurismo sono oggi, francamente, illeggibili: mescolanza di immaginazione e di aridità, di simbolismo procurato e di scarsa penetrazione, di sorde recettività e di confuse contaminazioni” (1973, p. 10). Cf. Baldissonne até 1968, quando da publicação da coletânea de De Maria, apenas Antonio Gramsci e Giacomo Debenedetti haviam feito excessão a uma crítica marcadamente negativa ao futurismo (BALDISSONE, 2011 - Anexos). Ver Verdone, 1973; Fabris, 1987 e Baldissonne, 2011. Quanto à problemática em torno da admissão por vezes indiscriminada de novos membros no *Bund* futurista referem-se Asor Rosa no volume *Futurismo, cultura e politica* e Giorgio De Marchis em *Futurismo da ripensare*.

1.4 PERIODIZAÇÃO (CRÔNICA DE UMA DISCUSSÃO ITALIANA)

Outro ponto dissonante na crítica sobre o futurismo diz respeito à questão da demarcação dos limites do movimento, conforme se pode inferir a partir de uma observação de Alberto Asor Rosa que, ao problematizar os processos de formação da poética futurista, refere-se à dificuldade de delimitação dos confins do território futurista: “è molto difficile individuare dei confini che non siano mobili, incerti e continuamente attraversati e ri-ataversati un pò da tutti” (1999, p. 123) Como podemos perceber a partir de uma passagem de Walter Pedullà reproduzida a seguir, dependendo do critério utilizado, um autor ou artista pode ser tomado como futurista ou não:

Il secolo delle avanguardie fu segnato dal futurismo più di quanto abbia voluto confessare. In un certo senso futuristi furono tutti e non lo fu nessuno, nel senso di essere marinettiani ortodossi. Palazzeschi, Bontempelli, Savinio, Campanile sono venuti di là e sono troppo grandi per giurare fedeltà a chicchessia. Altri diventeranno surrealisti e soprattutto espressionisti, come si dice di Tozzi, Gadda, Alvaro e di molti altri, non escluso Pirandello (2008, p. 72-73).

Mas a problemática em torno dos confins do movimento diz respeito não apenas a quem foi ou não futurista, questão por si só bastante intrincada e talvez até insolúvel conforme sugerimos anteriormente ao mencionar as considerações de Verdone sobre os *Principi di esteticafuturista* de Soffici. Envolve também a datação do movimento e como consequência disso a atribuição de maior ou menor valor a seus diferentes períodos, esses por sua vez conforme veremos logo adiante estabelecidos a partir de diferentes critérios por consagrados estudiosos do assunto.

Esse aspecto da questão mereceu a propósito da mostra veneziana de 1986 a atenção de seis estudiosos do movimento em um debate intitulado “Cronaca di una discussione veneziana” (CELANT *et al.*, 1986, p. 165 e segs.), publicado no mesmo ano de realização da mostra em um número especial e conjunto em edição bilíngue italiano/francês

das revistas *Alfabeta*⁴³ e *La quinzaine letterarie*.⁴⁴ Conforme se lê na folha de rosto do referido número, a organização do volume ficou a cargo de Serge Fauchereau, Antonio Porta e Claudia Salaris.

A certa altura do diálogo, Pontus Hulten observa, referindo-se à questão da datação no campo da arte, que em âmbito internacional sempre houve muita confusão quanto à datação do movimento, “una storica e una più banale, nata dalla disinformazione” (in CELANT et al., 1986, p. 165). Seria muito fácil dizer, na opinião de Hulten, que o futurismo fora a resposta italiana ao cubismo. Na verdade, segundo aponta, seria necessário considerar quanto a esse aspecto outros elementos, tais como o fato de que “il futurismo *accade*⁴⁵ prima del 1918. Anzi, raggiunge il suo culmine ancor prima della fine della guerra. Semplificando: il futurismo esaurisce con la guerra la sua spinta innovativa. Già durante in conflitto nasce Dada, che viene dalla lezione futurista” (in CELANT et al., 1986, p. 165).

A intervenção de Salaris por sua vez faz menção ao futurismo dito heróico, isto é, “il futurismo propositivo che si dovrebbe concludere con la guerra” (in CELANT et al., 1986, p. 165). Entretanto, Salaris enfatiza que

La storia del futurismo in realtà è molto più lunga. In genere gli storici tendono a farla chiudere con la morte di Marinetti nel '44, perché il movimento storicamente organizzato ha avuto quel tipo di eruzione; certo i germi, gli stimoli iniziali sono molto più forti, più di impatto, più rivoluzionari, e negli anni Venti e Trenta, giustamente come diceva Pontus Hulten, c'è un rallentamento del complesso di proposizioni in senso rivoluzionario, però ci sono dei fenomeni che mantengono la loro vitalità anche in quelli anni. Innanzitutto il futurismo degli anni Venti e Trenta è un futurismo direi quasi di massa, o per lo meno il futurismo ambisce a organizzarsi in questo senso, come mega-organizzazione culturale artistica, che continua ad essere il polo d'attenzione per molti

⁴³ Cf. informação da página de rosto da revista faz parte da “Direzione e redazione” de *Alfabeta* Nanni Balestrini, Omar Calabrese, Maria Corti, Gino di Maggio, Umberto Eco, Francesco Leonetti, Antonio Porta, Pier Aldo Rovatti, Gianni Sassi, Mario Spinella e Paolo Volponi.

⁴⁴ Os estudiosos que constam do debate são: Germano Celant, Serge Fauchereau, Pontus Hulten, Claudia Salaris, Gianni Sassi e Stanislav Zadora.

⁴⁵ O grifo é de Hulten.

giovani interessati in quell'epoca; non sono tutti fascisti, perché anche il discorso sulla politica in quegli anni va studiato a fondo, con molta competenza. Ci sono giovani che vanno in tutte le direzioni, il futurismo non può essere tacciato di fascismo in maniera univoca, perché ci sono tendenze di sinistra, ricordo per esempio Vinicio Paladini o anche altre figure di futuristi impegnati nell'altro senso. Negli anni Trenta, ci furono tensioni giovaniliste, proprio di fascismo di sinistra. Quindi io credo che il futurismo vada analizzato nell'arco di tutto il suo sviluppo. Dal punto di vista poi delle proposte, ricordo solamente una cosa, a mio avviso molto bella, quella di Marinetti per il teatro radiofonico, che è addirittura del '33 (in CELANT et al., 1986, p. 165).

Assim como Hulten e Salaris, outro estudioso das artes que considera relevante o ano de 1918 do ponto de vista artístico é Giorgio De Marchis. Entretanto, à diferença de Salaris que consegue perceber no futurismo pós Iª Guerra a presença de elementos revolucionários que ainda que atenuados justificariam que o movimento de Marinetti venha a ser analisado em todo o seu arco temporal (1909-1944), De Marchis parece mais próximo da opinião de Hulten, já que se o sueco sustenta que o futurismo *accade* antes de 1918, o italiano argumenta que o termo cronológico final do futurismo deve ser fixado em 1918. Em um estudo recente sobre a obra do pintor futurista romano Giacomo Balla, De Marchis justifica essa proposta de limite cronológico ao considerar que

1) “i costituenti del gruppo iniziale italiano cessano di esporre insieme e quasi tutti abbandonano il futurismo prima del 1918, così come molti fiancheggiatori”; 2) “Lo stesso avviene fuori d'Italia. Intorno al 1918, insieme a rivolgimenti che cambiano l'assetto politico dell'Europa cambia profondamente anche il quadro culturale italiano ed europeo, in cui il futurismo appare un fenomeno completamente esaurito, mentre emergono e si affermano altre tendenze, alcune delle quali certamente debitrice del futurismo, come il dadaismo e in parte il costruttivismo, ma tuttavia diverse” (2007, p. 8).

Em suma, na opinião de De Marchis o que após 1918 Marinetti busca manter vivo como movimento organizado “è un fenomeno di sottocultura provinciale attardata, curiosa per certi aspetti [...] ma che non ha più nulla in comune, se non il nome, col futurismo, non esprime alcun artista importante e non esercita alcuna funzione storica” (2007, p. 9). A partir dessa perspectiva, e se levamos em conta também as considerações de Asor Rosa sobre a por assim dizer cooptação em massa de artistas e poetas empreendida por Marinetti no pós Iª Guerra pode-se vislumbrar o porquê de Cammarota ter conseguido elencar 500 escritores futuristas em sua coletânea.

Mas se certo ceticismo em relação à carga subversiva do futurismo entre 1918 e 1944 perpassa em graus bastante variados os discursos de Hulthen, De Marchis e Salaris, Stelio Maria Martini, ao constatar em consonância com Ruggero Jaccobi que “le tavole parolibere sono state costantemente rifiutate della critica italiana, che semplicemente non ‘crede loro’” (MARIA MARTINI in GODOLI, 2001, p. 644), acaba de certo modo reivindicando a expansão dos limites cronológicos do futurismo para além de 1944, tendo em vista que diversas *tavole* produzidas nos períodos mais adiantados do movimento teriam vindo à público apenas por volta dos anos 60-70, dado o clima favorável para esse tipo de publicação propiciado pelas neovanguardas. Diz Martini que

poiché in forza della periodizzazione comunemente accettata un discorso sul futurismo non può superare i limiti cronologici 1909-1944, questo [o verbete “Letteratura” de sua autoria no “Il dizionario del futurismo” de Enzo Godoli] non sarebbe il luogo per citare esempi di futuristi che pubblicarono le loro tavole, o raccolte di tavole, in anni recenti, dal Masnata di Poemi grafici (con prefazione di Carlo Belloli, Edizioni di “Poesia”, Milano-Roma, 1961), a Enzo Benedetto (Parole sottovuoto, Roma, 1970 e 10 cromoparolibere, Roma, 1971), a Giordano Bruno Sanzin (Scatole a sorpresa, Trieste, 1972). Tali pubblicazioni sono avvenute certamente anche per il clima favorevole della neoavanguardie e si presentano con il loro carattere assolutamente futurista originario, trattandosi di lavori realizzati in anni del

futurismo (MARIA MARTINI in GODOLI, 2001, p. 646-647).

De qualquer modo, segundo de De Marchis, os limites cronológicos que propõe tornam-se mais claros se pensados em perspectiva com uma periodização do movimento. Segundo sua proposição, o triênio 1909-1911 pode ser indicado como o do “primeiro futurismo”; o quadriênio 1912-1915 como o do “medio futurismo”, o qual é de acordo com sua leitura certamente a época de ouro do movimento; já o triênio 1916-1918 pode ser entendido por sua vez como “tardo futurismo”. Ao final de 1918, porém, a parábola do futurismo como movimento de vanguarda de relevância histórica se encontraria encerrada. Nesse ponto De Marchis diverge de De Maria, o qual entende que a dissolução do futurismo como efetivo movimento de vanguarda tem início na primavera de 1920. Conforme de De Maria,

Come ‘periodo eroico’ viene considerato in genere (da Enrico Falqui, Gianni Scalia, ecc.) il periodo 1909-1915. Il distacco da ‘Lacerba’ e la guerra determinerebbero la fine del movimento. In realtà, si assiste solo a un mutamento d’indirizzo e a un cambio di guardia: al gruppo lacerbiano si sostituisce, nel 1916, il gruppo dei ‘giovani’ di ‘L’Italia futurista’ (direttori Bruno Corra e Emilio Settemeli). L’interesse si sposta verso il teatro, il cinema [...] e la politica [...]. Nell’immediato dopoguerra, è naturale, prevalgono interessi sociali e politici: Marinetti pubblica ‘Democrazia futurista’ e ‘Al di là del comunismo’. Il dialogo coi fascisti e il dibattito all’interno del movimento è interessantissimo. Con il prevalere e il consolidarsi dei Fasci (dai quali [...] Marinetti e altri futuristi si distaccherano nella primavera del ’20) prende l’inizio la dissoluzione del futurismo in quanto efetivo movimento d’avanguardia (2005, p. XXXI).

Quanto à periodização do futurismo literário, vale a pena observar que Mariarosaria Fabris, ressaltando “que a busca pelo estabelecimento de datas e fases para um dado movimento é sempre uma tarefa ingrata, pois esbarramos em critérios diferentes, conforme o autor que consultamos” (2007, p. 63), sublinha que se contrastarmos três dos mais importantes estudiosos do movimento, Luciano De Maria,

Mario Verdone e Enrico Falqui, encontraremos algumas divergências. Conforme explica Fabris,

Enquanto Luciano De Maria (1973) fala em dois momentos – o do verso livre, entre 1909 e 1913, e o das palavras em liberdade, de 1914 a 1944 –, Mario Verdone (1986) e Enrico Falqui (1959) falam em três, pois acrescentam o das tavole parolibere [composições de palavras em liberdade] e o da aeropoesia, respectivamente. Verdone antecipa para 1890, com Gian Pietro Lucini (quando não para 1811, com Ugo Foscolo) o nascimento do verso livre, e, embora reconheça que sua difusão mais ampla se deu entre 1909 e 1914, encontra ecos até 1937; quanto ao momento das palavras em liberdade, este se estenderia de 1914 a 1919, mas haveria antecedentes em 1912 e epígonos até 1940 (2007, p. 63-64).

Dentre essas possibilidades de periodização do futurismo literário, Fabris julga mais apropriada proposta por De Maria, tendo em vista que:

Apesar de já em 1905 ter surgido a revista Poesia, divulgadora do verso livre, foi a partir de 1909 que o Futurismo se afirmou e, se quisermos ser ainda mais radicais, foi só em 1912, com a publicação do ‘Manifesto técnico da literatura futurista’, que se pode falar de literatura futurista e, nesse caso, ela só corresponderia às palavras em liberdade, sendo a fase do verso livre um estágio preparatório. Ao considerarmos como textos literários também os manifestos – malgrado a literatura futurista seja mais marcada pela poesia –, então podemos tomar como data inicial o ano de 1909; embora as palavras em liberdade já estivessem explicitadas nesse primeiro manifesto técnico e um exemplo delas – Batalha Peso + Odor – tivesse aparecido nas ‘Respostas às objeções’ (1912); embora tenham sido retomadas nos manifestos ‘Destruição da sintaxe Imaginação sem fios Palavras em liberdade’ (1913) e ‘O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade

numérica' (1914), seu grande momento de afirmação deu-se a partir da publicação de Zang tumb tumb (1914), de Filippo Tommaso Marinetti, em que a sucessão mecânica de substantivos e infinitivos de Batalha Peso + Odor era substituída por uma orquestração verbal mais variada e elástica;

quanto à distinção entre palavras em liberdade, tavole parolibere e aeropoesia, pode-se dizer que elas constituem três momentos da nova poesia, três momentos em estrita interdependência. De fato, na própria concepção das palavras em liberdade já estavam contidas as tavole parolibere, só que nestas acabavam por predominar os ritmos figurativos. No que diz respeito à aeropoesia (que surge em 1931), esta nada mais era do que 'uma versão mais elástica e ampliada das palavras em liberdade' [...] e, em relação às tavole parolibere, constitui um retrocesso, pois as palavras voltavam a seguir um fluxo retilíneo. O texto, que havia se tornado mais visual, voltava a ser mais literário, mais retórico. Ademais, o próprio Marinetti [...], em 1937, em 'A técnica da nova poesia', caracterizava as tavole parolibere, as palavras em liberdade e as palavras em liberdade de aeropoesia como três tipos de paroliberismo. (2007, p. 64-65).

De qualquer modo, fixados os termos cronológicos do movimento e constatada a imprecisão de parcela significativa dos estudos sobre o futurismo produzidos desde os anos 50⁴⁶ [constatação com a qual podemos concordar], De Marchis indaga-se sobre quais seriam os documentos a serem pesquisados para que de fato se possa conhecer as manifestações, fazer a história e verdadeiramente compreender o que foi o futurismo italiano. Na sua opinião, os documentos em questão são "le fonti a stampa contemporanee internazionali, e gli strumenti quelli della loro analisi e del loro corretto

⁴⁶ Cf. De Marchis, "Quando si tratti di prendere in esame un intero periodo storico, i documenti (e senza documenti non c'è storia) debbono non solo essere conosciuti esaurientemente e letti correttamente, ma analizzati nelle loro componenti e posti nella loro giusta relazione reciproca. Sul futurismo, il diluvio di letteratura prodotto dagli anni cinquanta a oggi non risponde nella sua massima parte a tali caratteristiche, per cui la conoscenza del futurismo non ha fatto molti passi avanti, anzi, a furia di ripetere le stesse inesattezze e di aggiungervi nuove sciocaggini, la confusione è venuta aumentando fino a diventare un successo di massa" (2007, p. 7).

ordenamento” (2007, p. 10). Mas, afinal, por que a ênfase sobre “le fonti a stampa contemporanee?” Porque o futurismo segundo ainda De Marchis

non è certo nato e vissuto nella clandestinità: dal manifesto di fondazione in poi, la letteratura e la pubblicistica futurista di autori e fiancheggiatori del futurismo, volume e periodici editi direttamente o pubblicistica sostenitrice del futurismo, e d'altra parte la pubblicistica avversa, offrono una messe grandissima di informazioni su documenti tutti di testimonianza immediata e senza soluzioni di continuità. Vanno aggiunti altri generi di documenti a stampa, anch'essi molto numerosi: cataloghi di mostre, manifesti stradali, locandine e avvenimenti teatrali, programmi di sala, annunci e inviti per avvenimenti e manifestazioni varie, notizie e commenti di cronaca (una valanga, poiché il futurismo faceva notizia), testi pubblicitari, fotografie, insomma, un immenso materiale documentario di prima mano, noto solo in parte e mal studiato (2007, p. 10-11).

Como se pode perceber a partir das considerações de De Marchis, muito ainda há o que se indagar quanto ao futurismo artístico e talvez principalmente quanto ao futurismo literário, incluso nesse rol a recepção dos escritores e poetas nos jornais e revistas literárias contemporâneas e posteriores ao movimento não só italianas, mas, no nosso caso, também brasileiras, visto que as pesquisas no campo da literatura futurista italiana são retardatárias em relação às investigações referentes a outros campos artísticos em que atuaram os futuristas por diferentes motivos, dentre eles a crítica cerrada direcionada contra o futurismo literário desde o surgimento do movimento até os dias mais recentes, conforme buscamos explicitar anteriormente, e o fato de que por longo período o futurismo artístico foi considerado enquanto possuidor de maior valor em relação ao literário. No caso específico da obra de Marinetti, não custa observar que apenas por volta do ano 2000 é que se verificou um impulso na reedição de suas obras, há muito esgotadas e de difícil localização. Entre elas podemos citar como exemplo a versão italiana de *Mafarka il futurista*, publicada pela Mondadori em 2003 e reimpresso em 2009 ou ainda *L'aeroplano del Papa: romanzo profetico in versi liberi*, publicado em 2006 pela

Liberilibri. Ademais, conforme lembra Perloff, “to study a movement is to trace its development and gradual transformation, examine its minor as well as major figures, and discuss its keyevents, dominant genres, and its evolution and transformation (2003, p. XXII). Nesse sentido, ainda que possamos concordar com De Marchis e Hulten, De Maria e Salaris, que *grosso modo* consideram que por volta de 1918-1920 a parábola futurista esteja encerrada ou perca muito de sua *spinta innovativa*, há que se considerar que Marinetti e outros futuristas continuam a operar até pelo menos 1944 e que um estudo sobre o futurismo literário italiano no nosso entendimento deve englobar esse arco temporal, ainda que correndo o risco de pouca carga subversiva encontrar.

Após este panorama sobre aspectos de ordem temporal, em que se discute a partir de opiniões de consagrados estudiosos o clima cultural, político, histórico e literário que dão origem a Marinetti e ao futurismo, passamos agora ao segundo capítulo, em que nos concentraremos sobre questões referentes ao gênero “manifesto”.

2 O MANIFESTO FUTURISTA COMO GÊNERO LITERÁRIO

O problema dos gêneros é [...] bem mais que um problema de formas; é um problema de valores literários e, com frequência, de valores morais, políticos, sociais etc.

José Lambert

2.1 A PROBLEMÁTICA EM TORNO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Se Marinetti faz emergir a questão da identidade não apenas porquetensionaos confins da literatura italiana tendo em vista tratar-se de um artista franco-italiano [e, no limite, egípcio-franco-italiano], isto é, um artista híbrido que opera em dois sistemas literários diferentes e que promove uma “osmosi franco italiana”, para usar uma expressão de Salaris⁴⁷; se opera como mediador entre duas culturas ao encerrar o século XIX e anunciar o século XX vindouro como observa Lista; se o futurismo coloca em crise o papel do artista fazendo com que perca a aura de sacralidade que sempre o caracterizou (SALARIS in CALVESI; SALARIS; AGNESE, p. 29); se escancara as relações entre arte e mercado como observa A. Fabris (Anexos); se a *L'arte di far manifesti* “era um meio de infundir [o] tom comercial na textura lírica, sendo a intenção a de fechar o vão entre a arte ‘alta’ e a ‘baixa’” (PERLOFF, 1993, p. 174-175), parece também que Marinetti e o futurismo tenham desempenhado papel significativo na aparente sistemática negação dos gêneros literários observadas ao longo do século XX.

Sobre essa questão, Baldissone observa que à literatura italiana teria cabido através do futurismo e da obra de seu fundador, F.T. Marinetti, um papel determinante no debate concernente à problemática

⁴⁷ O termo é de Claudia Salaris. Nesse sentido podemos sob certos aspectos entender Marinetti como anti desanctiano, ainda que como o paradigmático historiador da literatura italiana do século XIX Marinetti insista ao longo de sua obra na questão da constituição de uma identidade nacional italiana. Em outras palavras podemos dizer que tanto um quanto o outro, cada um à sua maneira e dentro dos limites impostos por cada uma das épocas em que atuaram, buscam “fare gli italiani” a exemplo da célebre frase de D’Azeglio quando da conclusão do processo de unificação do país ocorrido em 1861: “*Abbiamo fatto l’Italia. Ora si tratta di fare gli italiani*”.

dos gêneros literários que atravessou o século XX. Conforme sublinha a estudiosa, “Italian literature plays a determining role in the first great, systematic negation of genre through the work of Filippo Tommaso Marinetti and Futurism” (BALDISSONE in MARRONE, 2007, p. 818), hipótese com a qual parece concordar Marjorie Perloff quando sustenta que a *arte di far manifesti* de Marinetti,

[...] became a way of questioning the status of traditional genres and media, of denying the separation between, say, lyric poem and short story or even between poem and picture. The conflation of music and noise, drama and theatrical gesture, narrative and exposition, which has become so important in our own art, is generally understood as the manifestation of neo-Dada, but [...] the Dada manifesto was itself, as in the case of Tristan Tzara’s 1916 *Monsieur Antipyrine*, rooted in the Futurist model (PERLOFF, 2003, p. 90-92).

Justamente a *teatralità* da obra marinettiana, que em sentido lato podemos entender como a fusão entre música, ruído, teatro, gesto teatral, narrativa e exposição a que Perloff se refere, parece ter sido o elemento dilacerador das fronteiras entre os gêneros literários em si e entre esses e os gêneros artísticos, conforme enfatiza Baldissone:

Die Entfaltung der Theatralik, die allen literarischen und künstlerischen Genres innewohnt, ist die große Errungenschaft des Futurismus und allen voran die Filippo Tommaso Marinettis. Genau die Theatralik ist das Element, das in der Lage ist, die Schranken zwischen den Gattungen einzureißen, indem es Simultaneität und Bewegung erzeugt” (BALDISSONE in ERSTIC *et al.*, 2009, p. 33).

Mas não apenas através de seus manifestos o futurismo italiano parece ter colaborado com a negação contemporânea dos gêneros literários e quem sabe renovação do mesmo, inclusive antecipando uma dissolução das fronteiras rígidas entre os mesmos, um pouco o que, em território italiano, foi feito por Croce, mas em nível teórico. Também através da narrativa, cujos textos marinettianos mais tardios pertencentes a esse gênero como *Novelle colle labbra tinte* e o ainda inédito [em

2009] romance *Venezianella e studentaccio* resultariam da criação por parte de Marinetti de um modelo narrativo de vanguarda que viria a desenvolver-se no estruturalismo e nas neovanguardas. Conforme sublinha Baldissoni,

Dennoch ist es die Erzählung, die Marinetti nur mit größter Anstrengung zu beschleunigen vermag (man denke an *Mafarka* und an *Gli indomabili*, deren Satzbau immer noch etwas traditionell erscheint). Nur in einigen Texten der letzten Schaffensperiode, insbesondere in den *Novelle con le labra tinte* und im unveröffentlicht gebliebenen Roman *Venezianella e Studentaccio* gelingt es Marinetti, Körper und Körperteile in Bewegung zu versetzen, indem er ein avantgardistisches Erzählmodell geschaffen hat, das in der Folge Weiteren twicklungen im Strukturalismus un in den Neoavantgarden erfahren wird (BALDISSONE in ERSTIC *et al.*, 2009, p. 33).

Para chegar à aparente negação dos gêneros literários do século XX, devemos voltar à Grécia, quando se percebe que desde *A república* de Platão houve um longo caminho durante o qual predominaram propostas ora a favor ora contra as distinções genéricas e, como consequência disso, em um dado período histórico uma mais ou menos forte defesa da pureza dos gêneros literários, como bem ilustra Aguir e Silva (1982, p. 331-393), seja na tradição italiana, francesa, alemã ou até mesmo inglesa. Soma-se a essa plurissecular problemática o fato de que no atual estágio de desenvolvimento dos estudos literários o conceito de “gênero” permanece ainda incerto, dada a atribuição de significados divergentes a esse termo por parte de estudiosos em diferentes sistemas literários. Pieter De Meijer coloca o problema do seguinte modo:

A che cosa si riferisce precisamente questo termine [genere]? E si riferisce alla stessa cosa cui si riferiscono il termine francese *genre*, che si ritrova anche nell’uso inglese, e il termine tedesco *Gattung*? Quest’ultima domanda non va formulata per soddisfare una semplice curiosità comparatistica, ma riguarda il nucleo stesso della problematica. Quando ci si pone un problema di tipo ‘generico’, ci si trova infatti da una parte di

fronte a un problema che trascende l'ambiente nazionale – a voler studiare la tragedia, mettiamo, non ci si può limitare all'Italia, o alla Francia, o alla Grecia antica – e dall'altra si è costretti a rendersi conto di come le soluzioni del problema, sia sul versante della produzione sia su quello della ricezione e della sistematizzazione critica, fanno parte di situazioni comunicative che differiscono di un paese all'altro. Così nella cultura italiana postcrociana, dove pure non sono mancati contributi importanti sulla problematica dei generi – pensiamo ai saggi di Fubini, di Anceschi, di Maria Corti e di Segre –, il termine 'genere' è rimasto generico (senza virgolette) e relativo, in quanto può riferirsi all'epica, alla drammatica e alla lirica, ma anche al romanzo, al soneto, alla tragedia, ecc., mentre altrove si verificano tentativi più o meno riusciti di delimitare il significato del termine, contrapponendolo ad altri termini usati per fenomeni 'generici' (DE MEIJER in ASOR ROSA, 1997, p. 5-6).

Na área italiana, Cesare Segre, ao traçar a etimologia da palavra “genere” se refere à raiz “gen”, da qual “gigno” liga a palavra latina “genus” seja à idéia de sexo (donde gênero gramatical), seja à ideia de estirpe ou linhagem como princípio de classificação, do que decorre que se verifica entre os usos literários dessa palavra “*genus scribendi* ‘stile’, e i *gerera* letterari, raggruppamenti comparabili a quelli delle scienze, dove sussiste anche una differenza di generalizzazione (*genus* contro *species*)” (1979, p. 564). Por sua vez, a história do vocábulo latino remonta à palavra grega γένος, ainda que em grego seja mais usado para “genere letterario” o vocábulo εἶδος, que “vale propriamente ‘aspetto, forma’” (1979, p. 564). Como podemos perceber a partir dessas considerações de Segre, enquanto na atinuidade latina o vocábulo *genere* parece referir-se à ideia de estirpe/ linhagem, na grega, possivelmente, diz respeito mais à questão da forma.

De qualquer modo, a reunião de obras literárias em um número limitado de gêneros, observa ainda Segre, ocorre posteriormente ao surgimento dos textos propriamente ditos, de modo que a doutrina dos gêneros “viene coltivata di solito in un periodo successivo al loro sviluppo (ciò vale per Aristotele come per i trattatisti del Cinquecento come per Boileau)” (1979, p. 564), ainda que em épocas de forte

codificação literária os gêneros possam assumir uma finalidade normativa e, por isso, olharem para o futuro. Apenas em idade alexandrina madura, pondera o estudioso, é que surgirá uma precisa doutrina dos gêneros, uma espécie de recensão da grande literatura então já esgotada ou um repertório de escolhas para os epígonos, isto é, uma espécie de cânone, de modo que os gêneros são colocados em relação direta com os estilos e classificados obstinadamente (1979, p. 565).

Nesse sentido, sem perder de vista que a literatura, assim como todos os discursos, pressupõe convenções, podemos dizer, com Antoine Compagnon, que o gênero é uma convenção discursiva e que, por conseguinte, a problemática genérica, sempre com Compagnon, encontra-se atrelada à questão da expectativa [*attente*] (COMPAGNON, 2001, eletrônico). Pode-se dizer também, sucintamente, com Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que em um plano mais especificamente literário “o debate sobre os gêneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, etc” (1982, p. 331-332), e com Paolo Bagni, que na reflexão sobre os gêneros encontra-se em jogo “non solo una variazione o trasformazione interna al ‘campo’, a sistemi, dottrine e teorie dei generi, bensì una diversità riguardante appunto mutamenti di ‘struttura e funzione’ del genere, del suo ruolo nella e per la letteratura, nei discorsi sulla letteratura, nella letteratura che si fa, e che si dà in sperienze di lettura” (1997, p. 24).

Desse sistema plurissecular de convenções resulta, segundo Segre, que ao longo dos séculos

Il genere ha dunque a volte una funzione nomenclativa, a volte una funzione progettuale o anche normativa. Se ci si volge a epoche indenni o estranee alle classificazioni, lo sviluppo dei generi può esser visto come la maturazione di tradizioni, l’istituirsi (per imitazioni di modelli prestigiosi) di connessioni tra certi contenuti e certe forme espositive. E la definizione dei generi sarà un modo per prendere atto, criticamente, della mutevole storia di queste connessioni, che costituisce il quadro in cui si sviluppa l’attività letteraria (1979, p. 564).

Tornaremos mais adiante à questão do surgimento dos gêneros a qual se refere Segre. Por ora, parece importante observar que os textos fundamentais e que servem de referência para o estudo dos gêneros literários ao longo dos séculos são o livro III de *A república* de Platão; *A poética* de Aristóteles; a *Arte poética* de Horácio; o *Tratado sobre a oratória* (*De institutione oratoria*) de Quintiliano [autor que como veremos mais adiante será importante para a poética marinettiana]; *Do sublime*, de Longino; *A arte poética*, de Boileau.

Conforme destaca Segre, inicialmente Platão propunha em *A república* um agrupamento binário exclusivamente conteudístico: gênero sério [*genere serio*] (epopéia e tragédia) [*epopea e tragedia*] e gênero chistoso [*genere faceto*] (comédia e giâmbica) [*commedia e giambica*]. Posteriormente, sempre em *A república*, o filósofo elabora uma divisão tripartida, no qual propõe o gênero mimético ou dramático [*mimetic o drammatico*] (tragédia e comédia) [*tragedia e commedia*], expositivo ou narrativo [*espositivo o narrativo*] (dítirambo, poesia lírica) [*ditirambo o poesia lirica*] e misto (epopeia) [*epopea*]. Na opinião de Segre, a divisão tripartida dos gêneros é mais refinada do que a binária, tendo em vista que se baseia “non su caratteri intrinseci, ma sul variare del rapporto tra letteratura e realtà, misurato col conceto basilare [...] di ‘imitazione’” (1979, p. 564), o qual, por sua vez, será, “nella sostanza”, mantido por Aristóteles ainda que este venha a se ocupar principalmente da tragédia e, apenas em segundo plano, da épica (1979, p. 564).

À diferença de Platão, porém, Aristoteles emprega também outros instrumentos distintivos, ao quais Segre, sem deixar de observar que o discurso aristotélico “non mira a una classificazione dei generi” [o grifo é de Segre] (1979, p. 564), esquematiza do seguinte modo: 1) a forma métrica; 2) a qualidade das personagens, que podem ser nobres, ou melhores que nós, na tragédia e na épica, baixos ou piores, ou ainda ridículos, na comédia; 3) a duração dos acontecimentos, no sentido de que a tragédia deve se desenvolver no arco temporal de um dia ou extrapolar essa duração apenas por curto período, enquanto, pelo contrário, a epopeia não possui limite de tempo; 4) a unidade ou a pluralidade dos acontecimentos, no sentido de que enquanto na tragédia não é possível representar contemporaneamente mais partes de uma ação, no poema épico é possível que se coloque mais partes de uma ação em seu desenvolvimento simultâneo (1979, p. 564-565).

Ainda quanto à divisão tripartida dos gêneros literários (lírico, épico e dramático), Michal Glowinski enfatiza que a mesma instaurou-se no seio da concepção comum de literatura, para logo em seguida

sintetizar os desdobramentos e consequências dessa divisão do seguinte modo:

Cette division tripartite implique déjà une propriété importante de la théorie des genres littéraires en lui assignant des tâches typologiques: elle conduisant à un classement des textes reconnus pour littéraires à une époque donnée, fondé sur leurs principales caractéristiques. S'ajoutaient à cela, dans les poétiques plus anciennes, des tâches normatives: le genre était considéré non seulement comme une catégorie descriptive mais aussi comme un indicateur déterminant ce qui était requis, ou du moins souhaitable, dans un type donné de discours. Autrement dit, les classements servaient à tracer les frontières précises entre types de discours, et les supposaient infranchissables; par là, ils se rattachaient plus ou moins directement à l'esthétique dominante d'une époque donnée (ce qui est visible, notamment, à l'époque du classicisme). Les conséquences ne se firent guère attendre. La mise en doute des normes, qui soutendent la théorie des genres, entraîna parfois une mise en question des genres eux-mêmes en tant que catégories artificielles, en ce qu'elles semblaient nier le plus essentiel de l'œuvre littéraire: son unicité. Cette mise en question a trouvé sa forme la plus radicale dans l'esthétique de Croce, pour qui les œuvres d'art, y compris les œuvres littéraires, ne doivent pas être groupées par genres, puisqu'elles se fondent sur l'expression, individuelle et unique de nature" (GLOWINSKI in ANGENOT, 1989, p. 81-82).

Um exemplo de classificação de textos reconhecidos como literários em uma determinada época em consequência da divisão aristotélica parece ser a já mencionada doutrina dos gêneros surgida em idade alexandrina madura, a partir da qual, conforme enfatiza Segre, toda a história sucessiva da teoria dos gêneros consistirá até o Romantismo, quando a partir daí não se buscará a renovação do cânone, na mutável relação entre uma atividade literária mais ou menos corajosamente e conscientemente rebelde à definitividade do cânone, e uma chamada aos princípios, por parte de teóricos não sempre

indiferentes às novas exigências, e empenhados a conciliá-las com os próprios princípios (1979, p. 566). Quanto à conciliação dos contrários por parte dos românticos, José Lambert enfatiza que

Os românticos pretendem fundar um sistema artístico aberto, chamado a conciliar muitos contrários, tais como o real e a arte, a tradição e a modernidade. A canonização de textos reconhecidos antes como “não-literários” ou “triviais” (tal como o relato de viagem, a história) torna-se doravante previsível. As hesitações terminológicas da nova literatura denotam as novas codificações: Stendhal fala de “tragédias históricas” em torno de 1826, Victor Hugo em 1830 as qualificam de “dramas históricos”; muitos entre seus contemporâneos as designam durante certo tempo como “crônicas”, “quadros” ou “cenas”. Essa literatura inovadora, que se propõe a rejeitar qualquer regra, impõe, apesar de tudo, regras e nomes a suas produções; seus atos a acompanham, como mostra a evolução da prosa. O romance ou o conto não figuram oficialmente no programa romântico de Victor Hugo, mas as múltiplas alusões a Walter Scott, a propósito do teatro, mostram que as hierarquias tradicionais estão quase se rompendo; e não é um dos menores paradoxos da evolução literária ver Stendhal e Hugo realizarem na prosa algumas de suas aspirações mais audaciosas de antes de 1830, o que lhes vale desde então ficar lado a lado com Eugène Sue e Paul de Kock (2011, p. 82).

Interessante observar quanto às considerações de Lambert sobre o fato de que no Romantismo a canonização de textos reconhecidos antes como não literários ou triviais torna-se possível tendo em vista tratar-se o Romantismo de um período aberto ao surgimento de novas formas literárias. Não por acaso, Lista, como veremos mais detalhadamente ao longo do presente capítulo, sustenta que o manifesto enquanto gênero literário e artístico não é uma invenção futurista e que a história desse gênero remonta à cultura do Romantismo e faz parte da idade moderna (2009, p. 78). Outras duas questões tratadas por Lambert que devem ser aqui destacadas dizem respeito ao fato de que as hesitações terminológicas da nova literatura romântica denotam novas

codificações, o que também, a seu modo, verifica-se no caso do futurismo. Quanto a isso basta pensar, por exemplo, nas *tavole parolibere*. A segunda questão é que “essa literatura inovadora [a romântica], que se propõe a rejeitar qualquer regra, impõe, apesar de tudo, regras e nomes a suas produções; seus atos a acompanham, como mostra a evolução da prosa” (2009, p. 78), o que, como podemos perceber ao longo da tese, verifica-se igualmente quanto à produção futurista não só com o passar dos anos, quando os preceitos da literatura futurista tendem a se enrijecer bem como no que se refere aos preceitos do próprio Marinetti em seus diversos manifestos de cunho literário.

Entretanto, se é possível inferir a partir das considerações de Segre que após o Romantismo não se buscará a renovação do cânone – “dal romanticismo in poi, non si tenterà di rinnovare l’impianto stesso del canone” (2009, p. 78) –, a renúncia à normatividade que caracteriza a poética contemporânea não significa na opinião de Glowinski a rejeição do gênero nem como ferramenta de descrição dos discursos literários nem como classificação tipológica:

Le renoncement à la normativité, propre à la poétique contemporaine, ne signifie pas pour autant le rejet du genre soit comme outil de description des discours littéraires, soit comme de leur classement typologique. A propos de ce dernier surgissent divers problèmes et difficultés: quels doivent être les critères logiques de cette typologie? Doit-elle englober tous les textes considérés comme littéraires? Si oui, concerne-t-elle uniquement une culture donnée, ou englobe-t-elle en outre les messages issus d’autres cultures (embrasse-t-elle, par exemple, à la fois la littérature écrite et la littérature orale)? On comprend d’emblée qu’une typologie prétendant à l’universalité est tout simplement impossible; même si l’on tentait d’en élaborer une, elle aurait un caractère tellement général et schématique qu’elle dirait peu de chose des genres, de leurs propriétés et de leur fonctionnement (1989, p. 82).

Quando Glowinski indaga a respeito dos critérios lógicos que eventualmente regeriam uma tipologia genérica, questionando-se se deveriam englobar todos os textos literários ou se por outro lado tal tipologia diria respeito apenas a uma dada cultura ou englobaria as

mensagens oriundas de outras culturas, por exemplo, entra no cerne das discussões sobre o gênero manifesto, ao mesmo tempo em que parece de certo modo ir ao encontro das preocupações de Claude Abastado, um dos primeiros estudiosos a dedicar-se sobre o assunto, quando este, estudando a “forma manifesto”, pergunta: “Les manifestes sont-ils un bon objet sémiotique? Se prétend-ils à l’analyse, comme le conte populaire ou l’épopée? Forment-ils un ‘genre’? Ou, y a-t-il, entre tous les textes manifestaires, des traits discursifs communs?” (1980, p. 3). Essa problematização será desenvolvida ao longo do presente capítulo.

Continuemos por ora dicorrendo sobre os sistemas genéricos ao longo dos tempos. Sempre de acordo com Segre, o quadro observado em idade alexandrina continuou a se desenvolver até a idade barroca, ainda que com longos eclipses. Nesse sentido, o estudioso observa que de modo geral o elemento normativo é acentuado e tornado mais rígido, de forma que a *Poética* de Aristóteles, lida desse modo, tornou-se uma presença autoritária e temida em todas as épocas dominadas pelo gosto classicista (1979, p. 566). Um caso típico dessa situação é a *Ars poética* de Horácio, que de acordo com Segre “mantiene la priorità della tragedia e la tripartizione alessandrina dei generi teatrali, in tempi in cui non esisteva quasi teatro, e in cui invece s’erano sviluppate (anche ad opera di Orazio stesso, che però ne tace) la lirica, traslaciata da Aristotele, e la satira, prodotto tipicamente romano, de modo que a *Arte poética* de Horácio, “originale semmai per le incisive difinizioni sullo stile e sulla composizione, resulta, già per i suoi tempi, sorprendentemente anacronistica: a meno di non volerla considerare come il manifesto di un rinnovamento classicistico che non venne” (1979, p. 566).

Outro aspecto importante quanto a esse momento é abordado por Aguiar e Silva, que, ao discutir o classicismo francês e o neoclassicismo europeu, concorda com Segre ao reiterar que a poética desses períodos “acolheu substancialmente a noção de gênero literário elaborada pelo aristolelismo e pelo horacianismo do Renascimento” (1982, p. 345) e acrescenta, ainda, que “dentre as regras de âmbito geral, sobressaía a regra da *unidade de tom*, que preceituava a necessidade de manter rigorosamente distintos os diversos gêneros: cada um possuía os seus temas próprios, o seu estilo, a sua forma e seus objetivos, devendo o escritor esforçar-se por respeitar estes elementos configuradores de cada gênero em toda a sua pureza” (1982, p. 345-346), de modo que os gêneros híbridos resultantes da miscigenação de gêneros diferentes foram proscritos.

Já René Wellek e Austin Warren sintetizam a problemática da teoria clássica dos gêneros literários do seguinte modo:

Qualquer pessoa interessada pela teoria dos gêneros deve ter cuidado em não confundir as diferenças distintivas entre a teoria ‘clássica’ e a moderna. A teoria clássica é normativa e prescritiva, embora as suas ‘regras’ não contenham o ridículo autoritarismo que tantas vezes lhe é atribuído. A teoria clássica acredita não só que cada gênero difere dos outros quanto à natureza e ao prestígio, mas também que os gêneros devem ser mantidos separados, que não deve ser permitida a sua miscigenação. É esta a famosa doutrina da ‘pureza dos generos’, do ‘genre tranché’. Encerrava ela um genuíno princípio estético (e não apenas um conjunto de distinções de castas), não obstante este nunca tenha sido formulado com nitidez e consistência: era o apelo a uma rígida unidade de tom, a uma pureza e ‘simplicidade’ estilizadas, a uma concentração numa emoção única (terror ou riso) como único enredo ou tema. Continha também uma invocação à especialização e ao pluralismo: cada espécie de arte tem suas capacidades próprias e seu prazer próprio: por que razão há de a poesia tentar ser ‘pictórica’ ou ‘musical’, ou a música tentar contar uma história ou descrever uma cena? Aplicando o princípio da ‘pureza estética’ nesse sentido, chegamos, todavia, à conclusão de que uma sinfonia é ‘mais pura’ do que uma ópera ou uma oratória (que é tão coral quanto orquestral), e um quarteto de cordas ainda mais puro (uma vez que utiliza apenas um dos coros orquestrais, deixando para trás as madeiras, os materiais e a percussão (1971, p. 296).

Assim sendo, se levarmos em conta, por exemplo, que a *arte di far manifesti* tornou-se, conforme observação de Perloff a que nos referimos no princípio desse capítulo, um meio de questionar o *status* de gêneros tradicionais de modo a negar a separação, por exemplo, entre poema lírico e conto ou ainda tender à fusão de música e ruído, teatro e gesto teatral, narrativa e exposição e, além disso, considerarmos as observações de De Maria a que nos referimos no capítulo anterior

quanto às *tavole parolibere* – definidas por Marinetti como “tavole sinottiche di poesia o passagi di parole suggestive” – e, em especial, as *tavole* de *Le mots en liberte futuristes* nas quais a intrusão maciça de elementos “disegnativi” faz a poesia invadir o campo da pintura, a exemplo do que acontece com Soffici em *Chimismi lirici* e Carrà na série *Disegni guerreschi* de *Guerrapittura*, podemos entender a literatura futurista como em total oposição ao paradigma clássico a que nos referimos na citação anterior.

Se a teoria clássica dos gêneros a que se referem Segre, Aguiar e Silva e Wellek e Warren é normativa e prescritiva, a moderna teoria dos gêneros a ela se oporá completamente pois, conforme enfatizam Wellek e Warren, é claramente descritiva, de modo que “não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores”, bem como “admite que as espécies tradicionais possam ‘misturar-se’ e produzir uma espécie nova [...]” e “reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou ‘enriquecimento’ como de ‘pureza’” (1971, p. 297). Além disso, os críticos enfatizam que “em lugar de sublinhar a distinção entre várias espécies, [a moderna teoria dos gêneros] interessa-se – à maneira da preocupação romântica pelo caráter único de cada ‘gênio original’ e de cada obra de arte – em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários” (1971, p. 297).

Será somente na segunda metade do século XIX com Brunetière que novamente ressurgirá a defesa da normatividade dos gêneros literários. Esse crítico francês, conforme aponta Aguiar e Silva, idealizou os gêneros como “entidades substancialmente existentes, como essências literárias providas de um significado e de um dinamismo autônomos, não como simples palavras ou como categorias arbitrariamente estabelecidas”, e, além disso, “seduzido pelas teorias evolucionista formuladas por Darwin no campo da biologia, [Brunetière] procurou descrever e explicar o gênero literário como se fosse uma espécie biológica”, de modo que dessa forma de afrontar os gêneros resultou uma concepção de gênero literário que, assim como um organismo vivo, nasce, desenvolve-se, envelhece, morre ou transforma-se (AGUIAR; SILVA, 1982, p. 357). Se contrastada com uma perspectiva moderna de afrontamento dos gêneros literários, a teoria dos gêneros proposta por Brunetière parece completamente equivocada tendo em vista que de acordo com Wellek e Warren “a espécie literária é uma ‘instituição’ – tal como a Igreja, a Universidade, o Estado, são instituições”, de modo que “existe [...] não no sentido em que se diz que

existe um animal ou mesmo um edifício [...] mas sim naquele em que uma instituição tem existência” (1971, p. 286).

Sobre as teorias de Brunetière escreve Compagnon que

[...] dans le système de Brunetière, l'identification des genres à des espèces biologiques dotées d'individualité est superflue, car le facteur fondamental est l'influence des oeuvres sur les oeuvres: l'imitation et l'innovation suffiraient à fonder l'évolution qu'il décrit, sans faire appel au paradigme scientifique vite ridicularisé (COMPANON eletrônico)
<http://www.fabula.org/compagnon>. Acesso em 18/04/2009.

A escola representada por Brunetière e que possuía acentuada carga positivista virá a ser contestada apenas na última década do século XIX, quando novas correntes do pensamento europeu centram-se contra o pensamento positivista, gerando na literatura as correntes simbolistas e decadentistas e, na filosofia, o renascimento do idealismo e o surgimento das filosofias da intuição, sendo que os pensadores mais representativos desse período foram Bergson e Croce.

Já no princípio do século XX Croce propõe uma revisão crítica dos gêneros literários, a qual tem início quando o crítico italiano elabora uma breve história dos mesmos (GARCÍA BERRIO; CALVO, 2009, p. 128). Conforme sublinham Berrio e Calvo, “para ello Croce abomina de la tradición preceptista vigente en las Poéticas occidentales de inspiración aristotélica y horaciana, ofreciendo como desviación ejemplar, por su heterodoxia, la del Medioevo frente al Renacimiento, que dio en establecer ‘una numerosa serie de géneros y subgéneros poéticos, rigidamente definidos y dependientes de leyes inexorables’” (GARCÍA BERRIO; CALVO, 2009, p. 128). Os autores ibéricos prosseguem explicando que “estas leyes fueron, sin embargo, invalidadas luego de aparecer géneros nuevos como la poesía caballeresca, la *commedia dell'arte* o la ‘comedia española’” (GARCÍA BERRIO; CALVO, 2009, p. 128) enquanto Paolo Bagni, na área italiana, afirma que com Croce chega-se à radical proposta de inexistência de distinções genéricas, condenação essa que em nossos dias pode-se considerar pertencente ao passado, um “semplice oggetto di attenzione storiografica” (1997, p. 26), o qual, porém, teve papel importante, entre eles o de liquidar Brunetière e interromper a tradição teórica que ele representava, a do “paradigma biológico” (1997, p.72).

Tais considerações de Bagni vão ao encontro das de Wellek e Warren quando os pensadores do *new criticism* sustentam a respeito de Croce que sua resposta à questão dos gêneros literários “se bem que compreensível como reacção contra os extremos do autoritarismo clássico, não se recomenda como justa perante os factos da vida e da história literárias” (1971, p. 285).

Cumprido o papel de Croce e liquidado o paradigma biológico, a teoria dos gêneros literários virá a sofrer grande impulso com os formalistas russos, para quem a noção de gênero será bastante útil no desenvolvimento da ideia de evolução literária (2009, p. 129). Dentre os formalistas russos, destaco Boris Tomachevski porque tanto o conceito de *dominante* quanto a proposição dos gêneros literários como algo vivo que nunca chega a desaparecer por completo na memória literária nos parecem importantes para a discussão que buscamos desenvolver ao longo da tese.

No entendimento de Tomachevski, na literatura viva é possível que se perceba em obras diferentes um constante reagrupamento de procedimentos em sistemas que coexistem simultaneamente, de forma que os produtos literários daí resultantes diferenciam-se uns dos outros segundo linhas mais ou menos precisas de acordo com o procedimento empregado. Essas diferenciações dependem, sempre na proposta de Tomachevski, por um lado das afinidades intrínsecas de alguns deles pelo fato de que combinam-se facilmente uns com os outros. A isso Tomachevski nomeia “diferenciações naturais”. Por outro lado, essas diferenciações dependem também do fim a que as obras se propõem, dos seus meios de origem bem como de suas destinações e condições de fruição, o que Tomachevski chama de “diferenciação literária sócio-cultural”. A terceira “diferenciação” proposta por Tomachevski é a “diferenciação histórica”, a qual tem a ver com a imitação de obras precedentes e com a adequação de tais obras à tradição “che ne segue” (2003, p. 346). Disso resulta, no pensamento de Tomachevski, que “i procedimenti costruttivi si raggruppano intorno a un certo numero di procedimenti percettibili, dando così luogo a classi particolari di opere o *generi*” os quais, por sua vez, “sono individuati dal fatto che, nel complesso dei procedimenti appartenenti a ognuno, possiamo riconoscere un gruppo, specifico del genere in questione, articolato intorno a un nucleo di procedimenti percettibili o *caratteristiche del genere*”. Tomachevski adverte, entretanto, que dado o variar e o cruzamento das características, não é possível uma classificação lógica dos gêneros que parta de uma base determinada, preocupação essa que parece ainda hoje atual se levarmos em consideração a já referida

argumentação de Glowinski sobre os gêneros literários em geral e a de Abastado sobre os traços distintivos comuns aos textos manifestários. Em suma, quanto às características do gênero, Tomachevski explica:

Le caratteristiche del genere, cioè i procedimenti in base ai quali si organizza la composizione dell'opera, possono essere definite i procedimenti dominanti, in quanto condizionano tutti gli altri che risultano necessari alla creazione del prodotto letterario. Esse vengono talora definite i dominanti ed è il raggruparsi di questi dominante a costituire il momento determinante nella formazione del genere (2003, p. 347).

No que tange à vida e o desenvolvimento dos gêneros, Tomachevski propõe que uma causa inicial qualquer desencadeia a confluência de um determinado número de obras em um grupo particular, de modo que nos grupos constituídos posteriormente torna-se possível a observação de uma determinada orientação, seja no sentido de afinidade, seja no sentido de diferenciação em relação aos grupos originais. Assim, um determinado gênero enriquece-se de novos produtos que unem-se àqueles que já lhe pertencem, de modo que a causa originária poderá vir a ser pouco perceptível enquanto suas características fundamentais transformam-se lentamente, de modo que o gênero pode vir a existir por “hereditariedade”, ou seja, por força de uma orientação natural ou ainda pela inserção nele de novos produtos que gradativamente vem à luz. Dadas essas considerações, Tomachevski conclui que o gênero “può subire un'evoluzione, talora una vera e propria rivoluzione, e tuttavia, grazie all'abitudine di riportare ogni opera a uno dei generi già noti, conservare il próprio nome, nonostante i mutamenti radicali che possono essersi verificati nella struttura dei prodotti letterari ad esso appartenenti” (2003, p. 347). Como veremos mais adiante, o processo descrito por Tomachevski parece válido também para o gênero manifesto, tendo em vista que se com o futurismo o manifesto é um produto literário [mas nem por isso sem renunciar ao seu caráter político], no princípio será, conforme mostra Mary Ann Caws, um produto de cunho iminentemente político. Sobre os primórdios do “manifesto” diz a estudiosa norte-americana que

Originally a ‘manifesto’ was a piece of evidence in a court of law, put show to catch the eye, ‘A public declaration by a sovereign prince or state,

or by an individual or body of individuals whose proceedings are of public importance, making known past actions or explaining the motives for actions announced forthcoming' (2001, p. XIX).

Mas se o gênero transforma-se lentamente a partir da agregação de novos produtos estranhos a ele, o gênero também decompõe-se. Um exemplo da desagregação de um gênero a que se refere Tomachevski é a literatura dramática do século XVIII, onde a comédia cinde-se na verdadeira comédia e na comédia lacrimosa, a qual dá origem ao drama moderno (2003, p. 347-348). Em suma, a partir da desagregação de um gênero assiste-se o surgimento de outro.

Outros dois aspectos da discussão de Tomachevski que vale e pena ressaltar dizem respeito à hierarquia dos gêneros e ao processo de canonização dos mesmos. Conforme mostra Tomachevski, na história da sucessão dos gêneros os mesmos encontram-se ordenados em uma hierarquia baseada em sua “nobreza”, a qual diz respeito aos seus significados literários e culturais. Dentro do processo evolutivo dos gêneros Tomachevski vê ainda um processo de hibridação, onde os gêneros nobres com frequência são influenciados pelos gêneros ditos inferiores. Característica dos gêneros inferiores é o emprego em chave cômica dos procedimentos, de modo que quando de sua penetração nos gêneros superiores os procedimentos antes utilizados em chave cômica assumem uma nova função estética que nada possui em comum com o humorismo. Será justamente nessa hibridação que Tomachevski verá “la sostanza del rinnovamento del procedimento” (2003, p. 347-348).

No caso da literatura, o crítico russo explica que esse processo pode ocorrer de duas formas: no primeiro caso verifica-se o desaparecimento completo do gênero elevado, como ocorreu, no século XIX, com a ode e a epopeia do século precedente. No segundo, verifica-se a presença de procedimentos do gênero inferior no superior, como é o caso do “futurismo moderno [no qual] i procedimenti della lirica inferiore (umoristica), sono entrati in quella superiore, permettendo la rinascita delle forte elevate già scomparse dell’ode e dell’epopea (in Majakovskij)” (TOMACHEVSKI in TODOROV, 2003, p. 348)⁴⁸. Assim, se considerarmos que parte significativa dos manifestos de Marinetti são construídos em chave cômica ou irônica, como atesta o excerto de *Abasso il tango e il Parsifal* reproduzido a seguir, podemos

⁴⁸ Naturalmente aqui Tomachevski refere-se ao futurismo russo, o qual é derivado do futurismo italiano.

considerar que pertecem ao gênero inferior a que Tomachevski se refere. Nesse manifesto de 1914, em cujo *incipit* [“Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano”] já podemos perceber a chave cômica que permeará o manifesto, Marinetti escreve a certa altura:

Goffaggine dei tango inglesi e tedeschi, desiderî e spasimi meccanizzati da ossa e da fracs che non possono esternare la loro sensibilità. Plagio dei tango parigini, e italiani, copie-molluschi, felinità selvaggia della razza argentina, stupidamente addomesticata, morfinizzata, e incipriata.[...] Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

- Barbaro!

Um ginocchio fra le coscie? Eh via! ce ne vogliamo due!

- Barbaro!

Ebbene, sì, siamo barbari! Abasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella boca e curvarvi i denti estaticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?... Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbottigliarvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?... o fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati?... Anima mia, porti proprio il numero 35?... Come sei ben calzata, mio soogno!... Anche tuuuu!... [...] (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 95-96)49.

⁴⁹ Cf. De Maria, publicado em *Lacerba*, II, n.2, de 15 de janeiro de 1914 e em *I manifesti del futurismo*, Istituto Editoriale Italiano, 4 vols. Milão, 1919. Ainda Cf. De Maria “fonti probabili di questo scritto possono essere *Il caso Wagner e Nietzsche contro Wagner* di Nietzsche pubblicati in francese nel 1910 (in *Le Crépuscule des Idoles*, Mercure de France). Nietzsche dice ‘Wagner est un névrosé’ e Marinetti parla di ‘una incurabile nevrastenia musicale’. Si legge a un certo punto del manifesto: ‘Come eviteremo Parsifal, coi suoi acquazzoni, le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche?’, il cui spunto possono essere ‘les senteurs lourdes et hiératiques’ del testo nitzscheano. L’idea centrale di entrambi gli scritti è che in Wagner si assiste a un impoverimento della vita: Nietzsche parla di ‘négation du monde’, di ‘haine de la vie’ e Marinetti ‘*Parsifal* è la svalutazione sistematica della vital!’. Eppure pochi anni prima di scrivere questo testo Marinetti, aveva amato profondamente Wagner. [...]. Nel caso di Wagner, come per altri aspetti della cultura simbolista, si trattò di un volontario *refoulement*. (DE MARIA, 2005, p. CXXVI-CXXVII).

Dado que dentro de uma tipologia genérica podemos considerar os manifestos marinettianos como pertencentes a uma classe inferior conforme sugerimos anteriormente, vale a pena destacar outro aspecto da argumentação de Tomachevski, agora sobre o processo de canonização dos produtos literários pertencentes a essa classe genérica. Antes, porém, convém lembrar algumas asserções de alguns dos estudiosos a que vimos nos referimos ao longo da tese, dentre eles Baldissone, para quem uma das grandes descobertas de Marinetti e do futurismo, ou seja, o desenvolvimento de um dos elementos chave da produção manifestária marinettiana, a *teatralità*, encontra-se inserida em todos os gêneros literários e artísticos; Perloff, que considera a *arte di far manifesti* um meio de questionar o *status* de gêneros e meios tradicionais de modo que a negação da separação entre diversos gêneros que se tornou tão importante em nossa arte é enraizado no modelo futurista (1993, p. 169) e também Pedullà, para quem o século das vanguardas foi marcado pelo futurismo mais do que se pretendeu admitir, no sentido de que em certo sentido todos foram de alguma maneira futuristas (2008, p. 72-73). Mais incisivo, entretanto, é o poeta e ensaísta expressionista alemão Gottfried Benn, o qual afirma peremptoriamente no ensaio *Problemi della lirica* que “L’avvenimento che segnò la fondazione dell’arte moderna in Europa fu la pubblicazione del manifesto futurista di Marinetti [...]. Nous allons assister à la naissance du centaure [...] un automobile ruggente [...] è più bello della vittoria di Samotracia” (BENN, 1963, p. 217 Apud DE MARIA, 2005, p. XXXIII)

Relembramos esses estudiosos tendo em vista que a tônica da argumentação de Tomachevski a respeito da canonização dos gêneros inferiores baseia-se no fato de que

Il processo di ‘canonizzazione dei generi inferiori’, anche se non è una legge universale, è così tipico che lo storico della letteratura, nel ricercare le fonti di qualsiasi importante fenomeno letterario, è costretto a rivolgersi non ai grandi fatti letterari antecedenti, ma a quelli minori. Questi fenomeni meno rilevanti, ‘inferiori’, diffusi in strati e generi relativamente di minor risalto, sono quelli canonizzati e introdotti nei generi superiori dai grandi scrittori e danno vita a nuovi effetti estetici, del tutto innatesi e profondamente originali. Ogni periodo di fioritura creativa della letteratura è preceduto da un lento processo di

accumulazione dei mezzi di rinnovamento negli strati letterari inferiori, non riconosciuti. La comparsa del ‘genio’ costituisce sempre una rivoluzione letteraria sui generis, nella quale viene rovesciato il canone dominante e il potere passa a procedimenti fino a quel momento tenuti in soggezione (2003, p. 349).

Se uma afirmação como a de Pär Bergman de que “i manifesti [de Marinetti] vengono considerati i suoi migliori prodotti letterari” (1978, p. 120), a qual, por sua vez, à luz de descobertas documentais e de estudos mais recentes tais como os de Baldissone pode ser relativizada, podemos entender também conforme vimos sugerindo ao longo da tese que os produtos da *arte di far manifesti* marinettiana funcionaram como propulsores de grandes obras não só da lírica e da narrativa italiana, como parece ser o caso de *L’incendiario* e *Il codice di perelà* de Aldo Palazzeschi, além do “primo” Ungaretti, de um certo Campana, de Bomtenpelli e da neovanguarda italiana, na qual os influxos futuristas chegam mediados através de outras vanguardas históricas, mas também da literatura francesa com os dadaístas e surrealistas, sobretudo Tzara e Breton (DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538), e, no caso brasileiro, dos modernistas, entre eles Mario e Oswald de Andrade e, posteriormente, os concretistas. Em suma, podemos concordar com De Maria quando escreve que “in definitiva la teoria e la prassi delle parole in libertà costituiscono il più rude assalto compiuto ai danni dell’istituto linguistico della poesia; ma, nel contempo, serviranno come ‘materiale’ di costruzione’ di più complesse esperienze letterarie” (DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538).

Por fim, vale destacar que para Tomachevski os seguidores dos endereços literários superiores que conscientemente imitam os procedimentos utilizados por seus grandes mestres frequentemente personificam a parte pouco atraente dos epígonos e, repetindo uma combinação já desgastada de procedimentos, de modo que de original e revolucionário os transformam em estereotipado e tradicional, vez por outra embotam por um longo período nos seus contemporâneos a capacidade de experimentar a força estética dos modelos deles imitados (2003, p. 349-50). Por isso, conclui Tomachevski que “gli epigoni gettano il discredito sui loro stessi maestri” (2003, p. 349-50), algo que de certo modo ocorre também como o futurismo, quando este torna-se efetivamente um movimento artístico e literário consolidado e por conta

disso recolhe seguidores muitas vezes acrílicos e de escasso valor literário.

A despeito de sua relevância para os estudos literários, as ideias dos formalistas russos não repercutiram no Círculo Linguístico de Praga, de modo que somente a partir da década de sessenta do século XX sua herança teórica será retomada e reelaborada no Ocidente pelo Estruturalismo e pela semiótica literária, isto é, “por uma poética especificamente atenta à uma produção do texto literário como ‘objeto’ estético e comunicativo possibilitado e condicionado por uma *langue*, por um conjunto de convenções, de normas formais e semânticas, dotadas de impositividade variável, que constituem o *código*”, sendo que dentro dessa orientação destacam-se os estudos de Tzvetan Todorov, Claudio Guillén, Robert Scholes, Jonathan Culler, Maria Corti e Gérard Genette (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 365).

2.2 SOBRE COMO NASCEM OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Antes de problematizar o modo como se codificam gêneros literários, parece importante destacar algumas observações de caráter geral de Tomachevski, Mario Fubini e Alastair Fowler a respeito dos problemas que envolvem uma classificação genérica.

Para o crítico russo, deve-se considerar que a classificação dos gêneros literários é matéria complexa, tendo em vista que as obras distribuem-se em classes muito amplas que por sua vez diferenciam-se em espécie e variedade, do que decorre que ao percorrer a hierarquia dos gêneros passa-se das classes mais abstratas aos gêneros históricos concretos, tais como o “poema byroniano”, a “novela cechoviana”, o “romance balzachiano”, a “ode espiritual”, a “poesia proletária” (TOMACHEVSKI in TODOROV, 2003, p. 350) e, no nosso entendimento, naturalmente também, o “manifesto do futurismo italiano”.

Conforme observamos anteriormente, uma perspectiva moderna de afrontamento dos problemas relativos aos gêneros literários tal qual a de Tomachevski dá-se no plano descritivo e, além disso, segundo esse crítico em substituição a uma classificação lógica deve-se optar por uma de simples utilidade prática que leve em conta apenas o modo mais cômodo de repartir o material em categorias bem definidas; isto é, para Tomachevski as classificações genéricas devem ser de caráter instrumental. Isso porque o

Concetto dei generi come gruppi distinti, determinatisi per via genetica, di opere letterarie accomunate da un certo grado di affinità di un sistema di procedimenti tenuto insieme da caratteristiche dominanti, va osservato come sia impossibile darne una qualsiasi classificazione logica e definitiva. La loro ripartizione è sempre storica, cioè vale solo per un periodo storico determinato; inoltre essa si fonda simultaneamente su più caratteristiche, che possono benissimo variare di natura da un genere all'altro e non si escludono a vicenda sul piano logico, ma sono adottate nei diversi generi solo a motivo delle relazioni estetiche che legano i procedimenti compositivi (TOMACHEVSKI in TODOROV, 2003, p. 350).

O uso das classificações genéricas de forma instrumental é também defendido na área italiana por um discípulo de Croce, Mario Fubini, para quem o uso das classificações genéricas pela crítica literária torna-se legítimo desde que os gêneros sejam tomados como um instrumento necessário a chamar à mente do crítico as noções necessárias para determinar um juízo a respeito de uma determinada obra. Em suma, para Fubini

Del tutto legittimo dunque, l'uso nella critica dei generi letterari: legittimo, se il genere non è considerato più che un mezzo o uno strumento, la cui funzione si esaurisce nel richiamare alla mente quelle nozioni che sono necessarie per determinare e fissare il nostro giudizio, e se è richiesto dallo sviluppo del discorso critico e risponde alle esigenze del critico di fronte a quell'opera determinata e in quelli particolari condizioni storiche, così da apparire, anche se è uno dei generi tradizionali, nato dal discorso stesso (1956, p. 148).

Posição de certa forma semelhante a de Tomachevski quanto à complexidade das classificações genéricas parecem possuir Fowler e Lord Kames, o qual, conforme lembra Fowler, já em meados do século XVIII ridicularizava a quimera da definição dos gêneros ao considerar

que “literary compositions run into each other, precisely like colours: in their strong tints they are easily distinguished; but are susceptible of so much variety, and take on so many different forms, that we never can say where one species ends and other begins” (LORD KAMES apud FOWLER, 2002, p. 37).

Além disso, as propostas de Tomachevski, Fubini e Fowler parecem se aproximar também no que se refere ao aspecto instrumental dos gêneros literários, conforme podemos perceber quando Fowler escreve que os gêneros são funcionais na comunicação literária, tendo em vista que

they actively form the experience of each work of literature. If we see *The Jew of Malta* as a savage farce, our response will not be the same as if we saw it as a tragedy. When we try to decide the genre of a work, then, our aim is to discover its meaning. Generic statements are instrumentally critical, as Mario Fubini said: they serve to make an individual effect apprehended as a warp across their trama or weft. And when investigate previous states of the type, it is to clarify meaningful departures that the work itself makes. It follows that the genre theory, too, is properly concerned, in the main, with interpretation. It deals with principles of reconstruction and interpretation and (some extent) evaluation of meaning. It does not deal much with classification (2002, p. 38).⁵⁰

Se conforme assinalamos anteriormente Tomachevski propõe que no princípio uma causa qualquer faz com que converjam um determinado número de obras em um grupo particular, de modo que naqueles subsequentes torna-se possível a observação de uma determinada orientação afim ou em desacordo em relação aos grupos iniciais (2003, p. 347), para Fowler na literatura a base da semelhança repousa na tradição literária, de modo que o que produz as semelhanças genéricas é a tradição. Isso porque, sempre de acordo com Fowler, uma sequência de influências e imitações conectam os trabalhos com o seu gênero (1982, p. 42). Em suma, podemos dizer com Maria Corti que “il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma

⁵⁰ Ao longo da tese valemo-nos de “tipo” como sinônimo de “gênero”.

proprio per la sua funzione segnica appartiene con altri segni a un insieme, cioè a un genere letterário, il quale perciò si configura come luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere" (1997, p. 151). Ao que tudo indica e conforme veremos ao longo do presente capítulo, as propostas de Tomachevski e Fowler parecem complementares.

A causa inicial qualquer a que se refere Tomachevski será elaborada por Fowler a partir do pressuposto de que se conhece quase nada sobre a origem de muitos gêneros literários, já que a maioria deles remonta à antiguidade grega onde o princípio de tudo encontra-se perdido na obscuridade pré-homérica. Entre os gêneros mais recentes dos quais se conhece um pouco mais a dificuldade de certa forma persiste, já que, por exemplo, no caso da novela sua origem remonta entre outras formas à épica. Para Fowler, na medida em que os tipos clássicos são concebidos, os mais antigos exemplos pressupõem outros: "The genres are as old as organized societies" (2002, p. 149). Nesse sentido, Fowler argumenta que Menandro o Reitor deve ter considerado os trabalhos de Homero como protótipos, mas, se considerados historicamente, eles provavelmente não foram as primeiras instâncias dos gêneros que representam.

Para Fowler, as fases iniciais dos tipos parecem ser frequentemente ritualísticas, se não parte de ritos religiosos associados a situações comuns. No caso da literatura inglesa, as origens são quase inacessíveis, sendo que *Deor* é ainda alusiva em estilo, convencional e oculta em dicção enquanto *Beowulf* é ardidamente formulaico, de modo que ao que tudo indica as origens genéricas repousam em uma elaborada herança de formas literárias orais (2002, p. 149). Disso decorre, na visão de Fowler, que a discussão última sobre a origem dos gêneros literários não pode passar de especulação, sendo que para que se deixe o campo da especulação sobre como os tipos são formados devemos voltar a estágios mais tardios da literatura ou para a origem de tipos mais recentes (2002, p. 149-150).

A partir do entendimento de que a origem dos tipos é um problema real e que suas conexões com os modelos míticos, ainda que interessantes, não oferecem solução para o problema, Fowler elabora algumas hipóteses sobre a questão partindo do pressuposto de que apenas quando os mitos fazem consideravelmente parte do repertório do tipo (como no caso da *Attic tragedy*) é que a ideia da preexistência primitiva tem um poder explanador (2002, p. 150).

A primeira das proposições a que nos referimos considera que a hipótese de que alguns tipos tomam suas substâncias nos mitos antigos

ou histórias tem validade limitada, ao passo que a ideia de materiais históricos sendo transferidos de outros tipos ou de fora da literatura é útil, mas, ainda assim, “it proves very difficult to refer generic origins to altogether external forms. For the transfers seem to have been part of a larger process of generic transformation that obeys literary laws” (2002, p. 151).

Uma hipótese similar a essa considera por sua vez que os gêneros literários tenham sua origem em discursos não literários. De acordo com Fowler, essa ideia foi desenvolvida em 1930 por Andre Jolles em *Einfache formen*, no qual Jolles estabelece nove gêneros pré-literários como blocos construídos para gêneros mais complexos, os quais supõe-se corresponder a situações básicas do discurso. Para Fowler, a noção de combinação de formas preexistentes é útil, ainda que a construção de uma analogia seja muito simples; por isso esse mecanismo precisaria ser levado adiante, como um processo contínuo. Além disso, para Fowler é também útil a ideia de Jolles sobre formas literárias ou sublitterárias convertidas em usos literários, ainda que seja verdade que muitos tipos parecem ter surgido parcialmente das formas populares ou sublitterárias (2002, p. 151).

De qualquer modo, sobre os nove gêneros pré-literários propostos por Jolles, Fowler explica que

The ‘simple forms’, however – saint’s legend, legendary story, myth, riddle, proverb, (court) case, memoir, fairy tale, and joke – turn out themselves to be complex genres, many of them, in their own right, with their own developmental and in part literary story” (2002, p. 151).

Há ainda uma terceira hipótese, que toma os gêneros como funcionais em sua origem e que postula uma configuração que exerce um efeito sobre o ouvinte, de modo que depende fundamentalmente da situação da enunciação. Em suma, trata-se de uma configuração perlocutória (2002, p. 152).

Especialmente interessante para a problematização da *arte di far manifesti* de Marinetti, a qual, como sabemos, foi criada pelo poeta italiano e possui regras claras, parece interessante a noção de monogênese elaborada por Fowler, a qual se opõe diametralmente às três hipóteses que abordamos anteriormente pois, nesse caso, considera-se que a origem dos gêneros localiza-se nas realizações de escritores

individuais cuja criatividade pode ser decisiva para o surgimento de um novo gênero (2002, p. 153-154).

Segundo essa teoria, cada tipo possui apenas um inventor ou, no máximo, conforme enfatiza Fowler, dois ou três. Assim, o épico remonta a Homero, a tragédia a Ésquilo, a novela histórica a Scott e, por conseguinte, poderíamos dizer que o manifesto do futurismo italiano remonta a Marinetti. De acordo com Fowler, os inventores de tipos novos tem sido homenageados desde a antiguidade e continuam a dominar muito do nosso pensamento sobre as origens (2002, p. 154). Entretanto, Fowler pondera que

When remote antiquity does not obscure the period of a kind's beginnings, they can always be shown to have preceded the inventor. Before Scott there were romances, and the regional novels of Maria Edgeworth; before Fielding, picaresque novels an Defoe; before Defoe, criminal biographies and Elizabethan novels. Pound and Williams were not the first to write long poems following the rhythms of ordinary speech, nor werw Browning an Withman. [...] Moreover, in considering individual origins we have also to allow for the possibility of polygenesis. Comparative studies have steered toward the conclusion that original creativity is often doubled, even in other literatures with their own independent lines of development. Here, too, we should not forget the Russian formalist case for considering literatures and their genres as systems. For the formalists and their successors, the individual innovations that composes disparate materials from different literatures to form a work of a new kind was seen strictly in terms of interaction between autonomous systems (2002, p. 154).

Tal observação de Fowler parece válida para o caso da *arte di far manifesti* marinettiana não apenas porque a data de fundação do futurismo italiano é conhecida [ainda que saibamos que diversos elementos que caracterizam o período futurista de Marinetti possam localizados na obra do *primo* Marinetti] mas também porque antes de Marinetti já haviam manifestos literários. Em outras palavras, se conforme já apontamos anteriormente o “manifesto” surge inicialmente

como um escrito de cunho político que dá voz a um soberano, já na *belle époque* manifestos de argumento literário serão também produtos literários. É nesse sentido que podemos dizer com Fowler que a invenção marinettiana precede Marinetti. Além disso, conforme salienta o estudioso inglês, não se pode deixar de lado a possibilidade de poligênese tendo em vista que possivelmente a criatividade original encontra-se frequentemente vinculada com suas linhas de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se deve considerar também, seguindo a lição dos formalistas russos, que as literaturas e seus gêneros devem ser lidos como um sistema. Ao que parece é nesse sentido que se deve ler a busca dos futuristas pela palingenesia, a qual é sucintamente descrita por Giacomo Balla e Fortunato Depero no *incipit* do manifesto “Ricostruzione futurista dell’universo”, de 11 de março de 1915, no qual, além disso, mais uma vez podemos perceber a insistência dos futuristas quanto à fusão das artes, no caso o dinamismo plástico, a Arte dos rumores de Russolo e as Palavras em liberdade de Marinetti, que se fundem para dar a expressão dinâmica, simultânea, plástica e humorística da vibração universal. Diz o referido *incipit* que

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell’Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col manifesto La pittura dei suoni, rumori e odori (firmato Carrà), col volume Pittura e scultura futuriste, di Boccioni, e col volume Guerrapittura, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell’impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell’atmosfera, compenetrazione dei piani e stati d’animo. La valutazione lirica dell’universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l’Arte dei Rumore di Russolo, si fondono con dinamismo plastico per dare l’espressione dinamica, simultanea, plastica, humoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l’universo allegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all’invisibile, all’impalpabile, all’imponderabile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti

gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto (BALLA; DEPERO in DRUDI GAMBILLO ; FIORI, 1958, p. 48-49).

Outro aspecto da discussão de Fowler que deve ser considerado diz respeito ao papel decisivo desempenhado pelos difusores para o desenvolvimento de um novo gênero. Na visão de Fowler, o papel dos continuadores é tão decisivo quanto o do inventor de modo que é patente o fato de que se não existissem sucessores a realização do inventor ficaria isolada de modo que não desempenharia papel algum quanto ao novo gênero. Por outro lado, Fowler pondera que nos círculos ou escolas literárias novos tipos desenvolvem-se com relativa tranquilidade e rapidez (2002, p. 155)⁵¹.

No que se refere aos continuadores e à opção de Marinetti pelo gênero manifesto vale a pena destacar o ensaio “Generi letterari e codificazioni”, de Maria Corti, o qual oferece subsídios para uma reflexão acerca do fato de o gêneromanifesto, tal qual concebido por Marinetti, não ter verdadeiramente frutificado em área italiana após o fim do futurismo dito eroico, ainda que tenha servido de matriz para a produção manifestária de outros movimentos da vanguarda histórica, tal qual *Monsieur Antipyrine* de 1916, de Tristan Tzara, além de chamar atenção para a questão do momento histórico italiano quando do surgimento do futurismo.

Para Corti, um fator de indiscutível importância para que se pense os gêneros literários é a perspectiva histórico-diacrônica a qual, ao ligar os gêneros ao universo dos emittentes e dos destinatários, oferece contribuições seja à problemática da comunicação literária seja aquela das relações literatura-sociedade (1997, p. 153). Nesse sentido, se é verdade, sempre com Corti, que a afirmação de Lotman de que o gênero pode apresentar-se como um único texto é verdadeira, é também verdade que a escolha de um gênero por parte de um escritor

è già scelta di un certo modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico sia formale; ogni genere porta le sue restrizioni nel cogliere il reale e il verossimile, ha funzione selettiva e provocatoria, i suoi codici non sono mai neutrali, sono, per così dire, invenzioni umane di lunga

⁵¹ Ao longo da tese valemo-nos do conceito de “tipo” como sinônimo de “gênero”.

durata che avviano il messaggio, in quanto tale, in una certa direzione (1997, p. 153).

Destá feita, Corti conclui que existe uma competência do autor quando este ao escolher um determinado gênero literário aceita regras do jogo previamente conhecidas pois assim torna-se trabalhoso sob elas elaborar suas próprias forças criativas. Em outras palavras, “il genere letterario offre una fisionomia di partenza e un condizionamento al segno-personaggio, ai temi, ai motivi, ne impronta i significanti, la struttura che essi assumono, il tipo di utilizzazione contestuale”, ainda que períodos e gêneros com codificações e normas fortes alternem-se com codificações e normas fracas, as quais por sua natureza são mais sujeitas a violações (1997, p. 153-154). No caso específico do futurismo italiano podemos pensar que os gêneros dos quais deriva [o manifesto político e o manifesto literário da *belle époque*] possuíam norma fracas tendo em vista que foi possível a Marinetti operar uma considerável violação desses gêneros, subvertendo-os, a ponto de que fosse criado um novo.

Igualmente importante destacar na argumentação de Corti o entendimento do gênero literário como um *sintoma* de uma cultura e do *status* social que o produz, o acolhe e o difunde, donde a importância de se inserir na reflexão sobre os gêneros a noção de competência dos destinatários a qual até hoje sempre segundo essa estudiosa italiana é subvalorizada nas histórias literárias (1997, p. 154). Ainda de acordo com Corti, a questão das relações literatura-sociedade obteria maior êxito se o objetivo dos críticos sociológicos fosse direcionado não apenas sobre os textos individuais, mas sim sobre a articulação dos gêneros literários mais ligados pela sua realidade e pela frequência de que fazem os autores menores no contexto sócio-cultural. A estudiosa admite entretanto que esta problemática é de difícil enfrentamento tendo em vista que os gêneros possuem em sua história algo em comum com a língua: eles duram mais do que as razões sócio-culturais que os criaram de modo que assim como a língua estão um pouco sempre atrás em relação ao caminho da sociedade. Disso decorre, segundo Corti, que cada gênero parece direcionado a um certo público, às vezes a uma classe social, das quais orienta a expectativa até quando as condições da sociedade o consentem (1997, p. 153-154). No caso do futurismo italiano não podemos deixar de perguntar: a qual público fora direcionado o gênero criado por Marinetti? Possivelmente aos extratos menos favorecidos da sociedade italiana.

Ao que tudo indica, a discussão a que vimos elaborando encontra-se atrelada a questão da montagem do repertório a que Fowler se refere em *Kinds of literature*, tendo em vista que conforme já salientamos as literaturas e os gêneros literários devem ser lidos como um sistema. Assim sendo, podemos dizer com Fowler que em literatura nada existe *ex nihilo*. Nem mesmo o futurismo italiano, com sua acentuada carga iconoclasta e desejo palingenésico surge *ex nihilo* como talvez possamos supor que Marinetti tenha desejado quando descreve no manifesto de fundação do futurismo o episódio do fosso, o qual teria dado origem ao movimento. A essa questão retornaremos em momento oportuno. Conforme argumenta o estudioso inglês, com base em exemplos conhecidos todos os gêneros pós-medievais valeram-se de gêneros mais antigos como componentes, de modo que um novo tipo pode ser a transformação de um gênero já existente ou ainda uma espécie de montagem de materiais genéricos antigos (2002, p. 156). No caso do futurismo italiano, a montagem aludida por Fowler refere-se ao manifesto político [sobretudo o de Marx, conforme veremos mais adiante] como componente extra-literário e aos manifestos literários da *belle époque* como componentes literários (2002, p. 156).

A questão é sintetizada quando Fowler, referindo-se à literatura inglesa, escreve que

Material of a much earlier period has been of value in the assembly of many new kinds. One thinks of the contribution of Latin genres to English innovations from the sixteenth to the eighteenth century, of Greek in the nineteenth, and Renaissance in the twentieth. Surprisingly, however, borrowing between contemporary literature does not seem able to produce a new assembly in the same way. It is as if each literature had its own law of development. Individual borrowings may take place across literary boundaries, but tend not to have any immediate effect on genre. So with the assembly of the English masque: although political allegory was common in Italian masques, it took a considerable time to enter the English form – and when did it, it came via the native pageant.

Or assembly may draw on extraliterary genres – rather as innovations in law sometimes work by ‘legal transplant’ of rules from one system to another. The English georgic, a kind with such

wholly delightful exemplars as Gay's *Trivia* and *Rural sports*, took much of its general material from the didactic verse treatise or essay (Moffett's Italian-derived *Silkworms*; Dennys' *Secrets of Angling*; Heresbachius' *Four books of Husbandary*). Other poetic kinds of the seventeenth century made use of the form of the meditation. And many studies of the same period have traced the literary elevation of nonliterary or subliterate types: familiar epistle, commonplace book, book of devotions, colloquy, prologue. The essay assembled elements of the treatise, the colloquy, the adage, the exemplum or sententia collection, the encyclopedic gathering of authorities, and the Humanistic letter of informal instruction. The early autobiography combined courtesy book, chronicle, epistle, anecdote, exemplum, and essay. Some markedly extraneous genres have been utilized. Several genres have made use of nonliterary catalogue forms, such as the bill (Jonson *Epigrams* 73; Poud *Cantos*). And games have always been popular as structural devices: one thinks of Sidney's or Suckling's barley-break, Middletown's chess, Pope's ombre, Eliot's and Calvino's tarot. There are even concrete poetry subgenres that use algebraic forms such as matrix and permutation (Morgan's *Opening the Cage* and *The computer's first Christmas card*) (2002, p. 157).

Nos próximos itens desse capítulo trataremos mais especificamente dos gêneros manifesto e manifesto do futurismo italiano quando então tornar-se-á mais claro o vínculo entre o que vimos argumentando até agora dentro do objetivo da tese, sobre a *arte di far manifesti* marinettiana.

2.3 O QUE É UM MANIFESTO FUTURISTA?

Claude Abastado, um dos primeiros estudiosos a dedicar-se sobre o gênero manifesto, em um ensaio publicado em 1980 na revista *Littérature*, pergunta-se: “Les manifestes sont-ils un bon objet

sémiotique? Se prétend-ils à l'analyse, comme le conte populaire ou l'épopée? Forment-ils un 'genre'? Ou, y a-t-il, entre tous les textes manifestaires, des traits discursifs communs?" (1980, p.3).

Conforme assinala Luca Somigli, neste ensaio Abastado destaca cinco formas discursivas que intuitivamente poder-se-ia reconhecer como tendo “une *fonction de manifestes*”, que vão do que ele [Abastado] nomeia de aplicação *stricto sensu* do termo até a designação do manifesto como sendo um ato espetacular através do qual alguém ou um grupo procura fazer ouvidas suas vozes, sem deixar de demonstrar “the difficulty of delineating the boundaries of the genre once its definition relies on merely pragmatic criteria” (2003, p. 24).

A “forma manifesto”, pertencente ao período que compreende a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, ainda que remonte ao final do século XVIII (ABASTADO, 1980, p. 4) poderia ser aplicada, segundo Abastado:

1) *strictu sensu* a textos frequentemente breves publicados em jornais ou revistas em nome de um movimento político, filosófico, literário ou artístico, os quais se definiriam por oposição ao “appel”, à “déclaration”, à “pétition”, ao “préface”; 2) aos textos que “tomem violentamente posição e instituem, entre um emitente e seus destinatários, uma relação injuntiva flagrante”, ainda que as distinções entre “manifeste”, “proclamation”, “appel”, “adresse”, “préface”, “déclaration” sejam frágeis, no sentido de que “as circunstâncias históricas e a recepção dos textos, a maneira como são entendidos, lidos, interpretados, acarretam deslizamentos de qualificação”; 3) por comparação e anacronismo, “todos os textos programáticos e polêmicos”, “quelles qu'en soient les formes”, que dependem das modalidades da comunicação pois as técnicas historicamente evoluem, as instituições de difusão se transformam e o público muda⁵²; 4) à obras que em sua origem não se aplicam à intenção manifestária mas que passam a ser designadas pelo público enquanto tal, de modo que conviria falar em um “efeito-manifesto”, o qual dependeria do contexto ideológico e histórico: “Le langage verbal ici n'est plus seul en cause. Une oeuvre 'littéraire' [...], une tableau [...], un film [...], un disque [...] sont reçus comme des manifestes”; 5) a certos atos espetaculares frequentemente violentos e exercidos por indivíduos ou grupos que

⁵² Interessante observar que Abastado entende que ainda hoje [o ensaio é de 1980] a revista e o jornal permanecem um meio privilegiado no tocante à publicação de manifestos. Ainda que dificilmente possamos discordar dessa consideração se pronunciada no limiar do século XXI, parece não ser possível deixar de levar em conta, na esteira dos apontamentos do próprio ensaísta, o desenvolvimento da internet verificado nas últimas duas décadas.

querem fazer suas vozes ouvidas: “attentats [...], plasticages [...], détournemet d’avion, enlèvement ou suicide” (1980, p. 3-5).

Essa tentativa de delimitação do manifesto por sua vez leva o estudioso a perceber inúmeras dificuldades na individuação desse tipo de texto, conforme já sublinhamos, sobre as quais Luca Somigli observa: “Noting the difficulty of elaborating a structural description of the manifesto, he [Abastado] suggests that the constant elements that can be isolated are best described as discursive strategies that serve the polemical and antagonistic function of the genre. In manifestoes, he pointedly notes, ‘writing is first of all doing’” (2003, p. 24), não sem antes ter ponderado [Somigli] que

[...] as a call to action, the manifesto is a kind of textuality that seeks to reach for its other beyond the boundaries of the text itself, a revolution in the symbolic representation of everyday life that desires to spill out into its practice, to close the gap between the domain of writing and that of life – which is why the manifesto became so useful to the avant-garde. It is in this ambiguous position between theory and practice, between the realm of the proleptic program (‘what is to be done’) and the actual performance of the action, the translation into deed of the project, that the manifesto lies. It is also because of this ambiguous position that the manifesto has been notoriously so difficult to define” (2003, p. 23).

É nesse sentido que podemos ler uma asserção como a de Abastado (por sinal, problematizada por Somigli) para quem “Les manifestes, donc, c’est Protée – changeant, multiforme, insaisissable” e “La recherche d’une définition est décevante; celle d’une essence, illusoire. Le manifeste n’existe pas dans l’absolu” (ABASTADO, 1980, p. 5).

Mas, se de fato o manifesto é protético, polimorfo ou, como sintetiza Somigli, “the most ambiguous of genres” (SOMIGLI, 2003, p. 23) ou ainda “a textual space ambiguously poised between the aesthetic and the political, between the work of art and propaganda, between practice and theory” (2003, p. 4), como poderíamos, ainda que precariamente, delimitá-lo de modo que a busca pelo estabelecimento de certas características nos seja útil para compreender a produção manifestaria do futurismo italiano?

Outro modo de perceber a “forma manifesto” é a partir do seu entendimento enquanto tessitura entre complexas relações entre saber, poder e desejo, o que também nos parece importante. “Saber”, diz o estudioso, no sentido de que um manifesto “*affiche*”⁵³ um saber teórico ou prático; proclama um credo filosófico, uma estética, uma linha política. No caso de tratar-se de obra literária ou musical, quadro ou filme, o manifesto se ofereceria como experimentação, atualizaria um projeto, colocando em prática uma nova escritura, uma nova forma de arte. No campo literário, tratar-se-ia frequentemente de um programa e sua iniciação; “poder”, por sua vez, no sentido de que o manifesto funcionaria como um mito, “il défait les temps, refait l’histoire. Il est un rêve de palingénésie, prophétise des lendemains chanteurs: il annonce la ‘bonne nouvelle’” (ABASTADO, 1980, p. 6). Concretamente, um manifesto seria um ato de legitimação e conquista do poder simbólico, moral e ideológico pois “Les auteurs d’un manifeste rompent avec le idéologie dominante et les valeurs consacrées; ils se marginalisent avec éclat, en appellent à tous ceux qui se sentent marginaux; ils accumulent ainsi un crédit et une force qui préludent à la conquête du pouvoir de fait” (ABASTADO, 1980, p. 6); “desejo”, finalmente, no sentido de que

Les manifestes enfin sont des machines du désir; leur étude appelle une interprétation psychanalytique. [...] C’est l’acte fondateur d’un sujet collectif (mais non institutionnel): il s’agit de faire exister comme entité reconnue un groupe qui n’est pas – pas encore – organisé en parti, en secte, en cénacle, en école, en chapelle; un groupe animé par des convictions communes et le désir d’action. [...] L’analyse de l’énonciation [...] est très significative à cet égard. Cet intenté explique le rituel d’auto-destination des écritures manifestaires: les signataires y informent et contemplent en elles une image spéculaire.

La quête d’identité et le désir d’être reconnu motivent aussi la violence polemique des manifestes. Signifier une gènesse, une naissance, ne peut se faire qu’en accusant les oppositions aux valeurs dominantes, à ceux qui les incarnent. Et la recherche dans le passe des précurseurs prestigieux oubliés n’est pas contradictoire avec la mise à mort du Père (ABASTADO, 1980, p. 6).

⁵³ O estudioso observa que “Le sens le plus courant de *manifesto*, en italien, est “affiche”.

Na Itália, um dos primeiros críticos a perceber a relevância dos manifestos do futurismo parece ter sido Francesco Flora, quando, escrevendo a respeito de Marinetti, na edição de 1925 de *Dal romanticismo al futurismo*, diz que “alcuni di questi sono tra le più essenziali liriche del suo temperamento” e “che spesso i manifesti di Marinetti [...] sono null’altro che poesia”. E acrescenta: “È possibile che un manifesto sia per gli spiriti mediocri un contenuto grezzo che s’impone per diventare forma: in Marinetti è arte; negli altri può essere materia pratica: in lui è lirica; negli altri può essere cultura: in lui è sentimento; negli altri scuola: in lui vita”(1925, p. 198).

Ainda hoje os manifestos do futurismo têm despertado o interesse de estudiosos não apenas na Itália, mas também fora da península. O que no entanto parece ter se alterado no decorrer dos anos é o modo como se dão as aproximações analíticas à produção futurista e marinettiana como um todo, que de leituras que *grosso modo* majoritariamente enfatizam o que ainda hoje pode ser considerado a face incômoda do movimento, ou seja, o seu aspecto político, tendem a privilegiar, ainda que sem deixar de considerar apropriadamente tal aspecto, leituras focadas em questões de cunho mais propriamente de interesse literário e cultural que haviam antes sido em certa medida obliteradas em função de circunstâncias histórico-culturais vividas pela Itália ao longo do século XX.

Se os manifestos são o principal produto literário do futurismo, há que se considerar que não apenas Marinetti utilizou esse gênero. Do gênero manifesto valeram-se não só escritores e artistas de reconhecido valor literário e artístico, tais como Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Carlo Carrà e Umberto Boccioni, mas também outros de pouco valor, seja no campo da literatura, seja no campo das artes. Do fato de que os futuristas privilegiaram esse gênero decorre uma alta produção de manifestos ao longo da parábola futurista.

Germano Celant, referindo-se ao período entre 1909 e 1916, aponta que o movimento futurista faz circular mais de cinquenta manifestos ao longo desse período, os quais englobam todas as linguagens expressivas: da literatura à cinematografia, da arquitetura à pintura, da política à escultura, da dramaturgia à música, do teatro à dança, da luxúria à variedade. O estudioso observa ainda que este número de manifestos, quase um manifesto a cada dois meses, “qualifica il valore che Marinetti e i futuristi danno a questo vettore comunicativo” (1986, p. 505). Já Luciano Caruso reúne em uma coletânea que consiste em quatro caixas publicadas em 1980 a

reprodução em formato fac-similar de 323 manifestos publicados entre 1909 e 1944.

Além disso, Celant pondera que tendo em vista que o manifesto futurista pressupõe uma grande massa de consumidores e funciona como meio de propaganda pelas ruas, “esso si forma su un linguaggio sintetico e suadente, quasi pubblicitario” e se exterioriza “in pubblicazioni di massa”, tais como o jornal francês *Le Figaro* e a revista florentina *Lacerba* e, ainda, nos formatos *volantino* e *depliant*, que são distribuídos aos milhares de cópias. Desse entendimento por parte de Marinetti decorre sob a ótica de Celant que “il moltiplicarsi delle dichiarazioni comporta lo sterminio delle parole e delle poetiche a favore di un movimento vorticoso di messaggi e di informazioni”. Esse instrumento de que se vale Marinetti para comunicar a poética futurista, que “si basa sulla velocità e sul dinamismo delle azioni”, inverte, então, sempre segundo Celant, “l’attitudine delle avanguardie che credevano solo nel risultato poetico e formale” para “affidarsi alla proliferazione dei messaggi” (CELANT in HULTEN, 1986, p. 505).

Disso decorre o fato que o instrumento de que se vale Marinetti faz, na opinião de Celant,

Capire agli intellettuali dell’epoca che l’unica possibilità di sopravvivenza, in un’epoca che sarà sempre più dominata dai mezzi di comunicazione, non è solo la qualità del prodotto culturale, ma l’incalzante quantità dei proclami che tendono ad occupare tutti gli spazi informativi possibili. Quel che importa è allora l’istantaneità cumulativa dei manifesti trasmessi, che devono potersi veicolare rapidamente sui libri e riviste, attraverso il telegrafo e la radio, la fotografia e il cinema (CELANT in HULTEN 1986, p. 505).

Se como nos mostra Celant os manifestos pressupõem uma grande massa de consumidores e funcionam como meio de propaganda pelas ruas, do ponto de vista físico os manifestos futuristas propriamente ditos possuem desde o de fundação “l’aspetto tipico del doppio foglio in ottavo per quattro facciate”(MARIA MARTINI in GODOLI, 2001, p. 639). A última página, quando possível, costumava ser reservada ao organograma do movimento e apresentava um elenco de autores separados por seções, dentre as quais Poesia, Música, Pintura, Arquitetura, Política etc., ou ainda ao elenco dos manifestos já publicados, os quais eram expedidos gratuitamente quando solicitado à

direção do movimento futurista, no Corso Venezia, nr. 61, em Milão (MARIA MARTINI in GODOLI, 2001, p. 639).

Se para Celant o manifesto futurista possui uma linguagem sintética e persuasiva, quase publicitária, e o multiplicar-se de declarações comporta o extermínio das palavras e das poéticas em favor de um movimento frenético de mensagens e informações, para Salaris os manifestos de Marinetti não são apenas declarações de princípio e tampouco pertencem à ensaística ou à prosa de tipo científico em sentido estrito, ainda que tenham sempre uma tese a demonstrar e uma forte carga teórica e projetual. Dentro dessa perspectiva, os manifestos do futurismo italiano constituem de acordo com a proposta dessa estudiosa um fato totalmente novo na história da cultura, diferenciando-se de seus antecessores pois

in essi, infatti, l'apparato concettuale e il dato tecnico-normativo si strutturano in un'architettura compositiva guidata da un'evidente intenzionalità poetica. Per tali caratteristiche essi possono essere considerati opere letteraria in senso lato, trattandosi di prodotti costruiti con preoccupazioni estetiche e di stile, dunque con l'istrumenti tipici della creazione artistica. Non mera tecnica di persuasione, ma *téchne*, *ars*, o, come suggerisce lo stesso Marinetti, 'arte di far manifesti'. Vi si trovano intrecciati in compiuta armonia elementi diversi: allegoria, enunciazione di principi, mitopoiesi, propaganda, utopia, retorica, affabulazione, senso lirico, tono didascalico (1995, p. 184).

Conforme podemos perceber a partir do excerto acima reproduzido, ao contrário de Celant, Salaris parece não ver problema na linguagem sintética, persuasiva e quase publicitária dos manifestos que no entendimento desse estudioso ao invés de resultarem em uma poética tornam-se apenas um movimento frenético de mensagens e informações. Posição semelhante à de Salaris parece possuir Baldissone quando sustenta que

Il manifesto diviene una forma-mezzo di comunicazione e un genere letterario a partire dal futurismo perché il futurismo se ne avvale in modo quantitativamente e qualitativamente

significativo per enunciare, definire, propagandare le idee e le tecniche della nuova cultura. [...]L]a vera novità non consiste tanto nell'invenzione del manifesto quanto nell'intuizione della funzione a cui può essere destinato. Nel farsi strumento volatile e cartaceo, virtuale e concreto, nel frequentare parimenti le piazze italiane e mondiali, i muri e le onde sonore, la "radia" e i teatri si consegna a un destino massmediatico che certamente il futurismo è il primo ad abbracciare, in questo utilizzato dalla politica fascista per fini non sempre condivisi (si pensi alla rottura del 1920 tra Futurismo marinettiano e fascismo, poi rientrata ma senza più coincidenze).

Ma la portata formale e artistica del manifesto futurista come genere è ancora più grande se si pensa che la sua codificazione [...] riesce a stabilire un legame tecnico - strutturale con la retorica antica e nello stesso tempo a rivoluzionarla. Tutto è anche parodia, in modo molto serio, potremmo dire oggi, come Gérard Genette l'ha definita (Palimpsestes, 1982) e Nortrop Frye applicata negli studi letterari (The Great Code, 1982): a partire da modelli forti, che identificano "grandi codici" di letteratura al primo grado, la ripresa di percorsi, personaggi, temi diviene una sorta di ipertesto (sì, anche informatico!), adattato a nuove esigenze, contesti diversi ecc.(BALDISSONE, 2011 – Anexos).

Ou, ainda, quando observa que

Declamabilità e parodia sono parte essenziale di tutta l'invenzione futurista, perciò a maggior ragione è impossibile pensare il manifesto senza queste componenti. Per la parodia, basti pensare che, oltre al "grande codice" della retorica antica, funziona in molti casi anche quello biblico: gli undici "comandamenti" del Manifesto del 1909, o quelli del romanzo sintetico del 1939 rappresentano l'irriverente parodia dei dieci comandamenti biblici ricevuti da Mosè sul monte Sinai. Per la declamazione, occorre tenere presente l'evoluzione complessiva non solo di tutta la teorizzazione futurista veicolata nei

manifesti, ma anche di quella che si presenta applicata nelle forme e nei generi di cui i futuristi scardinano la fisionomia tipica e tradizionale. Nella poesia, per esempio, introducono fin dalle serate di poesia degli anni del primo anteguerra l'elemento della teatralità e della simultaneità che non solo riconducono, anche qui, alla matrice classica (la poesia greca delle origini: declamata, cantata, suonata, ballata), ma trasformano la poesia in un evento da far accadere sotto gli occhi, spesso allibiti, degli spettatori. In questo modo le restituiscono fino in fondo la sua vera natura, parzialmente mortificata dal fatto che “la Musa avesse imparato a scrivere” (per parodiare Havelock) (BALDISSONE, 2011 – Anexos).

Ainda que possamos concordar com Somigli quando pondera que “in any case, the first text on literary matters to bear the label of manifesto is [...] Moréas’s so-called ‘Symbolist manifesto’, published on 18 September 1886 by *Le Figaro*, which thus began its long association on with literary polemics [...]” (2003, p. 25), é preciso anotar que o nome *Arte di far manifesti* é mencionado pela primeira vez por Marinetti em uma carta endereçada entre 15 de setembro e 1º de outubro de 1913 ao pintor futurista Gino Severini, a qual assinala a transformação daquilo que tradicionalmente foi veículo de declaração política em um construto literário (PERLOFF, 1993, p. 81-82).

Na referida carta a Severini, o fundador do futurismo tece considerações a respeito de um esboço do manifesto *Le analogie plastiche del dinamismo* que lhe fora submetido pelo artista e que segundo seu entendimento possuiria a forma de um artigo-síntese, e não de um verdadeiro manifesto. Marinetti deixa transparecer nesse documento plena consciência de ser possuidor de tal arte, *l’arte di far manifesti*:

Anzitutto, il titolo non va assolutamente, perché troppo generico, troppo già contenuto nei titoli di altri manifesti. In secondo luogo, devi togliere tutta la parte in cui riprendi il merda e il rose di Apollinaire, essendo assolutamente contrario al tipo dei nostri manifesti il fatto di elogiarne uno, in un altro manifesto, ripetendone le forme elogiose o insultanti. Inoltre, in quella stessa parte, tu non fai che ridire cio che fu già detto da me, nel

Futurisme e altrove, sulla sensibilità futurista. Il rimanente del materiale è molto bello e molto importante, ma pubblicarlo così sarebbe pubblicare un bellissimo articolo, non già un manifesto. Ti consiglio dunque di riprenderlo e rilavorarlo, togliendo tutto il già detto, e intensificando, e serrando, tutta la parte nuova in forma di Manifesto e non di articolo-sintesi della pittura futurista, come il tuo scritto può apparire adesso (malgrado le grandi novità che contiene).

[...]

Hai dunque almeno un mese e mezzo davanti a te, per trovare il titolo che specifichi nettamente il blocco di novità che tu porti nella pittura futurista. Nel manifesto indicherai le propaggini, i prolungamenti probabili di queste stesse novità. Io credo che ti persuaderai di tutto ciò che mi è dettato dall'arte di far manifesti, che io posseggo, e dal desiderio di mettere in piena luce, non in mezza luce, il tuo formidabile ingegno di futurista (in GAMBILLO ; FIORI, 1958, p. 294-295).

Ainda conforme salienta Stefanelli, outro aspecto de interesse revelado por essa carta é a lucidez com que Marinetti distingue o aspecto conteudístico do escrito de Severini do seu aspecto formal, marcando quanto a esse último a diferença estilística entre o artigo, o artigo-síntese e o manifesto (2001, p. 22).

Conforme salientamos no capítulo I, referência mais precisa a elementos – ou procedimentos, para usar a terminologia proposta por Tomachevski – essenciais para a eficácia de um manifesto encontra-se em uma outra carta, dessa vez endereçada ao poeta belga Henry Maasen, cuja datação Giovanni Lista localiza em 1911 e que, além disso, possui pontos de contato com aquela enviada a Severini:

Mon très cher confrère et ami,
 J'arrive en ce moment d'une lounge tournée de conférences futuristes avec mes amis les peintres futuristes dans les principales villes d'eaux d'Italie.
 Je n'ai pas eu un seul moment de répit. Veuillez aussi excuser mon silence tout à fait involontaire. Je viens de lire votre violent manifeste don't j'ai admire la belle envolée, mais qui a le tort d'avoir un ton trop général et partant sans force directe. Il faudrait à mon avis attaquer d'une façon futuriste

ce qu'il y a de pourrissant, d'opportuniste, de pédant, d'académique et en un mot de passéiste dans la belle et vivante Belgique.

Ce qui est essentiel dans une manifeste c'est l'accusation précise, l'insulte bien définie. Il faudrait d'une part, à mon avis, abandonner complètement la grande éloquence prophétique, qui avait sa raison d'être et sa sincérité absolue dans notre premier manifeste, mais serait absolument déplacé et inutile dans celui que nous voulons adresser aux jeunes artistes de la Belgique.

Il faudrait à mon avis, avec un laconisme foudroyant et une crudité absolue de terms, attaquer sans emphase (ce qui n'exclut pas les métaphores, au contraire!) ce qui étouffe, écrase et pourrit le mouvement littéraire et artistique en Belgique; dénoncer les academies pedantes, les camoras des expositions, la laderrie des éditeurs, la tyrannie des professeurs, des érudits et des critiques illustres mais sots.

Tout cela, em précisant les accusations par quelques détails ou anectodes et des noms surtout. – Il faut donc de la violence et de la précision; le tout très courageusement.

Répondez-moi. Voulez-vous vous atteler encore à la besogne et refaire le manifeste?

- Je vous em serai infiniment reconnaissant.

Agréez mes remerciements chaleureux pour votre belle photographie, et une affectueuse poignée de main de votre ami,

F.T. Marinetti

(MARINETTI in LISTA, 1995, p. 220)

Como podemos perceber, assim como no caso do esboço do manifesto de Severini, nessa carta à Maasen Marinetti também tece considerações a respeito dos procedimentos ideais a serem adotados quando da elaboração de um manifesto futurista. Mas, desta vez, quais são os procedimentos recomendados por Marinetti? Em primeiro lugar, como já vimos mostrando desde o capítulo I, a acusação precisa e o insulto bem definidos o que, no caso do manifesto em questão, traduz-se na censura à perda de eficácia do manifesto em decorrência de ele possuir um tom excessivamente geral e na utilização por parte de Maasen da arte do bem escrever, a qual, conforme enfatiza Marinetti,

possuía sua razão de ser apenas no primeiro manifesto do futurismo. Isto é, um manifesto não deve possuir caráter geral e seu autor não deve valer-se da arte da eloquência para a sua elaboração, mas sim de um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos para atacar sem grandiloquência “*les academies pedantes, les camorras des expositions, laladrerie des éditeurs, la tyrannie des professeurs, des érudits et des critiques illustres mais sots*» (MARINETTI in LISTA, 1995, p. 220). Como podemos perceber ao longo da tese, o ataque às academias pedantes, às mafias das exposições, às avarezas dos editores, à tirania dos professores, aos eruditos e às críticas ilustres porém tolas será uma constante ao longo da produção manifestária do futurismo.

As recomendações de Marinetti a Severini e Maasen podem ser percebidas na prática em diversos manifestos do futurismo italiano, dos quais, a título de exemplo, selecionamos o *incipit* de três deles por considerarmos que ilustram de maneira adequada a denúncia futurista

- 1) do que há de apodrecido e oportunista, como é o caso de “Contro Venezia passatista”, de 27 de abril de 1910, no qual Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo bradam:

Noi ripudiamo l’antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico. Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell’imbecillità universal, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo. Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall’abitudine dei suoi piccoli commerci loschi (MARINETTI; BOCCIONI; CARRÀ; RUSSOLO in GAMBILLO; FIORI, 1958, p. 19)⁵⁴;

⁵⁴ Cf. Gambillo ; Fiori publicado no formato *volantino*, que foram lançados da Torre do Relógio em Veneza em 27 de abril de 1910. Cf. De Maria, publicado em *I Manifesti del futurismo*, Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914, em *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milano, 1915, em *I manifesti del futurismo*, Istituto Editoriale Italiano, 4

- 2) do que sufoca, esmaga e apodrece o movimento literário e artístico, como é o caso de “Manifeste futuriste contre Montmartre”, de 15 de agosto de 1913, em que Marinetti e Mac Delmarle escrevem que

Quand nous avons dressé, à Paris, le solide piédestal du Futurisme, nous avons pensé a toi, Montmartre, vieille lèpre romantique. A présent que les derniers de tes enfants, avortons et dégénérés, glapissent auprès de toi des paroles secours, nous nous levons enfin et crions très haut:

Hardi les démolisseurs!!!

Place aux pioches!!!

Il faut détruire Montmartre!!!

(MAC DELMARLE; MARINETTI in GAMBILLO; FIORI, 1958, p. 23)55;

- 3) e dos eruditos e das críticas ilustres porém tolas, como em “Pesi, misure e prezzi del genio artistico”, de 11 de março de 1914, em que Bruno Corradini e Emilio Settimelli proclamam que

La critica non è mai esistita e non esiste. La pseudocritica passatista che ci ha stomacati sino a ieri, non è stata altro che vizio solitario di impotenti, sfogo bilioso di artisti mancati, chiacchieria inutile, dogmatismo borioso in nome di autorità inesistenti. Noi futuristi abbiamo sempre negato ogni diritto di giudizio a questa attività anfibia, uterina e imbecille. La prima critica nasce oggi in Italia per opera del futurismo. Ma poiché le parole del critico e critica sono ormai disonorate dall’uso immondo che se ne è fatto, noi futuristi le aboliamo definitivamente per adottare in loro vece i termini MISURAZIONE, MISURATORE (CORRADINI ; SETTIMELLI in GAMBILLO ; FIORI, 1958, p. 41).

vols. Milano, 1919 e em *Futurismo e fascismo*, Franco Campitelli Editore, Foligno, 1924 (DE MARIA, 2005, p. CXXIII).

⁵⁵ Cf. Gambillo e Fiori, manifesto publicado em *Lacerba* (15 ago. de 1913) acrescido de algumas linhas da redação.

Além do procedimento abordado até aqui, a acusação precisa e o insulto bem definido, aliado às outras recomendações contidas nas cartas endereçadas a Severini e Maasen, quais seriam os principais outros procedimentos que de algum modo associados entre si poderiam caracterizar o gênero “manifesto do futurismo italiano”? Ou, nas palavras de Tomachevski, qual seria o núcleo de procedimentos que caracterizam o gênero em questão? Uma pista é fornecida por Perloff e Baldissonne quando respectivamente sustentam que dar a um texto a forma de manifesto significa criar “what was essentially a new literary genre, a genre that might meet the needs of a mass audience even as, paradoxically, it insisted on the avant-garde, the esoteric, the antibourgeois” (PERLOFF, 1992, p. 81) e que o futurismo, ao frequentar as praças italianas e mundiais, os muros e as ondas sonoras, “la radia” e os teatros, pressupõe um destinatário massmediático (BALDISSONE, 2011 – Anexos). Assim sendo, um exemplo da já mencionada tendência do futurismo à aderência e à propagação de idéias e técnicas da nova cultura a que nos referimos anteriormente através de uma citação de Baldissonne pode muito bem ser o manifesto “La radia”⁵⁶, publicado por Marinetti e Pino Masnata na *Gazzetta del popolo* em outubro de 1933.

Se em 1910 o ponto máximo que a ação massmediática futurista poderia alcançar de uma só vez era o lançamento de milhares de exemplares do manifesto “Contro Venezia passatista” do alto da Torre do Relógio em plena praça San Marco, no segundo quartel do século XX talvez nada mais adequado à difusão massmediática do que o rádio.

Conforme podemos observar no excerto do manifesto reproduzido a seguir, Marinetti e Masnata além de propagandear suas ideias e técnicas para a nova cultura parecem aderir ao uso de uma nova tecnologia [a radiofusão] com o intuito de atender a necessidade de ir ao encontro do público de massas. Ao que tudo indica, essa nova técnica permitiria superar estágios menos avançados da arte futurista. Há que se ressaltar, entretanto, que esse procedimento de superação de estágios menos avançados parece ser uma constante ao longo da história do movimento, isto é, sempre que possível os futuristas parecem criar novos meios ou suportes para sua arte quando conscientes da obsolescência de uma determinada técnica, como parece ter ocorrido no caso da literatura quando passou-se, por exemplo, da técnica das

⁵⁶ Cf. De Maria deve-se observar quanto ao título desse manifesto que “il vocabolo *radia* (col sufisso *-dia*) è formato sul modello di *commedia* e *tragedia*” (DE MARIA, 2005, p. CXXXIII).

palavras em liberdade à técnica das palavras em liberdade de aeropoesia ou, ainda, no teatro, quando passou-se do “teatro sintetico” e do “teatro a sorpresa” ao “teatro antipsicologico astratto di puri elementi” e ao “teatro tattile”.

A pressuposição de um destinatário massmediático e a tendência do futurismo à aderência e à propagação de idéias e técnicas da nova cultura a que nos referimos anteriormente parece clara quando em “La radia” Marinetti e Masnata montam sua argumentação partindo do princípio de que

Il futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà l'aeropoesia e lo stile parolibero veloce simultaneo svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica a sorpresa e drammi di oggetti immensicato la plastica coll'antirealismo il dinamismo plastico e l'aeropittura creato lo splendore geometrico d'una architettura dinamica che utilizza senza decorativismi e liricamente i nuovi material da costruzione la cinematografia astratta e la fotografia astratta [...] (in DE MARIA, 2005, p. 205-206).

para, então, sugerirem que o movimento pretende também superar “la radia”, que segundo os signatários do manifesto naquele momento ainda era a) “realista”; b) “chiusa in una scena”; c) “istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha raggiunto una ributtante monotonia negra o languida”; d) “una troppo timida imitazione negli scrittori d'avanguardia del teatro sintetico futurista e delle parole in libertà” (in DE MARIA, 2005, p. 207).

Mas afinal, como seria o rádio idealizado pelos futuristas? O rádio futurista seria, entre outros: 1) “Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica. Qualsiasi tentativo di riallaciare la radia alla tradizione è grottesco; 2) “Un artenuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione”; 3) “Puro organismo di sensazioni radiofoniche”; 4) “Sintesi di infinite azioni simultanee”; 5) “Lotte di rumori e lontananze diverse cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale”;

6) “Parole in libertà La parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica e del gesto Occorre la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza quindi parola essenziale e totalitaria

ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulmine di ciò che non si vede Se non vuole ricorrere alle parole in libertà il radiasta deve esprimersi in quello stile parolibero (derivato dalle nostre parole in libertà) che già circola nei romanzi avanguardisti e nei giornali quello stile parolibero tipicamente veloce scattante sintético simultâneo”;

7) “Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo geometria”; 8) “Utilizzazione delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni”; 9) “Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio”; 10) “Utilizzazione delle diverse risuonanze di una voce o di um suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa” (in DE MARIA, 2005, p. 208-209).

Interessante observar ainda que na visão de Marinetti e Masnata o rádio se presta a promover a simultaneidade tendo em vista que abole o espaço ou a cena necessários no teatro, compreendido ai o teatro sintético futurista (“azione svolgentesi su una scena fissa o costante”), e no cinematógrafo (“azioni svolgentesi su scene rapidissime variabilissime simultanee e sempre realiste”) (in DE MARIA, 2005, p. 208).

Ao lado da acusação precisa e do insulto bem definido e da ação massmediática, o terceiro componente do núcleo de procedimentos que caracteriza o gênero “manifesto do futurismo italiano” parece ser, conforme sugere Baldissoni, a paródia. A questão da presença da paródia no manifesto do futurismo italiano é abordado com bastante maestria por Perloff no capítulo “Violence and precision” de *The futurist moment*, no qual a certa altura a autora propõe uma análise do já referenciado manifesto “Abasso il tango e il Pasifal”, de 1914.

Nesse manifesto, a crítica norte-americana localiza um senso protodadá do absurdo já desde seu *incipit* [“Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano”] a partir do entendimento de que a cunhagem de *pasifalizzano* contida no *incipit* tem como consequência cômica o fato de que o culto de Wagner não é nada além do que a última moda em dança social, no caso, o tango (PERLOFF, 2003, p. 107). Ainda conforme Perloff, no manifesto a equação de tango e Parsifal é completamente séria, com Marinetti “implying that the revolutionary and nationalist spirit must embrace all areas of cultural life, its fashions in dance or food or clothing as well in the ‘high’ arts” (PERLOFF, 2003, p. 107.). Na sequência, mais uma vez o manifesto serve-se de metáforas absurdas e do gigantismo como quando Marinetti escreve:

Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggio delle occhiate e dei pugnali spagnuoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondeggianti nelle taverne di Jean Lorrain, per ‘voyeurs’ impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticism sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 95).

À medida que Perloff vai prosseguindo em sua análise, demonstra que este fragmento do manifesto é uma paródia *fin de siècle* dos estertores finais da tradição romântica de Victor Hugo e Alfred de Musset, culminando, via J.K. Huysmans e Oscar Wilde numa versão mecânica (“Industrialização de Baudelaire”) de papelão de *Les fleurs du mal* (2003, p. 107). Por fim, a crítica observa que como é frequente no manifesto futurista a hipérbole é pontuada pelo aforismo “Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla” (2003, p. 107).

Se levarmos em consideração que os manifestos do futurismo são concebidos para serem declamados e não lidos, talvez não seja exagero supor que um quarto procedimento típico da produção manifestaria do futurismo, o recurso à oralidade, que Gino Agnese define como “compagna e [...] essenza del genio marinettiano” (2000, p. 109), seja quase que indissociável do recurso à paródia. Sobre a relação com o público, Simona Bertini destaca, referindo-se às noitadas futuristas, que na percepção futurista a única garantia contra a apatia e a indiferença é uma multidão reativa às provocações futuristas (2002, p. 20), e Gino

Agnese, por sua vez, atribui tamanha relevância à oralidade na poética futurista até o ponto de afirmar que “Marinetti è la *performance*”, “è il corpo che si mette a disposizione della parola” (2000, p. 111).

Em um dos manifestos em que aborda a questão da oralidade, “La declamazione dinamica e sinottica”, de março de 1916, Marinetti declara-se contra a declamação passadista, que segundo escreve “si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 123). Para Marinetti, na verdade, o declamador futurista deve entre outras coisas “declamare colle gambe come colle braccia” de modo que o próprio poeta desapareça em meio à manifestação dinâmica e sinótica das palavras em liberdade. A voz, por sua vez, deve ser completamente desumanizada, “togliendole sistematicamente ogni modulazione o sfumatura” (2005, p. 124), bem como o rosto que, do mesmo modo, completamente desumanizado, deve “evitare ogni smorfia, ogni effetto d’occhi” (2005, p. 125). O declamador deve ser, diz Marinetti, “un inventore e un creatore instancabile nella sua declamazione” [...] decidendo istintivamente ad ogni istante il punto in cui l’aggettivo-tono o l’aggettivo atmosfera deve essere pronunciato e ripetuto” (2005, p. 126).

Ainda que nesse manifesto refira-se predominantemente à declamação de palavras em liberdade, Marinetti fornece indicações sobre a questão da improvisação, fundamental também no que tange à produção manifestária do futurismo, pois, no nosso entendimento, é no ato em si que os manifestos parecem ser mais eficazes. Basta pensar, a título de exemplo, nos 800.000 *pamphlets* contendo “Contro Venezia passatista” que foram lançados da Torre do Relógio sobre a Piazza San Marco, em julho de 1910 (MARINETTI; BOCCIONI; CARRÀ in DE MARIA, 2005, p. 34), ao que se seguiu um discurso improvisado de Marinetti que teria suscitado uma terrível batalha entre futuristas e passadistas ou, ainda, no manifesto “Abasso il tango e Parsifal” (PERLOFF, 2003, p. 111). Em ambos os casos, sustenta Perloff, “the manifesto is situational in that it operates in real time and in real space” (PERLOFF, 2003, p. 111), ainda que a improvisação futurista, conforme salienta Baldissone, não seja uma improvisação total, no sentido de que se articula segundo modalidades um tanto rituais que gradativamente evoluem para uma espécie de codificação (2002, p. 8).

Na verdade, a questão da improvisação já encontra-se em pauta desde pelo menos 1913, quando Marinetti então exortava a participação do público em um manifesto que é apontado entre os mais importantes

de sua autoria por parcela significativa da crítica italiana e estrangeira. Trata-se de “Il teatro di varietà”, no qual observa que no teatro de variedades, que gera o maravilhoso futurista, o público “non vi rimane statico come uno stupido *voyeur*, ma partecipa rumorosamente all’azione, cantando anch’esso, accompagnando l’orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori” e “polemizzano buffonescamente” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 80) a partir da introdução da surpresa e da necessidade de ação entre os espectadores.

Um quinto e não menos importante procedimento que compõe o manifesto futurista é a sua estrutura retórica, conforme demonstra Baldissone, a qual considera que “né si può fare a meno di notare l’impianto retorico ricorrente, nel primo come nei manifesti seguenti [de Marinetti], che in qualche misura ne convalida la codificazione come un nuovo genere letterario e riafferma nello stesso tempo la persistenza di una tradizione oratoria classica, che Marinetti sapientemente varia e parodia” (2009, p. 59). Ainda de acordo com essa estudiosa, nos manifestos “troviamo infatti quasi sempre presente tutte le forme canoniche della retorica antica, dall’*inventio* alla *dispositio*, dall’*elocutio* alla *memoria*, all’*actio*, secondo i precetti di Quintiliano e della sua *Institutio oratoria*, ma secondo anche una personale abilità creativa, capace di mescolare istanze poetiche e impianto retorico [...]” (2009, p. 59). Desta forma, prosegue Baldissone, “Marinetti va a proclamare i suoi nuovi principi raccogliendo in realtà il bagaglio fondamentale di una cultura che lo ha profondamente formato. Tra il passato remoto e quello prossimo, il primo manifesto futurista inaugura un genere che porterà verso il futuro: anche a questo serve l’ambientazione, l’affabulazione, il tono autobiografico e perfino lento con cui l’*incipit* inserisce il lettore nello spazio di casa e poi lo porta fuori, di corsa, a vivere l’avventura” (2009, p. 59), como podemos perceber no fragmento do *incipit* do manifesto de fundação reproduzido a seguir.

Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiano dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la mostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un imenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli cou fuochisti che s'aggitano davanti ai forni infernal delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con um incerto bater d'ali, lungo i muri della città.

Sussultammo ad um trato, all'udire il rumore formidabili degli enorme tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villagi in festa che il Po straripato squassa e srádica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorgi di um diluvio.

Poi il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottio, di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di úmida verdura, noi udimmo ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.

- Andiamo, diss'io; andaimo amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale místico sono superati. Noi stiamo per assistera alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli! Partiamo! Ecco, sulla terra, la primíssima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!... (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 7-8).

A livre associação dos procedimentos basilares da produção manifestária do futurismo italiano que até aqui buscamos abordar, isto é, a acusação precisa e o insulto bem definido, a pressuposição de um destinatário e a ação massmediática, o recurso à paródia, a oralidade e a improvisação e, por fim, a presença em tais textos da tradição oratória clássica parecem apontar em direção ao entendimento do manifesto do futurismo italiano como um novo gênero literário. Um gênero que, no nosso entendimento, mostra sua riqueza ao permitir que a partir dele se

percorra desde a tradição literária constituída a partir da antiguidade clássica até a “tradição moderna”.

2.4 ANTECEDENTES DO MANIFESTO FUTURISTA

Conforme assinalamos anteriormente, Giovanni Lista nos mostra que o manifesto enquanto gênero literário e artístico não é uma invenção futurista e que a história desse gênero remonta à cultura do romantismo e faz parte da idade moderna. Todavia, sustenta o estudioso radicado na França que foi o movimento futurista a utilizar o manifesto como gênero em si, enquanto instrumento privilegiado do literato e do artista para inscrever na realidade a própria visão de mundo, a própria intuição poética, o próprio sonho ou simplesmente os princípios teóricos para alcançar a criação de uma obra. Nesse sentido, o futurismo teria plasmado o modelo comportamental que teve repercussões em todo o século XX (2009, p. 78).

Mas se na visão de Lista no primeiro manifesto assinado por Marinetti o significado profundo do futurismo vai bem além do pensamento utópico que exalta a máquina e o progresso tecnológico, em uma passagem do *Manifesto del futurismo*, depois eliminado da versão impressa, segundo informação ainda de Lista, Marinetti definia o futurismo como “proiezione in avanti”, como dimensão existencial do artista, conforme destaca o estudioso:

Fin quando l'artista lavora a un'opera, niente impedisce che essa superi i Sogni più rosei. Appena è terminata, non resta che nasconderla o distruggerla, o meglio ancora, gettarla in pasto alla folla brutale affinché la magnifici uccidendola di disprezzo, accentuando ancor più la sua assurda inutilità. Noi condanniamo quindi l'arte in quanto opera finita, e la intendiamo solo nel movimento del suo farsi, allo stato di tensione o di abozzo. L'arte è semplicemente una possibilità di conquista assoluta. Per l'artista, portare a termine è morire” (MARINETTI in VILLIERS, J.-P. Andréoli. Le premier manifeste du futurisme, edizione critica con riproduzione anastatica del manifesto originale di F.T.

Marinetti, Université di Ottawa, Ottawa, 1986, p. 84, Apud LISTA 2009, p. 78).

Nesse sentido, se concordarmos com a hipótese de Lista, pode-se dizer que o futurismo preconizou a forma do efêmero e da performance justamente porque privilegiou o manifesto, o que na opinião do estudioso encarna o momento dionisíaco da arte, exprime o projeto e a vontade do artista, concretiza a sua pulsão criativa em estado puro, antes que ela deva submeter-se ao confronto com a realidade, deva passar “sotto le forche caudine” da matéria, da sua opacidade e do seu determinismo físico (2009, p. 78).

O manifesto não é uma categoria unívoca. Assim, para um linguista, por exemplo, e nesse caso em particular dentro dos termos da teoria do discurso, um manifesto pode ter vários gêneros de significado e diferentes modos de comunicação e, por outro lado, cada um deles possui precedentes históricos (LISTA, 2009, p. 78).

Ainda de acordo com Lista, o manifesto como texto que enuncia uma nova teoria literária, uma renovação ou transgressão de regras tradicionais remonta pelo menos ao prefácio da tragédia de Alessandro Manzoni *Il conte di Carmagnola* (1816), encentrada sobre as três unidades dramáticas e sobre o papel do coro, que inspirou o prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo, de 1827, em que, como lembra Lista, Hugo ataca Goethe justamente por “distogliere” a atenção do leitor dos empréstimos que havia contraído, sem indicá-lo, das teorias de Manzoni. Da mesma forma, o texto que exprime uma visão do espírito, que “tratteggia” com modos líricos a utopia de uma realidade futura, faz a sua aparição, na opinião de Lista, em 1843 com l’*Augurio dell’Italia futura* de Vincenzo Gioberti (o famoso capítulo que fecha o livro *Del primato morale e civile degli italiani*, editado em 1843, explica o estudioso). Gioberti, além disso, usa o termo “futurismo” mais de cinquenta anos antes de Marinetti.

Se Lista enfatiza o uso do termo “futurismo” por Gioberti, Adriana Chemello observa que “Il termine non era nuovo” e que com “significato politico-sociale era già stato usato dallo scrittore e poeta catalano Gabriel Alomar (1873 – 1840) nel suo libro *El futurismo*” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 84).⁵⁷ Chemello observa ainda, referindo-se à escolha do termo futurismo que

⁵⁷ Sobre essa questão Bergman escreve que “Il nous semble que le terme ‘futurisme’, ayant un sens politique et social (et pas du tout littéraire), ait été employé pour la première fois en 1903

Marinetti e i suoi amici avevano pensato in un primo momento ad altri nomi, come ‘dinamismo’, ‘eleticismo’, ma li avevano esclusi perché di scarso impatto propagandistico. Scelsero questo nome perché sembrava racchiudere in sé, in modo pertinente ed esplicito, il carattere di un movimento proiettato verso il futuro. A Marinetti, che era superstizioso, credeva nelle coincidenze e nella cabala, questa denominazione piacque subito perché nella parola vedeva incise le iniziali del suo nome: FuTurisMo (2010, p. 85).

Annateresa Fabris observa por sua vez que se por um lado a preocupação de alguns críticos tem sido a de determinar a origem do termo “futurismo”, a análise das fontes do movimento tem sido uma constante da crítica desde o surgimento oficial do movimento até culminar em uma operação como a de Bruno Romani, que em 1969 desmonta literalmente o manifesto de Marinetti em busca de todas as derivações possíveis (Romains, Nietzsche, Verhaeren, Morasso, Gregh, Dulait, Laforgue, Baudelaire, Saint-Maurice, Adam, Sorel, Jarry,

par l'écrivain catalan Gabriel Alomar. Rubén Darío utilize le terme dans le ‘Dilucidaciones’ qui ouvrent ‘El canto errante’, ce qu’il fait remarquer em commentant le Manifeste. Il est cependant d’avis qu’il est peu probable que Marinetti connu l’emploi antérieur du terme. Nous serions pourtant enclin à croire que Marinetti (o Cinti) a lu le vaste compte rendu de l’oeuvre ‘El futurisme’ de Gabriel Alomar, compte rendu qu’on trouve dans le Mercure de France du 1er décembre 1908. On se rappelle que Marinetti communique, em décembre 1908, à De Maria qu’il veut fonder une école intitulée ‘futurismo’. A en juger par les témoignages postérieurs de plusieurs futuristes, ce sont particulier Marinetti et Cinti qui on discuté le nom du mouvement qui devait être fondé, et l’un d’entre eux doit avoir proposé ‘futurismo’. Marinetti déclare en 1909 que le mot pareil à um éclair fulgure, à l’improviste, d’une masse d’idées encore chaotiques et confuses” (BERGMAN, 1962, p. 52). Já Benjamin Goriély chama a atenção para “Dokumente des Fortschritts. Internationale Revue”, publicada em Berlim em 1912, na qual é assinalado que “Il poeta spagnolo Gabriel Alomar, originario di Palma delle Baleari, fondò un originale movimento poetico che chiamò *Futurismo (poesia dell’avvenire)*. Egli voleva riflettere nelle sue opere tutte le forze umane che portano in avanti e verso l’alto; una raccolta di poesie da lui edita in catalano riflette uma certa forza poetica. L’idea e anche la parola ‘futurismo’ vennero riprese qualche anno dopo da un gruppo di poeti italiani alla testa del quale si trova il milanese Marinetti, il quale da vero niciano superò il pensiero di Nietzsche nella glorificazione della forza. In giuventù Marinetti ottenne un grandissimo numero di adesioni, ed esercitò anche una certa influenza politica. La prime idea di Alomar è invece più pura e bella, e spiace che la tesi da lui sostenuta con il nome ‘futurismo’ sia stata eclissata dal maggiore successo del gruppo italiano” (GORIÉLY, 1967, p. 154-155). Mais recentemente, Stefania Stefanelli observa que mais controversa, entretanto, parece ser a questão dos “relatos ideológicos” entre o ensaio de Alomar e o manifesto de Marinetti, tendo em vista que “alcuni critici hanno ritenuto di individuare una filiazione diretta del movimento italiano dalle idee del poeta catalano, mentre alcuni altri l’hanno negata (STEFANELLI, 2001, p. 51).

Carducci, Pascoli, Royère, Du Camp, Moréas, Orsini, Rimbaud, Philippe) (FABRIS, 1987, p. 58).

Assim, não parece estranho quando Lista, referindo-se ao texto perlocutório, que busca provocar uma reação no leitor enquanto um ataque ad *hominem* o ad *ideas*, o exemplo mais conhecido permanece a que podemos nos referir é o editorial *J'accuse* (1898), de Émile Zola, o qual é, por sinal, um dos autores muito prezados por Marinetti na juventude. Enfim, o texto que incita a rebelião, que proclama a vontade de fundar um novo movimento, emerge com o *Manifesto del partito comunista* (1847), de Marx e Engels.

Com relação aos pontos de contato entre o manifesto comunista e o de fundação, Annateresa Fabris destaca que Glauco Viazzi percebe no *Fondazione e Manifesto del Futurismo* um andamento paralelo ao Manifesto comunista, o qual o estudioso propõe como arquétipo do texto marinettiano. Para tanto, segundo Viazzi, bastaria observar a articulação: “analisi situazionale e storica dapprima, indi progetto operativo suddiviso e snodato per commi e paragrafi” (1976, p. 38), característica esta por sua vez que “resterà poi in molti manifesti futuristi” (1976, p. 53) e que o estudioso percebe semelhanças com a organização de um partido político. Nesse sentido, e tendo em vista essas características, Fabris aponta lendo Viazzi que “o primeiro manifesto de Marinetti é, ao mesmo tempo, um poema, um texto de poética, um documento autobiográfico, um ato de fundação de um partido (afirma uma ideologia, rechaça o *status quo*, propõe uma nova ordem, declara a intenção de promover ações para realizá-la), um plano de produção industrial, que alia a intenção à necessidade, isto é, o *que* e o *como* fazer” (FABRIS, 1987, p. 60). Desde 1905, destaca Lista, com a publicação da revista *Poesia*, Marinetti havia adotado esse modelo, típico da retórica do ativismo político. De fato, conforme mostra Lista, Marinetti parafraseou Marx em um *volantino* que proclamava: “idealisti, lavoratori del pensiero, unitevi per dimostrare come l’ispirazione, il genio vanno pari passo al progresso della macchina, dell’aeromobile, dell’industria, del commercio, delle scienze, dell’elettricità” (MARINETTI apud LISTA, 2009, p. 78). E será nessa última categoria que Lista colocará o *Manifesto del futurismo*, ainda que pondere que o *corpus* dos manifestos futuristas cubra a inteira gama das diversas articulações e formulações textuais, hipótese com a qual não podemos concordar plenamente.

3 OS MANIFESTOS DO FUTURISMO E SUAS REPERCUSSÕES

3.1 ORIGEM DO *FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO*

Após termos nos ocupado sobre quais são os cinco procedimentos dominantes que caracterizam o gênero manifesto do futurismo italiano, isto é, a acusação precisa e o insulto bem definido, a pressuposição de um destinatário e a ação massmediáticos, o recurso à paródia, à oralidade e à improvisação e, por fim, a presença da tradição oratória clássica, passaremos a nos deter sobre alguns dos manifestos que consideramos essenciais para uma leitura do futurismo italiano, bem como sobre a análises desses manifestos.

Naturalmente, o primeiro manifesto sobre o qual devemos nos deter é o *Fondazione e manifesto del futurismo*, de fevereiro de 1909, cuja origem buscaremos descrever nas próximas páginas.

Marinetti declara ter tido a primeira intuição quanto à palavra “futurismo” em outubro de 1908, junto aos jovens poetas de sua revista:

Il giorno 11 ottobre 1908, dopo aver lavorato per 6 anni nella mia rivista internazionale *Poesia* per liberare dai ceppi tradizionali e mercantili il genio lirico italiano minacciato di morte, sentii ad un tratto che gli articoli, le poesie e le polemiche non bastavano più. Bisognava assolutamente cambiar metodo, scendere nelle vie, dar l'assalto ai teatri e introdurre il pugno nella lotta artistica. I miei amici poeti Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza, Luciano Folgore, cercavano con me una parola d'ordine. Esitai un momento fra le parole *Dinamismo* e *Futurismo*. Il mio sangue italiano balzò più forte quando le labbra inventarono ad alta voce la parola *Futurismo*. Era la nuova formula dell'Arte-azione e una legge d'igiene mentale (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 235).

Parcela significativa do manifesto de fundação deriva de um acidente automobilístico. Em 15 de outubro de 1908 Marinetti acidentase em uma estrada da periferia de Milão, episódio que é narrado em *La grande Milano tradizionale e futurista*. No prólogo do manifesto de

fundação do futurismo, segundo Lista, esse acontecimento assumirá um forte valor simbólico de modo que é possível pensar que a ideia inicial do manifesto tenha efetivamente ocorrido em outubro de 1908 (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 79). Valendo-se da técnica das palavras em liberdade, escreve Marinetti sobre o referido acidente em *La grande Milano tradizionale e futurista*:

Velocità crescente e impeto del motore che vuole strapparmi il volante dalle mani mie fragili di poeta

Nessuno davanti al mio slancio ed è un inaspettato lirismo che spalanca orizzonti sbaraglia a destra e a sinistra caseggiati che il sogno sonno immensifica

Rasentare un canale di fangosa acqua d'officina e scorgere a 100 metri due incauti ciclisti già promessi alla furente ingordigia delle mie ruote ed eccomi pietoso al punto di rosicchiare colle mie ruote di destra l'orlo del fosso mentre ricordo d'aver letto la morte del mio amico Simon parigino sventratosi in un rovesciamento d'automobili

Istintivamente per questo scarto il mio ventre dal volante quando sento planetariamente capovolgersi lenta meno lenta prestissimo la mia centocavalli su me

Tattilismo olfativo di mota bava mentastri petrolio untume forfora sudore olio benzina sterpi fieno mosaico formicaio scorie limature carbone con il corpo inerte di 80 chili del meccanico a caldo liquido premente sempre più quintale

Atroce impasto che spera dispera

E sotto sotto sotto torcersi di una seconda imbottitura tattile di plumbeo destino che ha sapore-odore di aceto melassa spinaci in boca e nei bronchi catarrici a furente tubo di scappamento e acidi gas fischianti corpo a corpo collo smisurato cetaceo ruote all'aria roteanti

Pesantissimo cielo che mi schiaccia coi suoi blocchi di cobalto

No no no no non dilaniarmi la schiena

Faticosamente a rantoli mentre operai accorrono

- Prest prest ciapa i cord che se dev tirà su i reud
prima che el motor ciapa feug Giovan porta el cric
e i cord

- Sunt mort sotta prest tira su

Mi estraggono straccio fangoso elettrizzato da una
gioia acutissima che collauda con spasimosi
rigurgiti di orgoglio volitivo il Futurismo

(MARINETTI, 1969, p. 88)

Conforme relato de Walter Vaccari, o fato é que Marinetti faz um passeio pela região de campanha de Milão e diverte-se muito ao dominar o veículo sobre a estrada. Entretanto, a certa altura o veículo rebela-se contra o domínio do motorista, percorre alguns metros em zigue zague e cai de cabeça para baixo em um fosso barrento que corre à beira da estrada. Marinetti, atordoado, é então socorrido por transeuntes e retirado do fosso completamente sujo de lama sem sofrer maiores danos. Na verdade, especula Vaccari, nunca se saberá o que realmente aconteceu, pois enquanto Marinetti sustenta que o acidente aconteceu porque tentava evitar um ciclista, seus amigos garantem que a culpa fora toda sua, já que ao volante o poeta era um incapaz. O acidente, conclui Vaccari, resulta assim de pouca importância, mas terá um eco que repercutirá na história literária mundial (1959, p. 177-178).

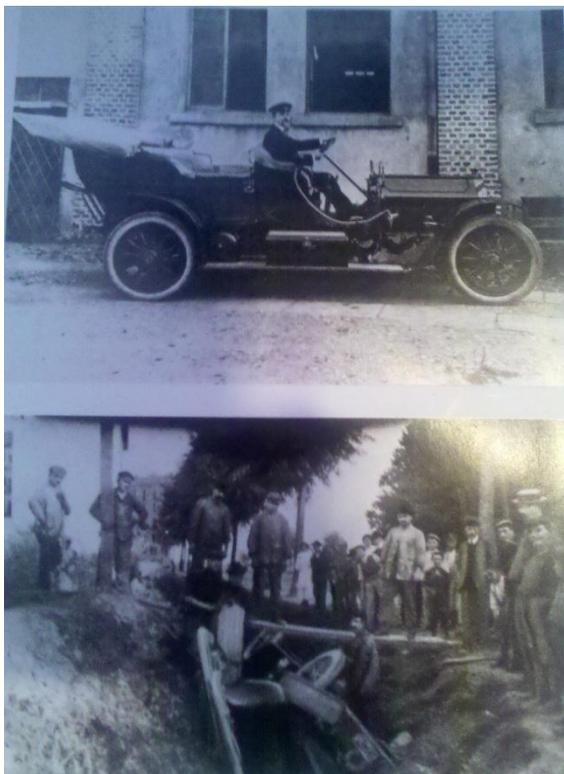


FIGURA 4 - F.T. Marinetti ao volante de seu automóvel em 1908/ Automóvel de Marinetti após o acidente de 15 de outubro de 1908.

Fonte: OTTINGER, 2009, p. 78.

O programa do manifesto, que equivale ao manifesto propriamente dito sem o prólogo de apresentação, começa a ser elaborado logo após o acidente automobilístico de Marinetti. Em novembro de 1908, Marinetti publica o tratado *Ragion poetica e programma del verso libero*, de Gian Pietro Lucini, pelas edições de *Poesia*, no qual Lucini, partindo da forma literária do verso livre entendido como insurreição contra todo o tipo de autoridade, elabora uma reflexão sobre o porvir que conjuga o evolucionismo de Spencer e a vontade de potência de Nietzsche. Assim, Lucini define o caráter libertário da arte de vanguarda, a sua socialidade e o estatuto perenemente provisório da sua criação. Conhecedor do conteúdo do tratado de Lucini, Marinetti procura radicalizar os princípios do poeta do

simbolismo *nostrano* em nome do futurismo ao repropor desde sua estrutura global o seu tratado; isto é, elaborando um prólogo concebido como *ragion poetica* seguido de um programa. Com vistas a evitar polêmicas com Lucini, Marinetti levará ao conhecimento de Lucini o texto do manifesto do futurismo apenas no último momento, após já ter providenciado sua impressão (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 79).

Conforme aponta Lista, Enrico Cavacchioli confirmou que Marinetti, Paolo Buzzi e ele próprio estabeleceram juntos “i canoni di una scuola di ribelli”, isto é, o programa em onze pontos do manifesto, que fora redigido entre outubro e novembro de 1908. Interessante destacar ainda sobre essa questão que também Buzzi escreveu que Marinetti lhe leu o programa do futurismo em dezembro, e que o mesmo precisou que

Il merito di questo testo formidabile è tutto di Marinetti. Con una modestia che gli fece grande onore, egli, comunicando agli amici il motto delle idee, parve, sulle prime, quasi dubbioso di poter fermare nella morsa di una codificazione monarchica quelle norme così gravide di avvenire. E si consultò con taluno. Ma poi, in uno di quei fermenti vulcanici che lo hanno sempre caratterizzato, tracciò tutto solo, una notte, lo schema, aprendolo e chiudendolo con dei periodi che sono fra le sue strofe migliori (Apud LISTA in OTTINGER, 2009, p. 79).

Tais considerações levam Lista a crer que teria sido por volta de dezembro de 1908 que Marinetti teria redigido sozinho a *ragion poetica* do manifesto, isto é, o seu prólogo, o qual, por sua vez, na análise do estudioso italiano é uma narração poética preliminar escrita no passado e em estilo épico que introduz os princípios do programa futurista. Desta forma, Lista conclui que o texto completo – o prólogo e o programa – estavam completos em dezembro de 1908, ainda que Marinetti tenha preferido aguardar o mês de janeiro para o lançamento do seu manifesto tendo em vista o desejo de que o evento coincidissem com o início de um novo ciclo. Além disso, completa Lista, muito atento às estratégias de comunicação, Marinetti estuda de modo articulado o lançamento do movimento futurista, fato que o leva a preparar com cuidado a difusão do manifesto. Disso resulta, em um primeiro momento, a inserção da versão integral do texto em forma de prefácio em dois livros: o primeiro, em italiano, é a coletânea *Le ranocchie turchine*, de Cavacchioli, cujo

título alude à comédia *Le rane*, de Aristófanos, e na qual em um estilo contestatório que se tornará uma marca do futurismo o autor satiriza poetas como Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio; o segundo livro, desta vez em francês, é a antologia *Enquête internationale sur le vers libre*, isto é, a resenha das respostas recolhidas pela já mencionada enquête promovida pela revista *Poesia*. No entendimento de Lista, o uso do manifesto enquanto prefácio, que sugere uma superação do próprio conteúdo do livro, é uma tática da revolução cultural que Marinetti persegue com lucidez (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 79-80).

De qualquer modo, sempre conforme Lista, a saída dos dois livros, impressos em dezembro de 1908, é prevista para os primeiros dias de janeiro de 1909, quando do lançamento do manifesto. Outros elementos da tática marinettiana para a difusão do manifesto são a impressão em tinta azul, também em dezembro de 1908, de milhares de cópias de dois *volantini*, um em italiano e o outro em francês, contendo o programa do manifesto e a preparação do número de dezembro/ 1908 – janeiro/ 1909 da revista *Poesia*, onde a versão integral do manifesto deveria ser seguida por quatro páginas dedicadas inteiramente a Marinetti.

A tática marinettiana para a difusão de seu manifesto é, porém, perturbada por uma calamidade sísmica: na noite de 28 de dezembro de 1908 um grande terremoto devasta a cidade de Messina e os vilarejos próximos, provocando a morte de 150.000 pessoas. A Itália está em luto nacional. A desorganização dos socorros civis e militares às vítimas desencadeia uma violenta polêmica, que ocupa a imprensa italiana por todo o mês de janeiro. Marinetti revê então imediatamente sua tática para a difusão do manifesto. O texto fundador da cultura das vanguardas do Novecentos, conclui Lista, faz sua aparição na surdina, como prefácio da coletânea de Cavacchioli e do volume da enquête sobre o verso livre.

No número de *Poesia* saído em janeiro, as páginas reservadas ao manifesto são ocupadas por uma poesia de Lucini dedicada ao grande desastre nacional e é com muito atraso, por volta do fim de janeiro, que o *volantino* com o programa do manifesto é enviado em milhares de cópias a escritores, poetas, artistas, intelectuais, jornalistas e políticos de todo o mundo. Interessante observar ainda quanto à difusão dos *volantini* que quando o destinatário é um jornal ou uma personalidade, é enviada também uma carta circular ou uma carta manuscrita, na qual Marinetti convida os destinatários a responderem formulando um juízo

ou dando uma adesão total ou parcial ao manifesto.⁵⁸ Lucini, porém, destaca Lista, não aceita ser copiado e superado por Marinetti e replica o envio do manifesto escrevendo uma longa carta, datada de 4 de fevereiro de 1909, com a qual refuta a adesão ao futurismo e contesta ponto por ponto os princípios do manifesto, em particular a negação do passado e o ataque aos museus (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 80).

No que se refere aos jornais, Lista explica que a primeira resenha crítica do programa futurista é publicada em 4 de fevereiro no periódico *L'Unione* de Milão. No dia seguinte serão publicadas resenhas também em *La Sera* de Milão e *Il Caffaro* de Gênova, sendo que a *Gazzetta dell'Emilia* de Bolonha apresentará o texto em sua versão integral. Em 6 de fevereiro é a vez de *Il Pugnolo* de Nápoles publicar alguns extratos do programa, ao contrário do jornal humorístico *Il Monsignor Perelli*, que contesta ferozmente as ideias de Marinetti. Em 7 de fevereiro, o jornal *I Tribunali* de Milão publica integralmente o manifesto, enquanto *Il Pasquino* de Turim se limita a fazer um resumo irônico do mesmo. A terceira publicação completa do programa ocorre na *Gazzetta di Mantova* em 8 de fevereiro, além do que o texto ou a sua resenha saem nos dias seguintes em *Arena di Verona*, *Il Corriere delle Puglie* de Bari e em *Il Momento* de Turim. Ainda conforme Lista, as reações dos intelectuais italianos mais à vista, como Enrico Thovez e Ugo Ojetti surgem poucos dias depois (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 80).

Quanto ao lançamento internacional do programa, Lista explica que acontece no mesmo momento. O texto é publicado, por exemplo, no México no número de fevereiro do *Bulletin de Instrucción pública de México*, traduzido para o espanhol com um comentário de Amado Nuevo, e no número de 20 de fevereiro da revista romena *Democratia* de Craiova, traduzido e apresentado por Mihail Draganescu. Parece que Marinetti tenha reservado ao jornal *Le Figaro* uma versão preliminar do texto integral do manifesto, isto é, o prólogo seguido do programa. Em Paris, Marinetti obtém graças a Mohamed El Rachi, acionista do jornal e velho conhecido de seu pai, que o manifesto seja publicado na primeira página do *Figaro* de 20 de fevereiro de 1909, o que, segundo Marnoto, insere-se em um plano publicitário, pois com isso Marinetti visava conferir ao movimento ampla ressonância (MARNOTO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 197).⁵⁹ Em Milão, Marinetti publica o texto completo em

⁵⁸ Há um importante volume que trata da recepção dos manifestos futuristas na França. Trata-se de *La fortuna critica del futurismo in francia*, de P.A. Jannini.

⁵⁹ Conforme nota Patricia Peterle, no Brasil “as primeiras traduções parciais e na íntegra [do manifesto de fundação] são publicadas por jornais nordestinos, no mesmo ano da publicação do manifesto, 1909, mas aparentemente sem nenhuma repercussão maior. Em junho, o jornal A

edição bilíngue italiano/francês no número de fevereiro/março de *Poesia*. Vale observar ainda, porque sintomático da sintonia de Marinetti com as técnicas de comunicação de massas, que o poeta afixa na sacada de seu apartamento na via Senato nr. 2 uma grande faixa com a palavra “futurismo” estampada em caracteres gigantescos e espalha por toda Milão um manifesto de um metro de altura por três metros de comprimento que anuncia o futurismo com caracteres vermelho fogo. Em paralelo, afixa manifestos nas artérias das principais cidades italianas. Assim, o modo de agir de Marinetti é diametralmente oposto aos dos simbolistas que se encerram em sua torre de marfim (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 81).



FIGURA 5 - Primeira página do *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909 contendo o manifesto de fundação do futurismo.

Fonte: OTTINGER, 2009, p. 77.

República de Natal faz a primeira tradução do texto marinettiano no Brasil, apesar de ser parcial. [...] Meses depois, em 30 de dezembro, o jornalista baiano Almachio Diniz, no *Jornal de notícias*, oferece aos leitores a primeira tradução na íntegra do manifesto, que vinha acompanhada do título ‘Uma nova escola literária’, que recupera o incipit de *A República*’ (PETERLE in BAGNO *et al.*, 2010, p. 285).

3.2 LEITURAS CANÔNICAS DO *FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO*

Conforme De Maria, quando da publicação do manifesto de fundação em 20 de fevereiro de 1909 no *Figaro*, Marinetti insere-se em uma das modas literárias de seu tempo tendo em vista que do simbolismo ao decadentismo, do unanimismo ao naturismo, além dos *ismos* menores, toda escola ou cenáculo literário havia exibido seus proclamas. Ainda, em um plano substancial, é possível perceber no primeiro e nos manifestos sucessivos numerosas ideias, temas e motivos já presentes em textos teóricos e criativos da época (1973, p. XV).

Já para Salaris, o manifesto de fundação é o ponto de chegada de uma fase de formação que Marinetti atravessou até o momento da fundação do movimento. O ambicioso programa, que na “sua genericità risulta in sostanza aperto a molte soluzioni” demonstra desde o início o aspecto híbrido da *arte di far manifesti* de Marinetti, que se traduz em um “intrico di progettualità, teoria, poesia” (1985, p. 17). O manifesto de fundação do futurismo é dividido em duas partes. Apresenta uma “premissa” que ilustra quase em forma de mito a fundação do movimento. Trata-se de “una prosa poetica di impronta simbolista con riferimenti alla biografia di Marinetti che si propone come eroe di una nuova epopea” (1985, p. 17). Conforme aponta De Maria, na fabulação deste manifesto encontram-se, alegorizados, alguns elementos autobiográficos, tais como a “stanza araba” do apartamento da via Senato, nr. 2, o bonde de dois andares que percorria o Corso Venezia, e o acidente automobilístico sofrido por Marinetti (2005, p. CXXI).

O manifesto tem início com a narração de que Marinetti e seus companheiros velaram a noite inteira sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado e que conculcaram opulentos tapetes orientais discutindo diante dos limites extremos da lógica enegrecendo muito papel com escritos frenéticos para dar origem ao movimento futurista:

Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini

estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritte (2005, p. 7).

A narração prossegue com o relato de que um orgulho imenso intumesciu o peito dos membros do grupo, pois estes sentiam-se “soli, in quell’ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all’esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti” (2005, p. 7) para, posteriormente, sobressaltarem-se repentinamente ao ouvir o formidável rumor dos enormes bondes de dois andares que passavam chacoalhando resplandecentes de luzes multicolores. Em seguida, prossegue o narrador, retornou o silêncio de modo que enquanto o grupo escutava o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estalar de ossos dos palácios moribundos escutava também subitamente rugir sob as janelas os automóveis famélicos:

- Andiamo, diss’io; andaimo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l’ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, laprimissima aurora! Non v’è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!... (2005, p. 8).

O grupo, então, aproxima-se de três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. O narrador relata que se estendeu sobre seu carro, como um cadáver no leito, mas que logo em seguida ressuscitou sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava seu estômago. A furiosa vassoura da loucura, prossegue o narrador, arrancou o grupode si mesmo e o enxotou pelas ruas, íngremes e profundas como leitos de torrentes. Aqui e ali uma lâmpada doente, atrás dos vidros de uma janela, lhes ensinava a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos morredouros:

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia machina come un cadavere nella barra, mas subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina, che minacciava il mio stomaco.

La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri di una finestra, c'insegnava e disprezzare la falace matematica dei nostri occhi perituri (2005, p. 8).

O narrador prossegue relatando que o grupo corria, esmagando nas soleiras das portas os cães de guarda que se arredondavam embaixo de seus pneus ardentes, como os colarinhos embaixo do ferro de passar roupas. A morte, domesticada, ultrapassava o narrador em cada curva, para oferecer-lhe a pata com graça, e de vez em quando se estirava no chão, com um barulho de maxilares estridentes, enviando-lhe, de cada poça, olhares aveludados e acariciantes. Na sequência o narrador pronuncia:

- Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la boca immensa e tórta del vento!... Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo! (2005, p. 9).

Apenas pronunciadas essas palavras, quando virou-se bruscamente sobre si mesmo com a mesma embriaguez insensata dos cães que querem morder a própria cauda e avistou dois ciclistas indo a seu encontro, titubeando como dois raciocínios, ambos persuasivos, apesar de contraditórios, o narrador relata ter cortado o assunto e, de desgosto, ter se atirado de rodas para cima em um fosso:

Avevo appena pronunziato queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che voglion mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittorii... Che noia! Auff! Tagliai corto, e pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato... (2005, p. 9).

Segue-se, então, o episódio do fosso:

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma forticante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese... Quando mi sollevai – cencio sozzo e puzzolente – di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!

Uma folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fossato, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità.

Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

Allora, col volto coperto della buona melma delle officine – impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fuliggini celesti – noi, contusi e fasciate le braccia ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini vivi della terra (2005, p. 9-10).

Na opinião de Lista, o episódio biográfico do fosso possui uma importância fundamental sob o plano psíquico, pois Marinetti sente ter vencido a morte graças a sua força de vontade. O convite à experiência violenta da água que viveu quando pequeno significa para ele superar o nó mais íntimo de seus medos; a renovada experiência do trauma infantil lhe mostra as suas capacidades de reação vital. Naquele momento, Marinetti sente-se renascer em uma nova vida (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 67-68).

Na mesma direção parece ir a interpretação do episódio do fosso proposta por Maurizio Calvesi, que também privilegia o aspecto psíquico em sua análise do manifesto de fundação. Para Calvesi, em *Fondazione e manifesto del futurismo* o inconsciente, ainda que não nomeado, parece ter a sua parte na estrutura do apólogo, com a imagem do fosso.

Conforme a interpretação de Calvesi, a corrida de carro ocorre enquanto dois ciclistas bloqueiam o avanço do automóvel opondo seus sofismas, isto é, as armas de uma razão historicamente exaurida e reduzida à caricatura de si mesma. Como reação ao bloqueio dos ciclistas, a irracional decisão de precipitar-se no fosso barrento parece privilegiar a chamada a uma dimensão nascente e como que parental da consciência. O fosso, por sua vez, é lido por Calvesi como um ventre materno e o piloto que ressurgiu da água barrenta alude indubitavelmente a um nascimento: trata-se de uma vinda à luz, à luz do irracional, do desconhecido e da loucura; assim é premiado o gesto corajoso do piloto que em desprezo aos ciclistas se joga no fosso. Através das imagens do nascimento, da infância, do retorno ao ventre materno, a produção marinettiana anterior ou contemporânea ao manifesto de 1909 apresenta dois aspectos complementares, ambos relacionáveis à mensagem do inconsciente: o aspecto alegre que se fará depois jocoso preparando Dada se coloca ao lado daquele visionário e de pesadelo, que reentra em um quadro de pré-surrealismo romântico e maldito. A visão do piloto reduzido a trapo sujo e malcheiroso, apenas surgido do ventre oleoso da mãe mecânica, pode ligar-se nesse sentido a precedentes imagens marinettianas, de uma inquietante visceralidade (1994, p. 13).

No lugar do acidente eis um aglomerado de curiosos, de professores míopes e pedantes, que se envolvem na operação arqueológica de repescar o carro, o que pode aludir também à veleidade historicista do crítico, impaciente de classificar. Ao invés, o automóvel ressurgiu também, junto ao piloto, e está pronto a continuar de novo em frente; perdeu apenas, neste banho de coragem, a carroceria e o estofamento; permaneceu estrutura e motor: um moribundo dita as últimas vontades; Marinetti sente-se ao invés apenas vindo à vida e dita suas primeiras vontades futuristas. Essas vontades, conforme enfatiza Calvesi, são bem conhecidas:

Sono invital pericolo, alla ribellione, alla velocità, all'efficienza física, alla primordialità. Siamo esortati a 'sfondare le misteriose porte dell'Impossibile'. Si parla di annullamento dello Spazio e del Tempo attraverso la dimensione 'onnipresente', ubiquitaria, della velocità. L'opera d'arte deve assumere 'un carattere aggressivo' e 'la poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote'. Si scagliano strali contro il conservatorismo in ogni campo. Vengono suggeriti temi che saranno largamente

ripresi e svolti più ancora nel campo della pittura che in quello della letteratura della poesia [...]. I temi modernistici sono sorretti da un vivace slancio verso nuove forme di conoscenza e connessi a una volontà d' esplorazione nei territori dell'ignoto. Il moderno è il nuovo e il nuovo è tutto ciò che non è conosciuto: nuova è la dimensione della velocità come quella del subconscio. Entrambe distruggono gli schemi razionali del tempo, dello spazio, del fisso e del certo. Da simili premesse non poteva scaturire, anche nel campo delle arti figurative, che una visione quale ne derivò: cioè impegnata a dissolvere l'idea del quadro come schermo proiettivo di una realtà centrata e immobile e a distruggere le conesse nozioni spazio-prospettiche, come ogni altro sistema di relazioni (1994, p. 13).

Além disso, pode-se dizer, com Lista, que nesse manifesto termos como luta, velocidade e movimento indicam, no “Marinetti-pensiero”, a lei própria do universo (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82). Isso pode ser percebido diretamente no programa de *Fundazione e manifesto del futurismo*:

Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo,
l'abitudine all'energia e alla temerità.
Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno
elementi essenziali della nostra poesia.
La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità
penosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare
il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo
di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si
è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della
velocità. Un automobile da corsa col suo cofano
adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito
esplosivo... un automobile ruggente, che sembra
correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di
Samotracia.
Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il
volante, la cui asta ideale attraversa la Terra,
lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua
orbita.

Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.

7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a postrarsi davanti all'uomo.

8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creato l'eterna velocità onnipresente.

9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.

11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fiumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enorme cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 10-11).

Conforme mostramos nos capítulos anteriores, Marinetti sustentava possuir uma *arte di far manifesti* baseada nos princípios

fundamentais da violência e da precisão do ataque, desferido contra um laconismo fulminante. Conforme Lista, o poeta utilizou no manifesto de fundação três registros de estilo diversos entre si. Se o prólogo do Manifesto do futurismo é escrito em um estilo fervilhante que recorda o Zarathustra nietzschiano, o programa em onze pontos adota ao invés o tom imperativo típico dos slogans da agitação cultural. Por fim, o texto se conclui com uma longa passagem em que Marinetti “padroneggia con brio” e ironia o estilo da comédia heróica, à maneira de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82).

Conforme podemos perceber, já desde o manifesto de fundação Marinetti recorre à mistura de estilos, se não à mistura de procedimentos típicos de gêneros diversos, tais como o tom imperativo e o estilo fervilhante para a elaboração de seus manifestos. Ao que tudo indica, tal hibridismo de estilos parece prefigurar a negação dos gêneros literários característica das obras futuristas a que nos referimos no capítulo II e que veremos mais adiante quando abordarmos a teoria parolíbera. Além disso, há que se considerar também a presença da ironia neste manifesto, a qual conforme vimos anteriormente é uma das características da produção manifestaria futurista. Em suma, podemos entender o manifesto de fundação como um verdadeiro laboratório onde coexistem diferentes elementos e procedimentos que posteriormente caracterizarão a produção manifestária, literária e poética do movimento.

De acordo com Lista, propondo uma verdadeira revolução cultural, Marinetti usa uma linguagem das fórmulas imaginosas, sensacionais e provocatórias. O caráter peremptório do programa leva Marinetti a asserções que parecem equivocadas, como a célebre exaltação do “disprezzo della donna”, que suscitou tantas polêmicas. Sobre esta asserção, Marinetti deu explicações afirmando que buscava com ela golpear a imagem da mulher ideal celebrada na literatura de D’Annunzio, com o objetivo de dar ao sexo oposto a possibilidade de participar ativamente da vida moderna (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82). O Slogan que exalta “la guerra - sola igiene del mondo” – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários sintetiza ao invés as convicções sociais-darwinistas de Marinetti, influenciadas pelo evolucionismo das nações de Spencer, das teorias de Sorel, do romantismo político de origem ressurgimental e do eracliteísmo, que o levam a considerar “la guerra complemento logico della natura” (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82). A guerra parece a Marinetti não apenas o motor da história, mas também o antídoto mais eficaz, para um povo, contra a decadência e a morte, como conclui Lista.

Essas considerações de Lista parecem ir ao encontro do que mencionamos no capítulo I da tese, isto é, que o pensamento marinettiano é informado pelas teorias de Nietzsche, Sorel e Morasso, dentre outros. Conforme Lista, esses execráveis princípios, que se encontravam em consonância com o clima cultural da época, não suscitaram nenhum tipo de indignação ao passo que do manifesto de fundação escandalizava sobretudo a rejeição do passado, formulada por Marinetti com grande violência, além do fato que a rejeição vinha da Itália, país eleito pela cultura internacional há pelo menos dois séculos como museu a céu aberto. Desse modo, declarar, a partir da Itália, a necessidade de abolição do passado e da queimados museus equivalia a uma loucura, de modo que essa foi a percepção prevalente entre as reações suscitadas pelo manifesto, conforme podemos perceber a partir do depoimento de Paul Adam, que aceitava a parte construtiva do programa enquanto recusava seu elemento destruidor. Escreve Adam em resposta a indagação de Marinetti:

J'approuve évidemment les premiers articles du manifeste que le parfait poète de La ville charmelle vient de publier. Comment ne pas applaudir au Futurisme, qui se propose d'instaurer le lyrisme de la machine et des miracles scientifiques, tout cela gloire neuve du vieux Prométhée, quand on a soi-même tenté de faire comprendre la magnificence de ces forces unies aux puissances impulsives des foules? Comment ne pas applaudir au chant de la lutte et de l'action, quand on a soi-même composé La Force et Ruse, quand on a achevé Le Trust, quand on a jadis écrit Le Mystère des Foules?

Mais où je me sépare du Futurisme, quand il veut détruire, abolir, anéantir (apud JANNINI *et al.*, s/d, p. 14).

Conforme vimos nos capítulos anteriores, Marinetti condena o culto das obras-primas, dos museus, a veneração das cidades de arte italianas, a cultura empoeirada produzida pelas bibliotecas e tudo aquilo que torna os homens insensíveis às forças vitais. Por isso, segundo Lista, seu manifesto não é apenas um texto teórico sobre arte, mas é também um incitamento à rebelião. Marinetti procura dar fim à concepção narcisística, contemplativa, iniciática e saturnina da arte e recorda que a arte é um fim imanente à própria vida e proclama que no mundo

moderno a criação artística pode ser apenas ação e instrumento de progresso. De acordo com Lista, é a partir da ideia cardeal de que “Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*” que Marinetti constrói o próprio princípio do futurismo: o automóvel lançado a toda a velocidade encarna os parâmetros de energia e de dinamismo sobre os quais deve ser marcada a arte do novo século (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82).

Ainda segundo Lista, com expressões como “Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già creata l’eterna velocità onnipresente”, Marinetti assume com extraordinária eficácia a perda dos imutáveis pontos de referência da experiência humana e a nova sensação vital derivante do progresso da ciência e da tecnologia, de modo que assim torna-se parte de uma bem mais vasta tomada de consciência, que transcende o âmbito literário e artístico. Nesse sentido, o advento de uma civilização tecnológica carrega inevitavelmente consigo uma profunda mudança antropológica, cultural e social, de modo que o automóvel, modelo de uma realidade inédita, encarna a promessa de um futuro que despedaça toda a tradição. Para Marinetti, como observado por Lista, o progresso científico e a revolução industrial não mataram a arte: apenas trouxeram à tona novos protótipos de beleza. Como sabemos, os elementos geradores de beleza para Marinetti são aqueles resultantes da civilização industrial, como por exemplo, no caso da arquitetura, do tijolo e do ferro aparentes e, no caso da literatura, de uma sintaxe límpida e veloz que corresponda aos novos tempos, afinal conforme lemos na 16 alínea de *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* (1913), Marinetti sente “nausea della linea curva, della spirale e del *tourniquet*” ao passo que prefere o

Amore della retta e del tunnel. Abitudine delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create dalla velocità dei treni e degli automobili che guardano dall’alto città e campagne. Orrore della lentezza, delle minuzie, delle analisi e delle spiegazioni minute. Amore della velocità, dell’abbreviazione e del riassunto. ‘Raccontami tutto, presto, in due parole’ (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 69).

Dentro dessa perspectiva pode-se dizer que com a máquina não desaparece o sentimento do belo, mas sim que o belo é identificado e celebrado nas formas e nos valores do passado. Isto é,

L'atto radicale ormai da compiere è l'abolizione degli oggetti tradizionali dell'estetica, come le curve organiche del corpo femminile rappresentate dalla Vittoria di samotracia, al fine di ridefinire la materia prima dell'arte. Ed è proprio adotando i principi estetici della macchina che l'arte potrà ricongiungersi con la vita. Marinetti quindi individua nelle forze in atto della modernità il nuovo campo della creazione artistica. Il filo della tradizione è irrimediabilmente spezzato, il luogo deputato dell'arte non è più il museo ma la realtà in divenire che l'artista vive nel suo tempo (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 82).

Assim sendo, podemos dizer com Janet Lyon que os manifestos literários e políticos que perpassam a história da modernidade podem ser entendidos como expressões públicas transparentes de pura vontade: quem quer que seja seu autor e qualquer que seja seu sujeito, um manifesto pode ser entendido como o testemunho-prova de um tempo histórico presente transmitido na voz apaixonada de seus participantes (1999, p. 9).

3.3 O MANIFESTO TÉCNICO DA LITERATURA FUTURISTA

Datado de 11 de maio de 1912, o manifesto técnico da literatura futurista é publicado três anos após o manifesto de fundação. Conforme já salientamos no capítulo anterior, entre os dois proclamas ocorre um breve período durante o qual, conforme assinala Salaris, Marinetti toma consciência de dever teorizar e inventar novas formas para a escritura criativa, que permitam romper definitivamente com a tradição (in ASOR ROSA, 2007, p. 241). Lista, por sua vez, entende que com o texto de 1912 o futurismo faz o salto qualitativo mais importante de sua história literária, já que a tentativa de “subversão”, ligada até então à temática, ainda que violenta e provocatória, não havia produzido efeitos de novidade do ponto de vista do estilo (in OTTINGER, 2009, p. 268). É

nesse manifesto que Marinetti atinge a consciência de dever destruir os cânones da escritura, após uma genérica vontade de renovação expressa nos manifestos anteriores, os quais, seja na poesia ou na prosa, mantinham intactos os institutos linguísticos de então. Exemplos de imagens e símbolos já presentes na parte da cultura oitocentesca ou do início do século mais sensível à nascente sociedade de massa (de Carducci a D'Annunzio, Mario Morasso, Joris-Karl Huysmans, Walt Withman, Paul Adam, Émile Verhaeren, etc) que deveriam ser tratados são fornecidos por Marinetti no manifesto de fundação.

De acordo com Salaris, a data aposta ao *Manifesto técnico da literatura futurista* refere-se à data da sua ideação, e não a de sua efetiva difusão, que ocorre no fim de junho, sob a onda do sucesso obtido pelos pintores futuristas em Paris e noutras cidades europeias. Conforme mencionado no capítulo II, a formulação da teoria parolíbera está estreitamente ligada às reflexões sobre a pintura futurista e em particular à “simultaneità degli stati d'animo”, surgida no catálogo da mostra parisiense de 1912. Assim sendo, podemos dizer que a tendência do futurismo à integração das artes, representada no caso pela interpenetração entre a proposta parolíbera e as propostas da pintura futurista apontam para o entendimento de que as propostas do futurismo no campo literário são diametralmente opostas ao paradigma da teoria clássica dos gêneros literários, que previa conforme já assinalamos no capítulo anterior uma separação estanque entre os diferentes gêneros, negando, como consequência qualquer tipo de hibridismo.

De acordo com Salaris, o princípio do simultaneísmo é ligado a uma nova visão da percepção que, estendida ao campo da literatura, consente à escritura futurista efetuar um salto de qualidade, que a leva de uma simples modernidade de conteúdo a uma revolução do estilo (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 241).

Como podemos perceber, Salaris e Lista parecem concordar quanto ao significado da revolução na literatura futurista propiciada pelo manifesto técnico da literatura.

As duas propostas de Marinetti, aquela em favor do verso livre que remonta ao período pré-futurista e a outra em favor das palavras em liberdade são ligadas por uma relação de continuidade, sendo ambas motivadas pela exigência de conquistar uma sempre maior liberdade de expressão. Mas afinal, por que o verso livre, após ter tido inúmeras razões de existência está condenado segundo Marinetti a ser substituído pelas palavras em liberdade? Segundo Marinetti, a evolução da poesia e da sensibilidade revelou dois irremediáveis defeitos do verso livre. A saber: 1) o verso livre segundo Marinetti leva o poeta a fáceis efeitos de

sonoridade, jogos de espelhos previsíveis e cadências monótonas, entre outros defeitos. 2) o verso livre, ao canalizar artificialmente a corrente da emoção lírica entre as muralhas da sintaxe e das proibições gramaticais, faz com que a livre inspiração intuitiva que volta-se diretamente à intuição do leitor ideal se encontre aprisionada e distribuída como uma água potável para a alimentação de todas as inteligências rebeldes e meticulosas (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 71).

Os primeiros sinais de mudança de rumo na proposta marinettiana para a literatura encontra-se em um escrito de 1910 e a ocasião que propicia o surgimento das palavras em liberdade é a guerra. O contato direto com a guerra, antes saudada como fármaco social, ocorre apenas no outono de 1911 durante o conflito ítalo-búlgaro pela posse da Líbia, conflito coberto por Marinetti que então era correspondente de guerra do “L’Intransigeant” de Paris. Conforme salienta Salaris,

Lo spettacolo è talmente forte, con il suo carico di tecnologie, macchine beliche (nel cielo di Tripoli vengono utilizzati per prima volta gli aeroplani), di rumori, odori, che Marinetti avverte tutta l’insufficienza dello strumento linguistico tradizionale e capisce che la sintassi ereditata dai padri non basta più a descrivere le sensazioni dell’uomo contemporaneo, modificato dalla tecnica (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 243).

Disso resulta que o paroliberismo surge como expressão conexas a momentos de vida intensa. Isso parece ficar claro em um trecho de *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, no qual Marinetti, ao justificar a necessidade de destruição da sintaxe escreve:

Ora supponete che un amico vostro dotato di [...] facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?...

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io.

Se questo narratore dotato di lirismo avrà inoltre una mente popolata di idee generali, involontariamente allaccerà le sue sensazioni coll'universo intero sconosciuto o intuito da lui. E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogie sul mondo. Egli darà così il fondo analogico della vita, telegraficamente, cioè con la stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters e ai corrispondenti di guerra, pei loro racconti superficiali. Questo bisogno di laconismo non risponde solo alle leggi di velocità che ci governano, ma anche ai rapporti multisecolari che il pubblico e il poeta hanno avuto. Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane senza fili conduttori, per mezzo di parole essenziali in libertà (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 70-71).

Outro motivo da necessidade de abolição da sintaxe em literatura encontra-se no manifesto técnico da literatura. Nesse manifesto Marinetti sustenta que a sintaxe era uma espécie de contracifra abstrata que “ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica e dell'architettura dell'universo”, funcionando por sua vez como uma espécie de intérprete ou cicerone monótono. Por isso a necessidade de suprimir esse intermediário, o que permitiria que a

literatura entre diretamente no universo e “faccia corpo” com ele (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 53).

Além disso, como sabemos o paroliberismo representa a tentativa de criar o correspondente literário da grande transformação da sensibilidade humana, gerada pelas descobertas científicas e tecnológicas, das novas formas de comunicação e da aceleração de ritmos existenciais, que determinaram o nascimento de “coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo” (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 243). Afinal, conforme salientamos no capítulo I, o futurismo – e, por conseguinte, as palavras em liberdade – segundo Marinetti se funda sobre a completa renovação da sensibilidade humana propiciada pelo efeito das grandes descobertas científicas:

Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano [...] non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 65-66).

Ainda conforme Salaris, as propostas de Marinetti para a renovação da língua literária suscitam polêmicas imediatas, as quais o escritor replica de imediato com uma *Risposte alle obiezioni* (11 agosto 1912) – conhecida também como *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* – onde fornece o primeiro exemplo de palavras em liberdade, *Battaglia Peso + Odore*, inspirada em um episódio da guerra da Líbia.

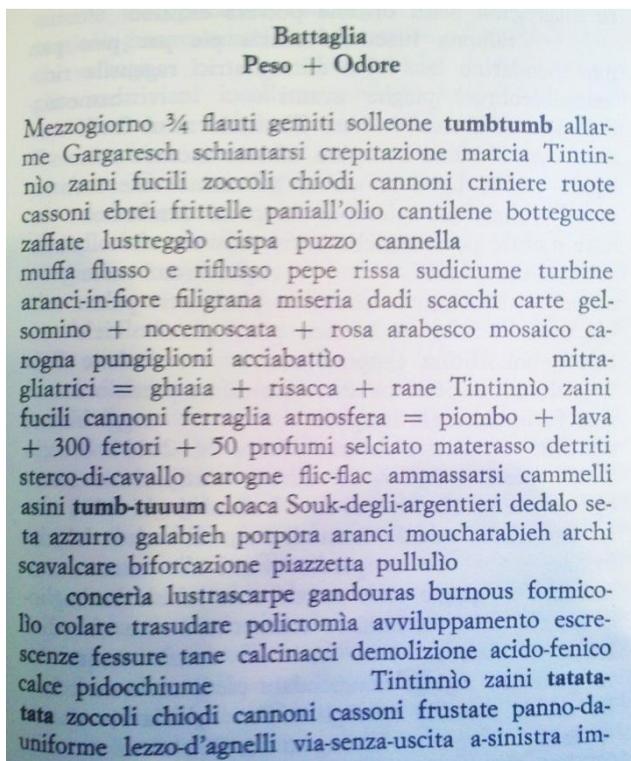


FIGURA 6 - *Battaglia + Peso + Odore* (Fragmento), 1912.
 Fonte: DE MARIA, 2005, p. 59.

Quanto à *Battaglia Peso + Odore* vale destacar que importantes estudiosos do futurismo tais como De Maria e Curi concordam com a insuficiência lírica desse primeiro e radical exemplo de palavras em liberdade, privilegiando em suas análises (sobretudo De Maria) uma obra pertencente ao estágio maduro do paroliberismo marinettiano, isto é, o livro *Zang tumb tumb*, publicado em 1914 pelas Edizioni futuriste di 'Poesia'.

Importante observar também que em *Risposte alle obiezioni* Marinetti explica que quando fala de intuição e de inteligência não está falando de dois domínios distintos e separados de forma estanque, mas sim de dois fenômenos que se fundem durante o processo criativo. Por isso, no entendimento de Marinetti é impossível que se determine com exatidão o momento em que termina a inspiração inconsciente e começa

a vontade lúcida. Em suma, por “intuição” o poeta entende “uno stato del pensiero quasi interamente intuitivo e inconsciente” e por “inteligência” “uno stato del pensiero quase interamente intelletivo o volontario”. Por sua vez, a fonte da negação marinettiana da proeminência da inteligência sobre a intuição parece encontrar-se em Dante e em Poe, cujos gênios criadores segundo o poeta muito antes de Bergson coincidiam com o seu ao afirmar o ódio pela inteligência servil, enferma e solitária (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 55-56).

Marinetti tornará a esse assunto nos manifestos *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 de maio de 1913) e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 de março de 1914). As teorias encontrarão aplicação em *Zang Tumb Tuuum* (1914), primeiro livro parolíbero.

O *Manifesto técnico da literatura futurista* é publicado também no formato *volantino* sob a responsabilidade da “Direzione del Movimento Futurista – Corso Venezia, 61 – Milano. Tendo em vista tratar-se de um texto importante e que deveria ser divulgado também no exterior, o manifesto é impresso também em francês. Assim como no caso do *Fondazione e manifesto del futurismo*, os *volantini* são distribuídos pelo correio a intelectuais, jornalistas e personalidades de destaque na sociedade. Além disso, são distribuídos por panfletagem. Mais uma, o método de divulgação desse manifesto torna clara a tendência marinettiana à comunicação de massas.

O manifesto, com a resposta às objeções, é também publicado na antologia *I poeti futuristi*, publicada em 1912 pelas Edizioni futuriste di “Poesia”, primeira publicação coletiva do grupo futurista.⁶⁰ Interessante observar quanto a essa coletânea que os princípios da nova normativa literária, expostos nas primeiras páginas do volume, contrastam com a parte antológica, ainda ligada ao verso livre, de modo que tudo entra no estilo de Marinetti que é frequentemente queimar etapas (SALARIS, in ASOR ROSA, 2007, p. 243-245).

Mas, afinal, o que propõe o *Manifesto técnico da literatura futurista*?

O manifesto tem início com um pequeno prólogo, que equivale à narração de um episódio autobiográfico, um voo de avião sobre Milão, com o piloto Bielovucic. Nesse fragmento do manifesto, Marinetti relata

⁶⁰ O grupo é constituído por Libero Altomare, Mario Bétuda, Paolo Buzzi, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Enrico Cavacchioli, Auro D’Alba, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Gesualdo Manzella-Frontini, Marinetti, Armando Mazza e Aldo Palazzeschi.

ter sentido a necessidade furiosa de libertar as palavras após ter sentido a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberar le parole, traendole fuori dalla prigione del período latino! Questo há naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando! (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 46).

Segundo Salaris, no prólogo do manifesto a experiência vivida se inverte subitamente em elemento de mitopoesia: a hélice turbinante, divindade que habita o universo futurista, povoado de máquinas-centauro e de aviões-anjo, dita a Marinetti a normativa da nova escritura. Disso resulta que a fratura com a tradição e também a superação do sentido lógico em literatura são possíveis apenas com a aplicação do princípio da simultaneidade, representado pela figura alegórica da hélice, cujo movimento rotativo torna-se símbolo de um vórtice ideal. A hélice destrói a ordem do discurso, a unidade de tempo e espaço como única medida, o período latino, contrapondo à linearidade do pensamento racional um *maximum di disordine* (in ASOR ROSA, 2007, p. 252).

Ademais, o manifesto técnico, se comparado aos dois primeiros proclamas de Marinetti, apresenta uma construção mais racional e articulada em pontos programáticos e justificativas. Trata-se de um manifesto com um estilo mais composto, ideal para um texto que deve expor um corpus de teorias e por isso segue as estruturas da oratória. Afinal, ao que tudo indica Marinetti é levado a valer-se nos manifestos técnicos da sintaxe e da pontuação para poder expor suas concepções, pois no seu entendimento a filosofia, as ciências exatas, a política, o jornalismo, o ensino, os negócios, ainda que buscando formas sintéticas de expressão, devem se valer da sintaxe e da pontuação. Conforme podemos perceber, ao que parece o abandono da velha sintaxe herdada de Homero refere-se estritamente aos produtos literários, o que nos leva mais uma vez a supor que os manifestos técnicos do futurismo sejam produtos híbridos, que, conforme salientamos anteriormente, misturam poesia e teoria.

No caso do manifesto em questão, essa situação parece ser representada respectivamente pelo prólogo e pelos pontos programáticos, os quais, no nosso entendimento são o núcleo do discurso, a argumentação e as teses a demonstrar. Compõe ainda o manifesto uma peroração conclusiva. Os seis primeiros dos 11 pontos do manifesto segundo Salaris representam a parte destrutiva do programas, sendo que nos pontos seguintes Marinetti vale-se da analogia para então, por fim, fechar essa parte do manifesto com um ponto capital, que se refere a superação do “eu” literário, no âmbito de uma poética ligada à “matéria” (in ASOR ROSA, 2007, p. 252).

A parte destrutiva do programa inclui: 1) a necessidade de destruição da sintaxe, de modo que assim se possa dispor os substantivos como nascem; 2) o uso do verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao “eu” do escritor que observa ou imagina; 3) a necessidade de abolição do adjetivo, para que assim o substantivo, nu, conserve a sua cor essencial; 4) a necessidade de abolição do advérbio, pois este conserva na frase a fastidiosa unidade de tom; 5) a necessidade de que cada substantivo possua o seu duplo, ou seja, que o substantivo deva ser seguido, sem conjunção, pelo substantivo a que é ligado por analogia; 6) a necessidade de abolição da pontuação, pois tendo sido suprimidos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a necessidade de pontuação segundo Marinetti é anulada (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 47).

Na 11ª alínea do manifesto, Marinetti defende a destruição do “eu” literário, isto é, a superação de toda a psicologia porque no seu entendimento o homem, completamente avariado pela biblioteca e pelo museu e submetido a uma lógica e a uma sabedoria espantosas, não oferece mais interesse algum. Diz Marinetti sobre essa questão: “Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l’essenza a colpi d’intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici”. Daí decorre que Marinetti conclui que se deva “sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno ecc.”, para então concluir que deve-se “sostituire la psicologia dell’uomo, ormai esaurita, con l’ossessione lirica della materia” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 50).

Marinetti retornará a essa questão em *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*. Nesse manifesto Marinetti reitera que para se liberar do “eu” obsessivo é preciso abandonar o hábito de humanizar a natureza atribuindo paixões e preocupações

humanas aos animais, às plantas, às águas, às pedras e às nuvens. Deve-se, pelo contrário, segundo Marinetti, exprimir ao invés o ínfimo que nos circunda, o imperceptível, o invisível, a agitação dos átomos, o movimento Browniano, todas as hipóteses apaixonantes e todos os domínios explorados pela ultra microscopia. Enfim Marinetti explica: “non già come documento scientifico, ma come elemento intuitivo, voglio introdurre nella poesia l’infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell’opera d’arte, cogli spettacoli e i drammi dell’infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 73-74).

Conforme podemos perceber, o argumento de fundo do manifesto técnico da literatura é a morte do “eu” literário, sintetizado, conforme aponta Salaris, através de um ataque feroz contra o psicologismo na literatura e na cultura humanística. O manifesto contrapõe à ditadura do “eu” à “ossessione lírica della materia”, princípio inspirador de uma poética ligada ao objetivismo absoluto. A “ossessione lirica della materia” renega o recuo lírico dos românticos e dos simbolistas, para projetar-se ao externo, em direção às coisas, à realidade física, comportando, assim, uma drástica negação do elemento humano, que encontra eco no fenômeno descrito por Evola como “agonia del sentimento”, típica da arte moderna, em que nasce a “coscienza nuda” (SALARIS, in ASOR ROSA, 2007, p. 255).

Disso decorre, de acordo com Salaris, a enunciação de uma poética baseada sobre o elemento “inumano”, que se por um lado tende à representação das maravilhas tecnológicas por outro é interessada igualmente em colher o inefável, o ilógico, o irracional, que até aquele momento apenas a décima musa, com a técnica da montagem, soube reconhecer mediante uma gramática compositiva nova e um uso não naturalístico da imagem concreta. Desse modo, a escritura torna-se registro imparcial da paisagem externa, percebido pelo filtro dos sentidos através dos elementos característicos dos objetos: *Il rumore* (manifestação do dinamismo dos objetos); *Il peso* (faculdade de voo dos objetos); *L’odore* (faculdade de dispersão dos objetos) (in ASOR ROSA, 2007, p. 255-257).

Conforme Salaris, não obstante o manifesto apresente-se como “técnico” e assumo por isso um tom quase científico, é preciso salientar que para Marinetti poesia e ciência movem-se com metodologias diversas, ainda que mantendo pontos de contato. Em suma, a qualidade específica dos artistas é a “divina intuizione”. Conforme observamos anteriormente, mais tarde Marinetti vai enfatizar que ao falar de intuição e de inteligência lógica não entende referir-se a dois homens distintos e

completamente separados, mas a dois estágios que no trabalho criativo podem se cruzar.

3.4 O PAROLIBERISMO E O VERSO LIVRE

De acordo com Lista, ao contrário da escritura automática dos surrealistas, o paroliberismo futurista não foi um projeto definido e fechado, mas sim uma experimentação constantemente aberta a novas hipóteses de trabalho que se desenvolveu seguindo duas direções fundamentais. Por um lado, conforme sugerimos nos capítulos I e II e no presente capítulo, o paroliberismo – e a seu modo o futurismo como um todo – perseguiu a poética da interação entre os códigos e por outro implodiu a escritura ao buscar investir todas as suas componentes fatuais para utilizar a expressividade. No primeiro caso, sempre segundo Lista, a pesquisa parolíbera de uma arte total dá-se através da mistura dos procedimentos e das linguagens da arte. A busca futurista pela integração das artes fica evidente em um fragmento do manifesto “Ricostruzione futurista del universo”, de 1915, no qual Balla e Depero declaram desejar realizar “una fusione totale per ricostruire l’universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente”. Os signatários do manifesto declaram ainda desejar dar “scheletro e carne all’invisibile, all’impalpabile, all’imponderabile, all’imperceptibile” e encontrar “degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell’universo” (BALLA ; DEPERO in DRUDI ; GAMBILLO, 1958, p. 49). No segundo caso, conforme veremos mais adiante, através da integração na obra dos componentes fatuais deixados até então inativos: o formato e a cor da página, a textura do papel, o material do livro, a sucessão das suas páginas e o próprio ato de folheá-lo tornaram-se elementos significativos na criação parolíbera.

Disso resulta que um duplo procedimento caracteriza o experimento das palavras em liberdade: o primeiro é o da fusão das artes que se encontra entre outros na esculto-pintura de Archipenko que articula duas linguagens diversas. O segundo, que consiste no apropriar-se de todos os componentes factuais do médium, se assemelha ao invés ao gesto de Seurat que pinta a moldura do quadro, ou a aquele de Balla que integra o pedestal nas suas esculturas. Assim, a obra tende a constituir-se como uma totalidade através da saturação de seus materiais na obra desses artistas. De acordo ainda com Lista, os artistas do movimento futurista valeram-se de diferentes maneiras dessa dúplice

vocação da pesquisa parolíbera, de modo que cada um deu livre curso à própria criatividade (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 293).

Desde cedo, durante o período simbolista, Marinetti interessa-se pelo impacto dos signos estampados. Conforme aponta Lista, o poema marinettiano *La momie sanglante* (1904) possui páginas inteiras de pontos perfeitamente alinhados no espaço branco da folha, num procedimento de que já se valera Lamartine em *La chute d'un ange*. Tal procedimento permite a Marinetti visualizar as pausas do sopro poético integrando deste modo o silêncio, em termos de espaço, no fluxo ininterrupto dos versos do poema. Além disso, Marinetti publica a revista *Poesia* modulando o estampado através de jogos de diferenciação dos caracteres tipográficos, à maneira dos grandes periódicos da época. Tais considerações levam Lista a concluir que Marinetti é fascinado pela cultura da escrita das cidades modernas, que podem ser representadas pelos anúncios, pelos cartazes publicitários, pelos manifestos murais ou até mesmo pela disposição dos jornais em uma banca de revistas (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 293).

Outro signo do interesse de Marinetti pela comunicação de massas é a já mencionada afixação pelas ruas de Milão de enormes manifesto no qual a palavra “futurismo” é grafada com caracteres imensos. Para Lista, a revolução parolíbera será uma continuação dessas primeiras escolhas marinettianas, as quais dão um testemunho sobre a sensibilidade marinettiana, a qual por sua vez é orientada em direção ao estatuto físico da palavra escrita.

Ao longo dos primeiros anos da parábola marinettiana o verso livre simbolista é promovido de modo que nele intensificam-se o fluxo dinâmico e o conteúdo idealista e espiritual a um verdadeiro trabalho de exteriorização sensorial. Enquanto os simbolistas valiam-se do verso livre para exprimir os movimentos da alma, Marinetti dele se valerá como instrumento de uma experiência vitalista da realidade, no sentido de que quando funda o movimento futurista quer que a arte não seja nada além do que um ato de participação dirigida ao sentimento vital. Desse modo, o verso livre torna-se a forma poética com cujo dinamismo deve-se restituir a “la nostra vita contemporanea, esasperata dalle velocità terrestre, marine ed aeree, dominata dal vapore e dall'elettricità” (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 293).

Entre julho e agosto de 1911, publicando em Paris o ensaio teórico *Le futurisme*, Marinetti estabelece, como observa Lista, os dois polos que correspondem à dúplice vocação do futurismo, ao interno da qual se desenvolverá toda a pesquisa parolíbera: a energia incontrollável e a objetualidade física. Nesse volume, Marinetti defende que é preciso

intensificar o dinamismo e os contrastes do verso livre com o objetivo de fazer “un’orchestrazione mobile di immagini e di suoni” (MARINETTI apud LISTA ; MASOERO, 2009, p. 293). Ao mesmo tempo, Marinetti afirma que o homem moderno, vivendo “all’interno di pareti di ferro e di cristallo”, deverá um dia “scrivere in dei libri di nickel”, um metal lucente e maleável, ou seja, exprimir-se através de uma cultura do escrito cujos objetos terão a mesma forte presença física de um produto industrial (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 293).

Disso resulta que toda a experimentação futurista dos três decênios sucessivos se desenvolverá através de movimentos contínuos e às vezes contraditórios entre estes dois valores: a *dynamis* e a *physis*, isto é, entre vontade de desmaterializar a poesia para dela fazer um sismógrafo da ação e a pesquisa de uma expressão objetual e concreta da matéria que implique em um novo estatuto institucional da página e do livro. Com efeito, o vitalismo marinettiano conduz fatalmente à negação da escritura e da tipografia – a primeira como atividade indireta e a segunda como forma esclerosante – a contradição, isto é, publicar em todo o caso um livro será resolvida apenas através da reinvenção física do escrito.

Por sua vez, o verso livre, entendido como *élan vital*, induz Marinetti a privilegiar o exercício verbal. Somente a emissão sonora, liberada da inércia do escrito, pode portar a vibração fisiológica e o impulso da energia criadora. Desse modo, a poesia, concebida como reflexo da polifonia dos rumores, das cores, das luzes e das formas da cidade moderna, exclui em resumo a escritura, resultado de uma elaboração redutora e fossilizante da experiência vital. Ainda, na leitura de Lista, para adequar-se o escrito deve emancipar-se de sua natureza puramente técnica de forma de registro para chegar a uma nova materialidade e participar assim da nova sensibilidade do homem moderno. Será, portanto, necessário articular a expressão escrita em relação às características do objeto concreto. Justamente por isso o livro futurista conhecerá de vez em vez a dimensão de um manifesto, a precisão de um artefato mecânico, o impacto material de um produto de consumo moderno (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 294).



FIGURA 7 - Giacomo Balla. *Il vestito antineutrale*, 1914.
Fonte: SALARIS, 2009, p. 116.

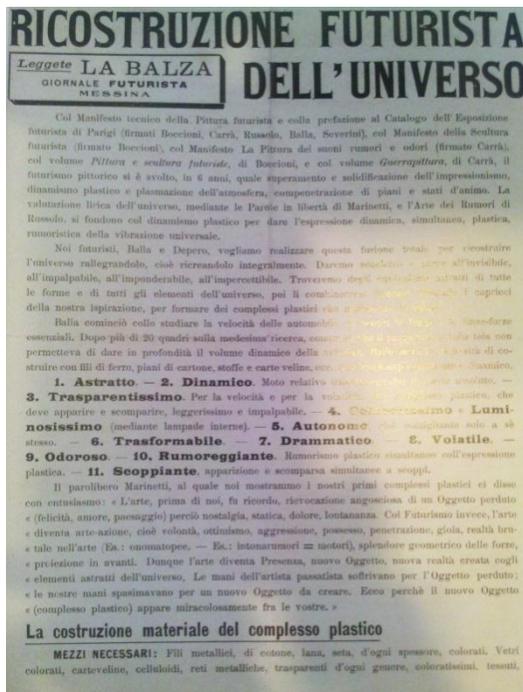


FIGURA 8 - Giacomo Balla e Fortunato Depero. *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915

Fonte: SALARIS, 2009, p. 63.

3.5 A REVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA

Interessante observar também a opinião de Lista quanto a já mencionada tendência do futurismo à integração das artes. A osmose conceitual entre paroliberoismo e as novas formas da pintura cubo-futurista se impõe de maneira significativa durante o inteiro curso de 1913, quando o então já referido ensaio de Thibaudet sobre Mallarmé é objeto de uma nova edição (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 295). Possivelmente Marinetti leu este ensaio antes de publicar o manifesto *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, datado de 11 de maio de 1913, mas publicado apenas em junho. Conforme lembra Lista, nesse manifesto Marinetti preconiza uma revolução tipográfica inerente à liberação das palavras e afirma querer destruir toda a

harmonia tipográfica através do uso de tinta de cores diferentes e de múltiplos caracteres no interno da mesma página.

No fragmento do manifesto em que trata da revolução tipográfica, Marinetti declara estar iniciando uma revolução dirigida contra a “bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 77). O poeta declara ainda combater a estética decorativa e preciosa de Mallarmé e suas pesquisas pela palavra rara, do adjetivo único insubstituível, elegante e sugestivo. No entendimento de Marinetti, o livro deve ser a expressão do pensamento futurista. Por isso, o poeta dirige sua revolução tipográfica contra a harmonia tipográfica da página, que no seu entendimento é contrária ao fluxo e refluxo, aos solavancos e aos objetivos do estilo contidos na página. Disso decorre a proposta de uso em uma mesma página de três ou quatro diferentes cores de tinta e, quando necessário, a utilização de vinte tipos diferentes. A revolução tipográfica permitiria ainda a Marinetti imprimir nas palavras todas as velocidades, aquelas dos astros, das nuvens, dos aviões, dos trens, das ondas, dos explosivos, dos glóbulos de espuma marinha, das moléculas, dos átomos. Esse procedimento por sua vez também permitiria a realização do que é proposto na quarta alínea do manifesto de fundação, na qual Marinetti afirma que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova, a beleza da velocidade (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 77-78).

Conforme Lista, o procedimento marinettiano já fora realizado por Augusto J. Sinadino, autor de livros de poesia impresso em papel velina com jogos tipográficos e tintas coloridas e, também, será proposto no livro de Cendrars e Sonia Delaunay, *La prose du Transibérien*, publicado em outubro de 1913, isto é, quatro meses depois do manifesto futurista.



FIGURA 9 - Blaise Cendrars. *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (Fragmento), 1913.

Fonte: PERLOFF, 2003, p. 54.

Além desse procedimento, nesse poema Cendrars recorrerá à folha dobrada, recurso que Marinetti utilizava para difundir os manifestos futuristas, entre eles o de Apollinaire, que então se impunha pela sua apresentação tipográfica, conforme podemos perceber na imagem abaixo (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 295).

direção a uma espacialização da escritura que desemboca em uma etapa fundamental da poesia moderna: a superação do modelo linear. Para Lista, liberando as palavras de todo o sinônimo visivo das forças naturalistas de gravidade e de agregação – isto é de tudo o que determina, a partir de Gutemberg, a horizontalidade e a coesão do texto impresso – Marinetti o torna disponível aos magnetismos mais diversos. À Alquimia do verbo vem a substituir-se a alquimia dos signos, “che vivono e respirano sulla carta come esseri vivi” (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 295). Exemplos dessa alquimia dos signos são os primeiros poemas parolíberos de Boccioni, Cangiullo, Marinetti, Buzzi e Carrà que em 1913 são publicados em *Lacerba*, como podemos ver abaixo:

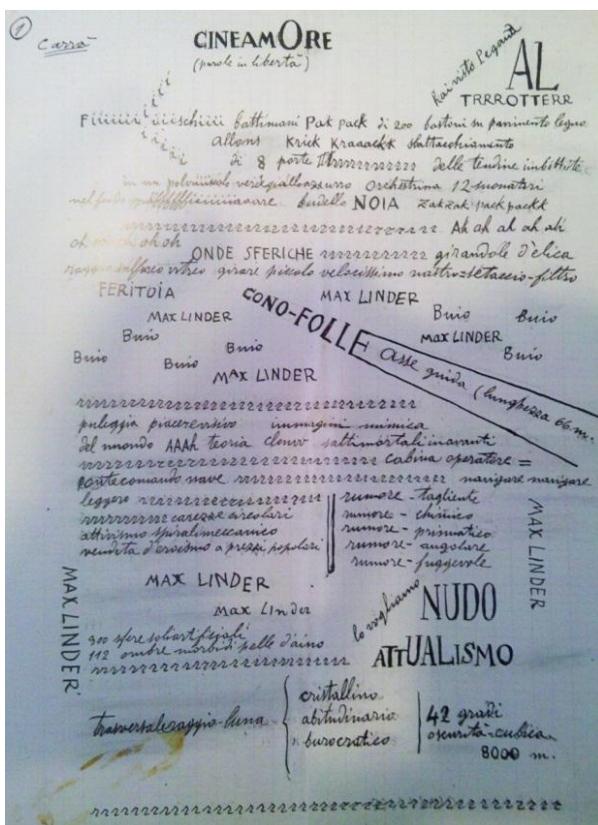


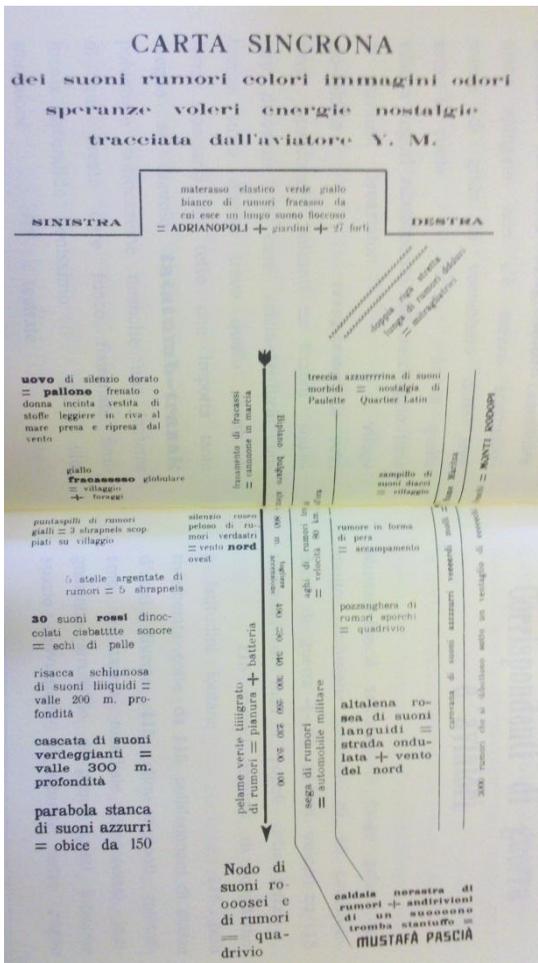
FIGURA 11 - Carlo Carrà. *Cineamore IV*, 1914.

Fonte: Lista e Masoero (2009, p. 302).

de duas ou três onomatopeias abstratas, sendo que o poeta entende por onomatopeia abstrata a “espressione rumorosa e inconsciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 106).

Mas é a publicação de *Zang tumb tumb*, em março de 1914, que oferece na opinião de Lista uma visão de conjunto das inovações formais do paroliberismo, tais como o ideograma, o caligrama, a tábua sinótica, a utilização abstrata e autosignificante dos caracteres tipográficos, a interpretação grafomorfa do signo alfabético, e enfim a colagem cubo-futurista que faz com que um *volantino* apareça integrado enquanto tal no fluido escorrer das palavras em liberdade (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 295), como é possível visualizar abaixo:

mollezza
ondulazioni
del paesaggio
inghirlandato
di convogli
30 000 carri
colmi
munizioni
buoi
tetti
bufali neri
corni
ondeggiamenti
STOP
avanti
delle
locomotive
sputacchi
rrrrantolo
d'un vagoone
sotto
cannnone
d'assedio
che lo mont
limite
del carico
13 125 Kg.



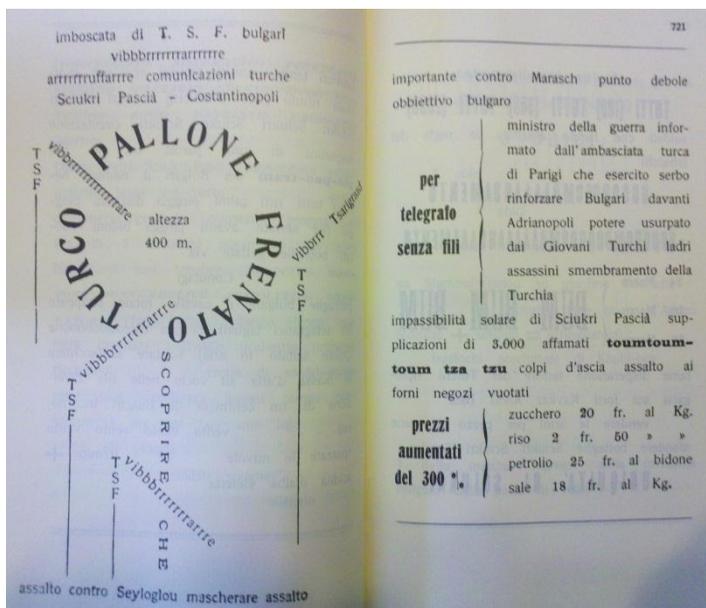


FIGURA 14 - F.T. Marinetti, páginas de *Zang Tumb Tumb*, 1914.
Fonte: DE MARIA (2005).

3.6 A NEGAÇÃO DO LIVRO

Conforme enfatiza Lista, Marinetti quer dar fim à literatura literária, isto é, à poesia *in libris* do simbolismo. O livro experimental *Zang tumb tumb* se abre com o capítulo *Correzione di bozze + desideri in velocità*, o qual trata da correção das provas do próprio livro que o leitor tem sobre as mãos.

Correzione di bozze + desideri in velocità

Nessuna poesia prima di noi
colla nostra immaginazione senza fili parole
in libertà vivaaaaAAÀ il FUTURISMO fi-
nalmente finalmente finalmente finalmente
finalmente

FINALMENTE

POESIA NASCERE

treno treno treno treno **tren tron**
tron tron (ponte di ferro: **tatatluuun-**
tilin) sssssssiiii sssssii sssssssiiii
treno treno febbre del mio

FIGURA 15 - Página inicial de *Zang tumb tumb*.
Fonte: DE MARIA (2005, p. 643).

Nele, lembra Lista, Marinetti sustenta que mais que corrigir as provas do livro preferia servir-se delas para limpar o radiador do automóvel que o motorista jogou em um fosso. Disso resulta, no entendimento desse estudioso, que o efeito de estranhamento é levado adiante até impor ao leitor seja a materialidade do livro enquanto objeto, seja os limites da expressão escrita diante à experiência vital do ser.

Sempre segundo Lista, contra a brumosa mitologia do livro de Mallarmé, Marinetti se apresenta como um biblioteclasta no momento em que publica o primeiro livro de palavras em liberdade. Com *Zang tumb tumb*, a contradição entre *dynamis* e *physis* atravessa todo o paroliberismo futurista, sendo colocada a nu. Além disso, a chegada de *Zang tumb tumb* em Paris, em abril de 1914, leva Apollinaire a

interessar-se por essas pesquisas tendo em vista a possibilidade de uma nova dimensão concreta e visiva da poesia e o seu primeiro caligrama, *Lettre-Océan*, é publicado dois meses depois. No interior desse caligrama encontra-se um cartão de seu irmão, integrado na composição segundo o procedimento da colagem cubofuturista que Marinetti apenas inaugurou em seu livro. Apollinaire adota no referido caligrama igualmente uma estrutura circular do estampado, outro procedimento formal que toma de empréstimo do futurismo, inspirando-se na circularidade dos materiais no quadro de Severini *Souvenirs de Voyage*, exposto em Paris (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 302-303).

As pesquisas parolíberas levadas adiante por poetas como Cangiullo, Soggetti, Soffici, Rognoni, Mazza, Steiner, Masnata, Govoni, Meriano, Volt, Morpurgo, entre outros, pululam em todas as direções, estendendo-se com uma grande riqueza em uma gama experimental extensa. Na opinião de Lista, essas experimentações confluem na pesquisa de uma desarticulação dinâmica da composição tipográfica, enquanto novos esquemas compositivos do escrito, sobretudo os traçados gráficos abstratos que Balla utiliza para significar a propagação da luz ou a velocidade dos automóveis: as curvas roteantes, as linhas oblíquas, o ângulo agudo, as formas derivadas do espiral harmônico, todos signos suscetíveis de restituir a energia em ato na matéria.

Segundo Lista, todo o artista, poeta ou pintor futurista trabalha sobre a base da iniciativa pessoal seguindo a própria sensibilidade que o leva a transpor no paroliberismo as suas propensões em direção à estruturação ideográfica, figurativa, gestual. Além disso, eletrizado pela descoberta de um novo território, praticamente inexplorado depois de séculos da ortodoxia de Gutemberg, o poeta ou o pintor parolíbero orienta frequentemente o seu trabalho em direção a múltiplas direções: ele arrisca novas teorias, elabora um sistema formal, publica coletâneas em que justapõe as diferentes etapas de sua pesquisa. Um exemplo desse tipo de artista é Soffici, que, segundo Lista, se torna o teórico da liberação da letra, isto é, da promoção da mônada da linguagem como elemento autônomo, graficamente e foneticamente significante. Em 1915 atribui ao livro o lustro e as dimensões, mas sobretudo o estatuto precário e efêmero dos grandes jornais da época, publicando o volume parolíbero Bif \$ ZF + 18, título que nasce de um conjunto de caracteres tipográficos encontrados sobre o balcão de um tipógrafo:



FIGURA 16 - Ardengo Soffici. *Simultaneità e chimismi lirici*, 1915-1919.
 Fonte: Lista e Masoero (2009, p. 307).

Outros exemplos de artistas parolíferos são Depero, que experimenta a verbalização abstrata, e Rognoni, que preconiza a criação de esculturas de letras tipográficas. Desse modo, o livro parolífero torna-se um álbum de imagens tipográficas: Cangiullo publica *Piedigrotta*, uma das obras prima do paroliberismo futurista, em que a composição tipográfica traduz visivamente o tumulto orgiástico, o dinamismo e a sonoridade da grande festa carnavalesca napolitana (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 304).



FIGURA 17 - Francesco Cangiullo. *Piedigrotta*, 1916.
Fonte: SALARIS, 2009, p. 82.

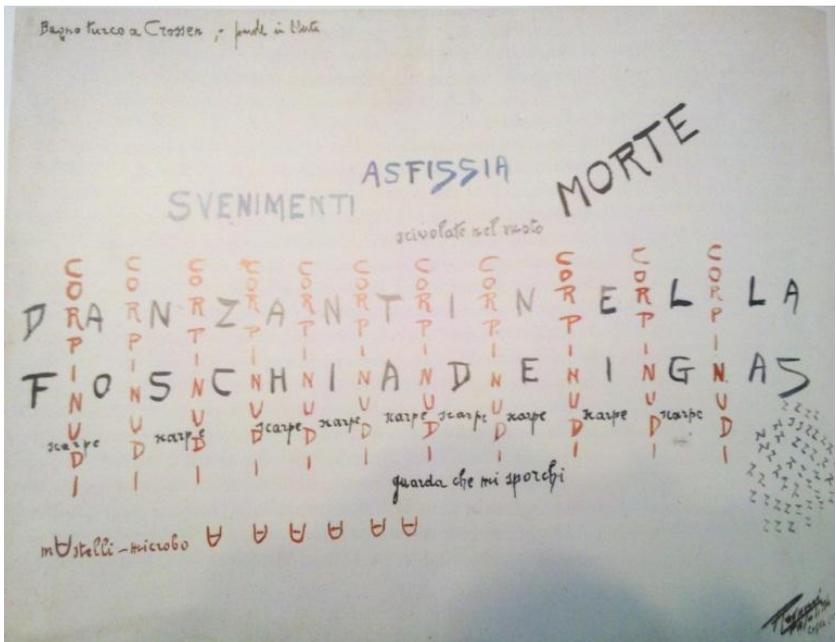


FIGURA 18 - Angelo Rognoni. *Bagno turco a Crossen*, 1927.
Fonte: Lista eMasero (2009, p. 306).

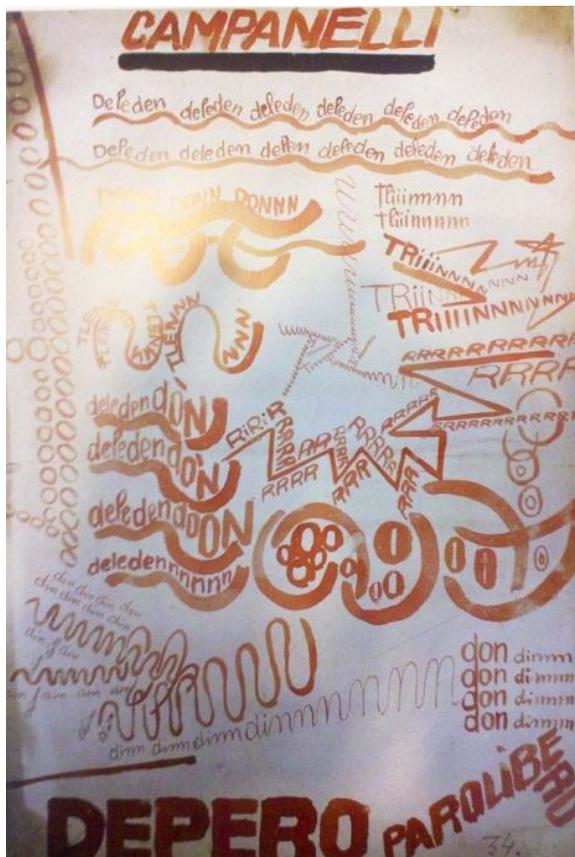


FIGURA 19 - Fortunato Depero. *Campanelli* (Tavola onomalinguistica), 1916.
 Fonte: Lista e Masoero (2009, p. 298).

3.7 O POEMA QUADRO

Conforme aponta Lista, a negação futurista do livro encontra-se na origem de muitas pesquisas de ordem plástica, mais que literárias, desenvolvidas na metade de 1914. Marinetti inventa, por exemplo, o poema-objeto, como a montagem lúdica *Mademoiselle Flic Flac Chiap Chiap* realizado com Cangiullo, enquanto Severini e Carrà criam as primeiras formas do poema-quadro pictórico. O desejo de fundir as palavras em liberdade com o dinamismo plástico leva Marinetti a falar

em “disegno dipinto parolibero”. Já Severini realiza a primeira tentativa de uma “letteratura pictorica”. O quadro de Carrà *Festa patriottica*, baseado em uma estrutura circular, é na opinião de Lista o exemplo iconográfico mais célebre dessa fusão entre poesia e pintura que caracteriza a experimentação futurista na metade de 1914. Através de uma colagem multicolor de papel estampado uma manifestação em Milão, Carrà organiza a composição por meio de uma compenetração de círculos despedaçados para restituir os movimentos da multidão e o fulcro de energia do evento urbano que apenas viveu. Além dessa obra, Carrà executa no mesmo ano a colagem tridimensional *I rumori del caffè noturno*, composto sob o mesmo princípio. Por sua vez, Balla realiza a célebre *Rumoristica Baltrr*, testemunhando assim o desenvolvimento pictomorfo do parolibatismo. Cangiullo insere-se na pesquisa com *Grande folla in piazza del popolo*, que é um quadro-poema composto apenas por uma escritura manual com signos albélicos coloridos. Uma sorte de pintura escrita é ao invés tentada por Severini no seu quadro *Cannone in azione (Parole in libertà e forme)*, em que utiliza as palavras para o seu valor conceitual, integrando o escrito à imagem.



FIGURA 20 - Francesco Cangiullo. *Grande folla in Piazza del Popolo*, 1914.
Fonte: Lista e Masoero (2009, p. 308).

Alguns escritos ou textos teóricos, tais como o manifesto *L'arte degli odoride* Valentinelli ou o romance parolibero *Cellelager* de Rognoni, permanecem ainda inéditos. Na opinião de Lista, a refutação do livro, entendido como obstáculo à expressão do *élan vital*, assim

como a reavaliação da escritura tal qual gesto corpóreo, levam os futuristas a privilegiar o poema-quadro, mais que a dedicarem-se a uma prática do escrito que depende da pintura. Decretando o primato da *dynamis* sobre a *physis*, Marinetti lança em 1916 o manifesto *La declamazione dinamica e sinottica*, que será pouco depois o ponto de partida das pesquisas de Hugo Ball e de Tristan Tzara em Zurique. As tábuas parolíferas futuristas são por sua vez expostas no Cabaret Voltaire no momento da fundação do dadaísmo (LISTA in LISTA ; MASOERO, p. 304).

Conforme já salientamos no capítulo II, nesse manifesto, consciente de que seu primato mundial de declamador de versos livres e palavras em liberdade lhe permite constatar as deficiências da declamação como era entendida até então, Marinetti declara que a declamação passadista “anche quando è sorreta dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze”, de modo que o que caracteriza o declamador passadista é “l’immobilità delle sue gambe, mentre l’agitazione eccessiva della parte superiore del suo corpo dà l’impressione d’un burattino affacciato a un teatrino di fiera e impugnato di sotto dal burattinaio”. Por isso, o declamador futurista deve declamar com as pernas e com os braços (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 123-124).

Além disso, segundo Marinetti, o declamador futurista deverá, entre outros: 1) vestir uma roupa anônima, evitando todas as roupas que sugiram ambientes especiais; 2) desumanizar completamente a voz, retirando-lhe sistematicamente toda a modulação ou matiz; 3) desumanizar completamente o rosto; 4) metalizar, liquefazer, vegetalizar, petrificar e eletrizar a voz, fundindo-a com as vibrações da matéria expressas pelas palavras em liberdade; 5) possuir uma gesticulação geométrica; 6) possuir uma gesticulação desenhante e topográfica que sinteticamente crie no ar cubos, cones, espirais etc.; 7) servir-se de uma certa quantidade de instrumentos elementares, como martelos, tábuas de madeira, tambores, serras etc; 8) ter outros declamadores iguais ou subalternos, misturando e alternando as vozes; 9) mover-se pelos diferentes pontos da sala (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 124-125).

3.8 O LIVRO OBJETO

O primeiro livro-objeto futurista do pós Iª Guerra é *Caffèconcerto*. Foi publicado em 1919 por Cangiullo. Trata-se de um livro-teatro cujas páginas coloridas seguem o desenvolvimento de um espetáculo de variedades. As silhuetas dos artistas que entram em cena são, segundo Lista, desenvolvidas com o sistema formal do “alfabeto a surpresa”, ou seja, através da montagem mimética de letras de estampa. Cada artista toma lugar em uma página que se torna o equivalente da cena em um momento particular do espetáculo, que por sua vez procede fisicamente com o ato de folhear o livro. Dessa forma, segundo Lista, a composição parolíbera é ritmada através da dimensão espacial e cromática da página, enquanto a estruturação do texto faz corpo com o próprio livro, objeto a um tempo lúdico e cinético (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 312).

Nos anos 20, quando a poética da “arte mecânica” inspira a pesquisa plástica futurista, o paroliberismo não tarda a apropriar-se de novos materiais da civilização industrial. Conforme Lista, a vontade de sobredeterminar a dimensão física do livro leva os futuristas a substituir o papel por ligas metálicas, de modo que em 1924, para uma edição de *Salomé* de Oscar Wilde, Antonio Fornari cria uma capa de alumínio aplicada em relevo no centro de um retângulo de couro cor de uva. Material custoso e de difícil manuseio, o alumínio torna difícil a produção seriada do objeto estampado. Outros futuristas recorrem pouco depois a diferentes tipos de papel de alumínio e papel de prata para obter efeitos diversos (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 312).

Mas quem atinge a maior integração entre a criação parolíbera e a estética mecânica é Fortunato Depero que, com o livro *Depero futurista*, de 1927, retoma todas as inovações do paroliberismo: folhas dobradas, papel colorido, impressão cromática do texto, jogos tipográficos. O livro contém, entretanto, uma novidade: a “encadernação dínamo”, tributária à Fedele Azari, amigo e mecenas de Depero. Suas folhas são mantidas juntas por dois autênticos parafusos industriais com porcas, que fazem do livro um objeto incômodo, difícil de colocar em uma biblioteca. Segundo Azari, o livro é parafusado como um motor, de modo que seja sempre possível desmontar-lhe a estrutura para eventualmente substituir as folhas. No entendimento de Lista, o livro de Depero reformula com força a poética do livro-objeto associando-a definitivamente aos valores estéticos do mundo industrial (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 312):

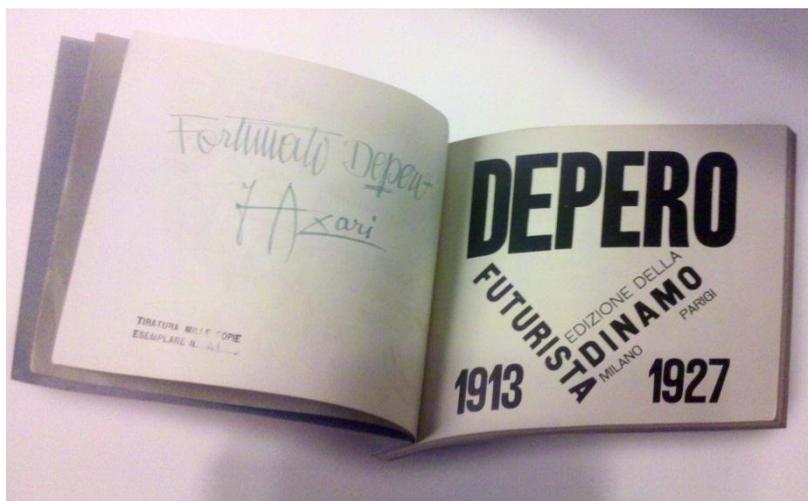


FIGURA 21 - Fortunato Depero. *Depero futurista*, 1927.

Mais tarde, por volta de 1930, Marinetti relança a pesquisa parolíbera evocando “una scelta di carte e inchiostri paragonabile solo ai colori mutevoli degli aeroplani” (LISTA in LISTA ; MASOERO, 2009, p. 312-313). Assim, a estética mecânica começa a levar em consideração os modelos formais das máquinas aéreas como também os novos metais, tais como o estanho, a lata e todas as ligas dúteis e leves, mais adaptadas a uma sociedade de consumo. Os pintores futuristas, entre eles Depero, Farfa, Zatkova, Diulgheroff, Benedetta e Pozzo, servem-se da lata seja

nas suas obras seja nas criações de arte decorativa. Nesse momento, o experimentalismo parolífero do livro-objeto não pode não alinhar-se sobre essa pesquisa. Em 1931 Farfa publica um de seus poemas parolíferos sobre uma lâmina de lata esmaltada, ilustrada por uma composição de Acquaviva (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 313).

No ano seguinte sai o livro de Marinetti *Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive*. Trata-se de um livro inteiramente realizado em lata, com capa desenhada por Diulgheroff e a paginação gráfica de Tullio D'Albissola. Para Lista, a sucessão de tábuas metálicas do livro cria uma série rítmica porque cada página compreende, na frente, um poema parolífero de Marinetti e, no verso, uma síntese plástica colorida, isto é, uma escansão cromática regular concebida como transposição abstrata do poema. Lista entende que a publicação desse livro concretiza a ideia formulada vinte anos antes, quando Marinetti havia evocado em seu ensaio *Le futurisme* a criação de livros de níquel correspondentes à arquitetura metálica da cidade, a presença da máquina e todas as realidades materiais que então caracterizavam a época moderna. O volume, conclui Lista, cujas folhas são mantidas juntas por uma encadernação tubular, é antes de tudo uma obra de arte total, com suas implicações multissensoriais correspondentes aos valores da estética mecânica da época: funcionalidade, precisão, rapidez, sensualidade das superfícies esmaltadas, lisas como a seda, e enfim compacidade e solidez do objeto (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 313).

A partir das considerações tecidas até aqui podemos dizer com Lista que o paroliberismo futurista fez da poesia um campo de pesquisa ilimitado e capaz de renovar-se continuamente. Para isso, valeu-se da mescla dos gêneros, radicalizou os meios expressivos e explorou os materiais com o intuito de atuar uma comunicação total que adequasse a poesia à evolução da vida moderna. (LISTA in LISTA; MASOERO, 2009, p. 313).

3.9 CONVERGÊNCIAS

Conforme destaca Salaris, em 1912, Marinetti sugere fazer explodir a centelha das aproximações inusitadas:

L'analogia non è altro che l'amore profondo che colega le cose distanti, apparentemente diverse ed

ostili [...]. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione [...]. Bisogna dunque abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quase tutto (MARINETTI Apud SALARIS, 2007, p. 269).

Já em 1919, Tzara, ao percorrer o manifesto técnico da literatura futurista, anota:

Il paragone è un mezzo letterario che non ci soddisfa più. Ci sono mezzi che consentono di formulare un'immagine o di integrarla, ma gli elementi saranno presi da sfere diverse e lontane tra di loro.

La logica non ci guida più, e il suo uso, assai comodo, troppo impotente, luce ingannevole che serpera le monete del relativismo sterile, è, per noi, estinto per sempre (TZARA apud SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 269).

Um ano antes, entretanto, Pierre Reverdy havia retomado a fórmula marinettiana:

L'immagine è una creazione pura dello spirito.

Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti.

Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte – e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica (REVERDY apud SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 271).

E em 1924, no manifesto do Surrealismo, Breton sustenta, conectando-se às palavras de Reverdy:

È dall'accostamento in qualche modo fortuito dei due termini che è sprizzata una luce particolare, luce dell'immagine, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i

due conduttori. Quando questa differenza esiste appena, come nella similitudine, la scintilla non si produce (BRETON apud SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 271).

Para Salaris, a filiação entre estas fórmulas é evidente, pois o texto marinettiano fornece o *imprinting* que passa através de Tzara e Reverdy ao surrealismo. A imagem e a analogia são, na opinião da estudiosa, os instrumentos técnicos de uma escritura baseada no irracional e no automatismo do pensamento, de modo que Tzara e Breton deles servem-se em seus escritos teóricos juntamente com outros procedimentos parolíberos, tais como o estilo nominal.

Além disso, há um outro ponto dos escritos marinettianos que Breton leva em consideração: é aquele em que Marinetti prevê chegar a uma escritura onde o eu literário desapareça para dar lugar a uma deriva infinita de palavras e em que sejam suprimidos todos os primeiros termos das analogias. Conforme já salientamos anteriormente, para livrar-se do “eu” obsessionante é preciso abandonar o hábito de humanizar a natureza atribuindo paixões e preocupações humanas a animais, plantas, águas etc (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 73). É essa a hipótese da imaginação sem fios que Breton leva em consideração, ainda que refute a abolição marinettiana da sintaxe (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 271). Com efeito, segundo Salaris, no suplemento ao manifesto técnico Marinetti parece verdadeiramente antecipar as ideias surrealistas sobre a “escritura automática”, conforme podemos perceber no fragmento abaixo:

È quindi impossibile determinare esattamente il momento in cui finisce l'ispirazione inconsciente e comincia la volontà lucida. Talvolta quest'ultima genera bruscamente l'ispirazione, talvolta invece l'accompagna. Dopo parecchie ore di lavoro accanito e penoso, lo spirito creatore si libera ad un tratto dal peso di tutti gli ostacoli, e diventa, in qualche modo, la preda di una strana spontaneità di concezione e di esecuzione. La mano che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lungi dal cervello, che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall'alto, con una terribile lucidità, le frasi inattese che escono dalla penna (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 56).

Já em *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in liberta*, de 1913, Marinetti recupera em parte o papel do sujeito através da definição de “lirismo”, que seria a “Facoltà rarissima de inebbriarsi della vita e di inebbriarsi di noi stessi”. Nesse manifesto, conforme já assinalamos anteriormente, Marinetti também privilegia o aspecto visivo, com o intuito de valorizar ao máximo a fisicidade da palavra. Esse procedimento ocorre segundo Salaris a partir da revolução tipográfica, que prevê o uso de caracteres e corpos diversos para conotar em sentido emocional os vocábulos, e sob gesto, mediante a “ortografia libera expressiva”, que permite “deformare, riplasmare le parole, tagliandole allungandone, rinforzandone il centro o l’estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonante” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 80). A escritura pode também estruturar-se nos moldes do lirismo multilíneo, construindo sob várias linhas paralelas varias cadeias de cores, sons, odores, rumores, pesos, analogias, ou ainda chegar a verbalização abstrata com o acordo onomatopeico psíquico, expressão sonora, mas abstrata de uma emoção ou de um pensamento puro (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 78-79; SALARIS, 2007, p. 272).

Já em *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, de 18 de março de 1914, Salaris destaca que são ulteriormente aprofundados os critérios de uma tipografia emocional. Essa tipografia pretende traduzir até mesmo a mimica facial e a gesticulação do narrador. Chega-se assim a uma poesia total. Tal poesia total vai da onomatépeia às “tavole sinottiche di valori lirici”, que permitem seguir lendo contemporaneamente muitas correntes de sensações cruzadas ou paralelas, até a “analogia disegnata”, em que as palavras em liberdade transformam-se em auto-ilustração. A poesia deságua no desenho com procedimentos semelhantes a esses de modo que assim encontra a aspiração e o religar de todas as artes, já presente no simbolismo. Isto é, caminha em direção a uma arte total (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 272).

Conforme aponta Salaris, nesses manifestos Marinetti teoriza o uso de uma escritura em sintonia com o mundo moderno, isto é, um mundo de transformação global, econômica, cultural e psicológica. Essas transformações foram determinadas pela era industrial, a qual está na origem do homem tecnológico, um homem que vive e sente de modo completamente diverso em relação às gerações anteriores (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 272).

Segundo Marinetti, o indivíduo massa dos tempos modernos é bárbaro e evoluído ao mesmo tempo, porque cada vez menos sente o peso das tradições e exprime um estado de alma aureoreal. Além disso, o homem tecnológico pensa de modo sintético, analógico e lacônico e possui uma desenvolvida inteligência visiva, além de uma enorme rapidez no comunicar. Tudo isso, graças aos estímulos oferecidos pelos *media*, isto é, os transportes, os jornais, o telefone e o cinema, entre outros, conforme podemos perceber no fragmento a seguir:

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante di un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs Negri, eccentrici americani inesauribili, parigine elegantissime, spendendo un franco al teatro di varietà. Coricato poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lontanissima e costosa voce di un Caruso o di una Burzio (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 66).

Além disso, o chefe futurista entende que essas transformações estruturais tornam-se indispensáveis à elaboração de novas formas de arte e linguagem. Por isso, no entendimento de Marinetti, não se pode limitar e renovar conteúdos e temas, confiando a renovação apenas à “modernolatria”, mas deve-se criar um novo código estético (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 272-273).

Conforme salienta Salaris, no campo literário a resposta às transformações epocais é a invenção das palavras em liberdade. As palavras em liberdade procuram corresponder à sensibilidade massmediática, multilinear, simultânea, rumorista, visiva, sintética e intuitiva que conota o imaginário “sem fios”, típico do homem na

sociedade do grande número (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 273).

Como consequência disso, segundo Salaris, nasce a exigência de uma remoção das estruturas tradicionais do comunicar, isto é, da velha sintaxe herdada de Homero, a qual é acompanhada pela criação de novas formas da palavra poética. Isso ocorre mediante a técnica parolíbera, que comporta uma aproximação imediata e por fim brutal da realidade, sendo baseada sempre sobre a experiência intensamente vivida. Trata-se de um modo de recusar a sacralidade da arte e as abstratas regras da lógica, que para Marinetti conforme salienta Salaris são graves impedimentos à livre criação poética. Assim, o futurismo postula um regresso no instintivo e uma recuperação dos elementos primordiais. Esse postulado é a condição de partida para uma poesia espontânea, privada de vínculos culturais ou racionais. Disso decorre que, por um lado, a escritura parolibera captura os motivos da psique em estado nascente e, de outro, os estímulos da realidade em um cruzamento incessante de externo e interno, de imaginativo e vivido, funcionando próprio como registro ativo de experiências perceptivas, sensoriais ou psíquicas, e de uma realidade matéria (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 273).

Para Salaris, o *manifesto tecnico della letteratura futurista* desenvolve um papel precioso na história da expressão poética do século XX, pois ao superar as barreiras linguísticas promove o nascimento de uma escritura internacional de vanguarda. Traços do manifesto técnico podem ser encontrados, por exemplo, no “imagismo” de Pound. Não é difícil encontrar no imagismo os principais *topoi* da teoria marinettiana, isto é, a eliminação do eu psicológico, a pesquisa de uma poesia objetiva, a analogia, a simultaneidade, a abolição dos fios lógicos, a imagem “ao vivo”. Esses débitos para com a teoria marinettiana serão admitidos por Pound ainda que tardiamente, quando este assume que foi Marinetti que preparou o terreno aos grandes experimentadores, ou seja, para Eliot, Joyce e o próprio Pound. Não é difícil encontrar nas palavras em liberdade o confuso magma de imagens, metáforas e verbalizações de sensações que caracterizam o “stream of consciousness” joyceano (in ASOR ROSA, 2007, p. 273-274).

Mas não só nesse aspecto a teoria marinettiana desenvolve um papel precursor. Ela encontra-se também na origem de uma tradição do novo, que engloba os *Calligrammes* de Apollinaire e a *Prose du transsibérien* de Blaise Cendrars, os experimentos tipográficos de Vasilij Kamenskij, os poemas fonéticos de Hugo Ball, as *collages* verbais de Kurt Schwitters e a poesia rumorística de Pierre Albert-Birot.

Além disso, pode-se dizer sempre com Salaris que a relevância das palavras em liberdade se estende para o campo da gráfica aplicada, onde as lições marinettianas são recebidas e utilizadas para renovar os critérios da composição e da paginação. Entretanto, não se pode dizer que seja uma influência direta, pois a ação da revolução tipográfica marinettiana frequentemente surge através da mediação de revistas não futuristas tais como *Dada* de Tzara, *391*, de Francis Picabia e *Merz*, de Schwitters. Porém naquele momento nem sempre é reconhecida a prioridade futurista nesse campo. Até o fim dos anos 30, enquanto a gráfica e a *reclame* modernas estão em pleno desenvolvimento, depois das elaborações construtivistas, neoplásticas, da “tipografia elementar” da Bauhaus, etc., Marinetti é constrangido a intervir inúmeras vezes para recordar que na gráfica e na publicidade encontram-se reverberadas não pouco da gramática parolíbera (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 274).

Será apenas nos anos 60 que ocorrerá uma adequada colocação do paroliberismo no contexto de uma tradição de visualização verbal na vanguarda contemporânea. Trata-se de um momento de crescente interesse pela poesia visiva e pela poesia concreta, âmbito em que se começou a considerar o primato do futurismo no que se refere aos aspectos visuais e fonéticos. Conforme Salaris, em algumas “tavole parolibere” – em particular nas marinettianas de *Les mots en liberte futuristes* (1919) – toma corpo um tipo de linguagem em cujos signos, verbais e gráficos, são tratados ao modo de objetos e como tais são propostos ao leitor, que é chamado a descodificar-los. Sempre segundo Salaris, na história da poesia “poslinguística” essa tipografia objetual assume o mesmo valor que tem o quadrado negro de Kazimir Malevic na história da pintura. Também o dadaísmo, sobretudo nas revistas, valeu-se da nova tipografia, privilegiou o nonsense, a onomatopéia e o elemento fonético. Desse modo, conclui Salaris, com a tipografia objetual as palavras em liberdade coloca-se em uma posição de extrema vanguarda, que supera também as experiências dadaístas e russas, dado que o gesto intervém na escritura, tornando autônomo o signo tipográfico. Após a liberação das palavras, subentra aquela da letra, do corpo, do caractere, transformados em material extralinguísticos, plásticos. E será essa a perspectiva de desenvolvimento que as experiências mais radicais do paroliberismo futurista transmitem às novas vanguardas, conclui a estudiosa (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 274-276).

Ainda nos anos 60 o futurismo passa a ser objeto da atenção do Gruppo 63, que coloca na ordem do dia uma leitura global das

vanguardas históricas.⁶¹ Na poética dos *novissimi* encontram-se presentes alguns traços da estética parolíbera, como por exemplo a redução do eu, o despedaçamento do narrado, ainda que haja uma predileção por Pound, Joyce e Eliot mais do que por Marinetti (SALARIS in ASOR ROSA, 2007, p. 276).

A partir das considerações de Salaris e as de Lista, podemos dizer que o futurismo plasmou um modelo comportamental que teve repercussões em todo o século, até as neovanguardas. Um exemplo dessa repercussão a que Lista se refere é o dos artistas Jean Tinguely e Georg Baselitz: em 14 de março de 1959, em perfeito estilo futurista, Tinguely teria lançado os *volantini* de seu manifesto *Pour le statique* de um avião em vôo sobre Düsseldorf e, em 12 de dezembro de 1985, Baselitz teria difundido de Dernburg o manifesto *Das Rustzeug des Maler* [L'attrezzaria dei pittori], impresso com tinta vermelha sobre um enorme *volantino*. Ambos os manifestos, pondera Lista, repropunham o uso introduzido por Marinetti das letras maiúsculas para animar a página e transcrever a vontade do artista. Baselitz, na opinião de Lista, ilustrava poeticamente com o termo “futurismo” aquela relação com o tempo que encarna o núcleo do impulso futurista, isto é, “la relazione intima dell'artista con la pagina bianca del divenire” (LISTA in OTTINGER, 2009, p. 78).

⁶¹ O Gruppo 63 é um movimento literário constituído em Palermo em outubro de 1963 após um congresso ocorrido em Solunto. Entre os membros do grupo encontram-se Luciano Ancheschi, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Giorgio Celli, Furio Colombo, Fausto Curi, Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Giorgio Maganelli, Elio Pagliarini, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Sebastiano Vassali.



FIGURA 22 - Jean Tinguely. *Für statik*.

Fonte: www.tngueli.ch (acesso em julho de 2011).

Se no manifesto de Tinguely podemos perceber uma alusão ao futurismo pelo menos desde a questão gráfica enfatizada por Lista e também no título – afinal o futurismo defendia a velocidade e o movimento, e não a estática –, e no manifesto de Baselitz o uso da tinta vermelha para a impressão em um enorme *volantino*, em um outro manifesto, agora surgido na área italiana por volta do mesmo período do de Tinguely, podemos perceber também diversas referências ao futurismo, mas agora no que tange à questão da alegoria, recurso ao qual Marinetti parece ter recorrido com bastante frequência.

O referido manifesto intitula-se *Manifesto of Naples*⁶² e assim como o manifesto do suíço Tinguely mencionado por Lista surgiu cinquenta anos após o nascimento do futurismo, em 1959 (BALESTRINI *et al.* in CAWS, 2001, p. 663), e é assinado por Nanni Balestrini, Peolo Redaello, Leo Paolazzi, Sandro Bejim, Edoardo Sanguinetti, Luca, Bruno di Bello, Lucio del Pozzo, Mario Persico, Guido Biasi, Giuseppe Alfano, Donato Grieco, Enrico Baj, Angelo Verga, Ettore Sordini, Recalcati e Sergio Fergola.

O recurso à fabulação, ao qual segundo alguns estudiosos como Giusi Baldissonne Marinetti recorre com bastante sucesso ao menos nos dois primeiros manifestos do futurismo, o “Manifesto e fondazione del futurismo” e “Uccidiamo il chiaro di luna”, parece presente nesse manifesto. Dentro dessa perspectiva, se no prólogo ao manifesto de

⁶² Esse manifesto é aqui referenciado em inglês tendo em vista que foi localizado a partir de uma coletânea recente de manifestos, editada em 2001 por de Mary Ann Caws, cujo título é *Manifesto. A century of isms*. O manifesto encontra-se reproduzido nos anexos da tese.

fundação que acompanha o “Manifesto del futurismo” Marinetti descreve a elaboração do manifesto de fundação, para depois encerrar o manifesto escrevendo que “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 14) e em “Uccidiamo il chiaro di luna”, que reinicia retomando justamente a “vetta del mondo”, como anota Baldissone (BALDISSONE, 2009, p. 66) e propõe a morte do luar, isto é, de tudo o que o luar representa, Sanguineti e os outros signatários do “Manifesto of Naples” descreverão a chegada nessa cidade na manhã de 9 de janeiro de 1959, quando então teriam “climbed to the top of Vesuvius” [“[subido] ao topo do vesúvio” o qual, “bubbling furiously, immediately spewed out towering clouds of smoke” [borbulhando furiosamente, imediatamente vomitou nuvens de fumaça”(BALESTRINI *et al.* in CAWS, 2001, p. 663). A narrativa continua, com os signatários relatando que “We sought shelter, throwing ourselves to the ground until silence returned. We then raised our eyes to the sky, and there appeared the writing [Procuramos abrigo nos jogando ao chão até que os silêncio retornou. Então levantamos nossos olhos para o céu e lá vimos escrito]:

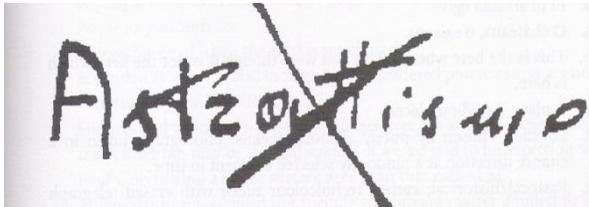


FIGURA 23 – Nanni Balestrini e outros. *Manifesto of Naples* (fragmento), 1959.

Impossível não ver aqui uma referência à “sfida alle stelle”. Além disso, se no “Fondazione e manifesto del futurismo”, Marinetti fará referência já desde as primeiras linhas a seus companheiros, “i miei amici ed io”, que teriam passado a noite em vigília “sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico”, e teriam “longamente calpestate su opulenti tappeti orientali la nostra atávica accidia, discutindo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritte” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 7) para a elaboração do manifesto, no “Manifesto of Naples” Nanni Balestrini e seus companheiros de viagem farão referência ao grupo que chega a Nápoles.

Por fim, podemos dizer que a referência ao grupo, não apenas no “Fondazione e manifesto del futurismo” e em “Uccidiamo il chiaro di luna” e “Manifesto of Naples”, mas também nos outros manifestos do futurismo, parece condizente com o entendimento do manifesto como que um campo de batalha proposto por Mary Ann Caws. Para Caws,

Generally posing some “we”, explicit or implicit, against some other “they”, with the terms constructed in a deliberate dichotomy, the manifesto can be set up like battlefield. It can start out as a credo, but then it wants to make a persuasive move from the “I believe” of the speaker toward the “you” of the listener or reader, who should be sufficiently convinced to join in (2001, p. XX-XXI).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos o percurso desta tese indagando o momento histórico em que surgiu o futurismo italiano. Trata-se de um momento em que a composição de uma nova ordem social resultante do desenvolvimento da civilização industrial leva a sociedade europeia do limiar do século XX a uma transformação que a coloca em crise. Nesse momento, a ruptura da unidade cultural e o fascínio por um exótico que estranha e se avizinha e a intersecção entre novas linguagens expressivas e sensibilidades colaboram também para a modificação dos conceitos de arte e cultura (VERDONE, 2009, p. 5). É também a ocasião das grandes exposições universais, momento esse capital para os estudos manifestários tendo em vista que será justamente nessa contingência histórica que a escritura manifestaria se relacionará com a esfera artística (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 91). O futurismo surge assim como algo atraente para as novas gerações, já não mais contentes com a cultura anterior. É nesse contexto que se coloca a *ars poetica* de Marinetti, o qual percebe a mudança radical do papel do artista ocorrida durante aquela “contingência histórica”, isto é, “la perdita definitiva della sua aureola” (CHEMELLO in BAGNO *et al.*, 2010, p. 90).

Além disso, podemos dizer que *ars poetica* marinettiana e a poética futurista parecem calcadas na ideia de arte total, uma totalidade de fundo wagneriano, baseada no fato de que Wagner entendia que a apresentação operística deveria conjugar canto, música, teatro, dança e artes plásticas por acreditar que na tragédia grega esses elementos encontravam-se unidos. Em suma, para o futurismo parece pouco importar se trata-se de música, literatura, artes plásticas ou arquitetura, o que vale é a totalidade. A ciência de que a ideia base do futurismo é a de arte total leva Pär Bergman a ressaltar que no futurismo as fronteiras entre os diversos tipos de arte tenham sido muitas vezes eliminadas, de modo que provavelmente seus poetas tenham sido influenciados pelas experimentações do pintor e escultor Umberto Boccioni, o qual tentara solucionar nos campos teórico e prático os diversos problemas atrelados à “parola magica del vocabolario futurista” (DE MARIA in DE FELICE, s/d, p. 44), isto é, o conceito de *simultaneità*, os quais, por sua vez, guardariam relação com a questão da “compenetrazione dei piani” e da “simultaneità degli stati d’animo” (BERGMAN, 1978, p. 122). Tais considerações de Bergman são reforçadas por De Maria. Este crítico entende que Marinetti, com uma rapidez impressionante, teria se

inteirado das propostas dos pintores futuristas – a noção de *simultaneità* surge pela primeira vez na *Prefazione al catalogo delle esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, ecc.*, de fevereiro de 1912, cujos signatários são além de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini – e já em seguida delas se servido no campo teórico para a elaboração dos manifestos *Distruzione della sintassi* (1913) e *Lo splendore geometrico* (1914) e, no âmbito da prática literária, para a criação de *Battaglia Peso + Odore* (1912) e *Zang Tumb Tumb* (1914), os quais seriam, os dois últimos, esclarece De Maria, respectivamente representantes dos estados inicial e maduro do *parolibertismo* marinettiano (DE MARIA in DE FELICE s/d, p. 43-44).

A iconoclastia futurista, ou seja, “il bisogno di far *tabula rasa* d’un passato troppo venerato e troppo imitato” (MARINETTI in DE MARIA, 2005, p. 27), representado metaforicamente pelo mote “Uccidiamo il chiaro di luna!” possui suas razões de ser, como bem observa Mario De Micheli (2007, p. 233). A Itália do Ressurgimento, segundo De Micheli, depois da declaração de Roma capital em 1871, havia se precipitado em uma triste situação de burocracia e provincialismo, cujo “rovescio” dos personagens acadêmicos, “dannunziani, floreali, simbolisti ufficialli, era dunque un’impresa che valeva la penna di tentare (2007, p. 233). Além disso, no campo da literatura, se olharmos os autores entre 1870 e 1890 nos daremos conta de que “molte cose, molti protagonisti e molte tendenze” dessa fase estão mudando até o ponto de “determinare nuovi bisogni, nuove attese e un nuovo clima” (ASOR ROSA, 2009, p. 116).

Se de fato como sugere Lista a obra de Marinetti instala-se entre duas culturas, de modo que seria possível estudá-la a partir de duas abordagens de certa forma antagônicas mas ao mesmo tempo complementares – como algo ultrapassado do último simbolismo, ou como antecipação do dada e do surrealismo, parece verdade também que, como observou De Maria, além dessas duas vanguardas históricas francesas, o futurismo também pode ser indagado na área italiana em perspectiva com o segundo futurismo florentino e, posteriormente, das neovanguardas. Sobre essas últimas, sempre de acordo com De Maria, os influxos futuristas atuarão mediados através de outras vanguardas históricas, fato que parece sugerir que o estudo do futurismo literário há que considerar também, na esteira das observações de Rita Marmoto sobre os caminhos da comparatística na segunda metade do século XX, uma perspectiva comparada. De qualquer forma, talvez não seja exagero propor que Marinetti fricção as fronteiras da literatura italiana [e quem sabe também da francesa] não apenas porque opera predominantemente

em língua francesa até por volta de 1912 [e posteriormente será o inverso, de modo que algumas de suas obras escritas em italiano serão traduzidas para o francês], mas também porque promove a circulação de suas ideias e obras em dois sistemas literários diferentes o que, por sua vez, faz emergir de modo contundente o “debate em torno da questão da identidade” o qual, segundo Marnoto fez cair por terra o conceito estanque de literatura nacional, considerado como ideia feita desprovida de flexibilidade (2009, p. 188-189).

Abordar o futurismo a partir de uma perspectiva comparada, por sinal, também pode ser produtivo no âmbito dos estudos interartes se atentarmos para uma das considerações de De Maria a que nos referimos ao longo da tese, isto é, quando o estudioso observa que frequentemente a inserção maciça de elementos “disegnativi” nas *tavole parolibere* de *Les mots en liberte futuristes* de Marinetti “fa sconfinare le composizioni verso la pittura” (“paroliberismo figurativo”) como ocorre também em Carrà (*Guerrapittura*), Soffici (*Chimismi lirici*), Govoni (*Rarefazioni di parole in libertà*) e Depero (onomalingua) (DE MARIA in HULTEN, 1986, p. 538).

Especialmente interessante para a problematização da *arte di far manifesti* de Marinetti, a qual, como sabemos, foi criada pelo poeta italiano e possui regras claras, parece interessante a noção de monogênese elaborada por Fowler, a qual se opõe diametralmente às três hipóteses que abordamos anteriormente, pois, nesse caso, considera-se que a origem dos gêneros localiza-se nas realizações de escritores individuais cuja criatividade pode ser decisiva para o surgimento de um novo gênero (2002, p. 153-154).

Segundo essa teoria, cada tipo possui apenas um inventor ou, no máximo, conforme enfatiza Fowler, dois ou três. Assim, o épico remonta a Homero, a tragédia a Ésquilo, a novela histórica a Scott e, por conseguinte, poderíamos dizer que o manifesto do futurismo italiano remonta a Marinetti. De acordo com Fowler, os inventores de tipos novos têm sido homenageados desde a antiguidade e continuam a dominar muito do nosso pensamento sobre as origens (2002, p. 154).

Tais considerações de Fowler parecem válidas para o caso da *arte di far manifesti* marinettiana não apenas porque a data de fundação do futurismo italiano é conhecida [ainda que saibamos que diversos elementos que caracterizam o período futurista de Marinetti possam localizados na obra do *primo* Marinetti], mas também porque antes de Marinetti já haviam manifestos literários. Em outras palavras, se conforme já apontamos anteriormente o “manifesto” surge inicialmente como um escrito de cunho político que dá voz a um soberano, já na *belle*

époque, manifestos de argumento literário serão também produtos literários. É nesse sentido que podemos dizer com Fowler que a invenção marinettiana precede Marinetti.

Na Itália, um dos primeiros críticos a perceber a relevância dos manifestos do futurismo parece ter sido Francesco Flora, quando, escrevendo a respeito de Marinetti, na edição de 1925 de *Dal romanticismo al futurismo*, diz que “alcuni di questi sono tra le più essenziali liriche del suo temperamento” e “che spesso i manifesti di Marinetti [...] sono null’altro che poesia”. E acrescenta: “È possibile che un manifesto sia per gli spiriti mediocri un contenuto grezzo che s’impone per diventare forma: in Marinetti è arte; negli altri può essere materia pratica: in lui è lirica; negli altri può essere cultura: in lui è sentimento; negli altri scuola: in lui vita” (1925, p. 198).

O nome *Arte di far manifesti* é mencionado pela primeira vez por Marinetti em uma carta endereçada entre 15 de setembro e 1º de outubro de 1913 ao pintor futurista Gino Severini, a qual assinala a transformação daquilo que tradicionalmente foi veículo de declaração política em um construto literário (PERLOFF, 1993, p. 81-82).

Na referida carta a Severini, o fundador do futurismo tece considerações a respeito de um esboço do manifesto *Le analogie plastiche del dinamismo* que lhe fora submetido pelo artista e que segundo seu entendimento possuiria a forma de um artigo-síntese, e não de um verdadeiro manifesto. Marinetti deixa transparecer nesse documento, além disso, conforme assinala Stefania Stefanelli, plena consciência de ser possuidor de tal arte, *l’arte di far manifesti*.

Ainda conforme salienta Stefanelli, outro aspecto de interesse revelado por essa carta é a lucidez com que Marinetti distingue o aspecto conteudístico do escrito de Severini do seu aspecto formal, marcando quanto a esse último a diferença estilística entre o artigo, o artigo-síntese e o manifesto (2001, p. 22).

Conforme salientamos no capítulo I, referência mais precisa a elementos – ou procedimentos, para usar a terminologia proposta por Tomachevski – essenciais para a eficácia de um manifesto encontram-se em uma outra carta, dessa vez endereçada ao poeta belga Henry Maasen, cuja datação Giovanni Lista localiza em 1911 e que, além disso, possui pontos de contato com aquela enviada a Severini.

Assim como no caso do esboço do manifesto de Severini, nessa carta à Maasen Marinetti também tece considerações a respeito dos procedimentos ideais a serem adotados quando da elaboração de um manifesto futurista. Mas, desta vez, quais são os procedimentos recomendados por Marinetti? Em primeiro lugar, a acusação precisa e o

insulto bem definidos o que, no caso do manifesto em questão, traduz-se na censura à perda de eficácia do manifesto em decorrência de ele possuir um tom excessivamente geral e na utilização por parte de Maasen da arte do bem escrever, a qual, conforme enfatiza Marinetti, possuía sua razão de ser apenas no primeiro manifesto do futurismo. Isto é, um manifesto não deve possuir caráter geral e seu autor não deve valer-se da arte da eloquência para a sua elaboração, mas sim de um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos para atacar sem grandiloquência “*les académies pedantes, les camorras des expositions, laladrierie des éditeurs, la tyrannie des professeurs, des érudits et des critiques illustres mais sots* » (MARINETTI in LISTA, 1995, p. 220). Como podemos perceber ao longo da tese, o ataque às academias pedantes, às mafias das exposições, às avarezas dos editores, à tirania dos professores, aos eruditos e às críticas ilustres porém tolas será uma constante ao longo da produção manifestária do futurismo.

Além do procedimento abordado até aqui, a acusação precisa e o insulto bem definido, aliado às outras recomendações contidas nas cartas endereçadas a Severini e Maasen, quais seriam os principais outros procedimentos que de algum modo associados entre si poderiam caracterizar o gênero “manifesto do futurismo italiano”? Ou, nas palavras de Tomachevski, qual seria o núcleo de procedimentos que caracterizam o gênero em questão? Uma pista nos oferecem Perloff e Baldissonne quando respectivamente sustentam que dar a um texto a forma de manifesto significa criar “what was essentially a new literary genre, a genre that might meet the needs of a mass audience even as, paradoxically, it insisted on the avant-garde, the esoteric, the antibourgeois” (PERLOFF, 1992, p. 81).

Ao lado da acusação precisa e do insulto bem definido e da ação massmediática, o terceiro componente do núcleo de procedimentos que caracteriza o gênero “manifesto do futurismo italiano” parece ser, conforme sugere Baldissonne, a paródia. A questão da presença da paródia no manifesto do futurismo italiano é abordado com bastante maestria por Perloff no capítulo “Violence and precision” de *The futurist moment*, no qual a autora propõe uma análise do já referenciado manifesto “Abasso il tango e il Pasifal”, de 1914.

Se levarmos em consideração que os manifestos do futurismo são concebidos para serem declamados e não lidos, talvez não seja exagero supor que um quarto procedimento típico da produção manifestaria do futurismo, o recurso à oralidade, que Gino Agnese define como “compagna e [...] essenza del genio marinettiano” (AGNESE in SALARIS, 2000, p. 109), seja quase que indissociável do recurso à

paródia. Sobre a relação com o público, Simona Bertini destaca, referindo-se às noitadas futuristas, que na percepção futurista a única garantia contra a apatia e a indiferença é uma multidão reativa às provocações futuristas (2002, p. 20), e Gino Agnese, por sua vez, atribui tamanha relevância à oralidade na poética futurista até o ponto de afirmar que “Marinetti è la *performance*”, “è il corpo che si mette a disposizione della parola” (2000, p. 111).

Um quinto e não menos importante procedimento que compõe o manifesto futurista é a sua estrutura retórica, conforme demonstra Giuseppina Baldissoni, a qual considera que “né si può fare a meno di notare l’impianto retorico ricorrente, nel primo come nei manifesti seguenti [de Marinetti], che in qualche misura ne convalida la codificazione come un nuovo genere letterario e riafferma nello stesso tempo la persistenza di una tradizione oratoria classica, che Marinetti sapientemente varia e parodia” (2009, p. 59).

A livre associação dos procedimentos basilares da produção manifestária do futurismo italiano que até aqui buscamos abordar, isto é, a acusação precisa e o insulto bem definido, a pressuposição de um destinatário e a ação massmediática, o recurso à paródia, a oralidade e a improvisação e, por fim, a presença em tais textos da tradição oratória clássica parecem apontar em direção ao entendimento do manifesto do futurismo italiano como um novo gênero literário. Um gênero que, no nosso entendimento, mostra sua riqueza ao permitir que a partir dele se percorra desde a tradição literária constituída a partir da antiguidade clássica até a “tradição moderna”.

REFERÊNCIAS

- AGNESE, Gino. **Marinetti una vita esplosiva**. Milano: Camunia Editrice, 1990.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982 (4ª edição).
- ANGENOT, Marc *et al.*. **Théorie littéraire. Problèmes et perspectives**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- APOLLONIO, Umbro. **Futurismo**. Milano: Mazzotta, 1970.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995 (6ª edição).
- ASOR ROSA, Alberto. **Storia e antologia della letteratura italiana. L'Età dell'idealismo e l'Italia giolittiana** (vol. 20). Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1973.
- _____. **Storia della letteratura italiana**. Scandicci: La Nuova Italia, 1985.
- _____. ASOR ROSA, Alberto. **La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri**. Torino: Einaudi, 1997.
- _____. **Un altro novecento**. Scandicci: La Nuova Italia, 1999.
- _____. **Novecento primo secondo e terzo**. Milano: Sansoni, 2004.
- _____. **Letteratura italiana – L'età contemporanea – 1901-1920**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.
- _____. **Storia europea della letteratura italiana III. La letteratura della nazione**. Torino: Einaudi, 2009.
- BAGNI, Paolo. **Generi**. Firenze: La Nuova Italia, 1997 (1ª edição).
- BAGNO, Sandra; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (orgs). **Cem anos de futurismo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

BALDISSONE, Giusi. **F.T. Marinetti**. Milano: Mursia, 2009.

BATTISTA NAZZARO, G. **Introduzione al futurismo**. Napoli: Guida Editori, 1984 (2ª edizione).

BENET, Rafael. **El futurismo comparado el movimiento dada**. Barcelona: Ediciones Omega, 1949.

BERGMAN, Pär. **“Modernolatria” et “Simultaneità”. Recherches sur deux tendances dans l’avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale**. Uppsala: Svenska Bokförlaget, 1962.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Trad. Paulo Neves.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano. Manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BIROLLI, Viviana. **Manifesti del futurismo**. Milano: Abscondita, 2008.

BIROLLI, Zeno. **Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici**. Milano: Feltrinelli, 1971.

BOCCIONI, Umberto. **Pittura e scultura futurista**. Milano: Abscondita, 2006.

BONINO, Guido Davico (org.). **Manifesti futuristi**. Milano: Rizzoli, 2009 (1ª edição Pillole BUR).

BOVE, Giovanni. **Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e imagine**. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2009.

BERTINI, Simona. **Marinetti e le eroiche serate**. Novara: Interlinea, 2002.

BINNI, Walter. **La poetica del decadentismo**. Firenze: Sansoni, 1996.

- BRIOSI, Sandro. **Marinetti**. Firenze: La nuova Italia, 1972 (1ª reimpr.).
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CALVESI, Maurizio; SALARIS, Claudia; AGNESE, Gino. **Marinetti e il futurismo**. Roma: Edizioni De Luca, 1994.
- CAMMAROTA, Domenico. **Futurismo. Bibliografia di 500 scrittori italiani**. Trente e Rovereto/ Milano: MART/ Skira, 2006.
- CAPRI, Umberto. **L'estrema avanguardia del Novecento**. Roma: Editori Riuniti, 1985 (1ª edição).
- CORTI, Maria. **Principi della comunicazione letteraria**. Milano: Bompiani, 1997 (1ª edição).
- CARUSO, Luciano; MARTINI, Stelio. **Tavole parolibere futuriste 1912-1944**. Napoli: Liguori Editori, 1974.
- CAWS, Mary Ann. **Manifesto. A century of isms**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. **Théorie de la littérature: la notion de genre**. In: <http://www.fabula.org/compagnon>. Acesso em 18/04/2009.
- CRESTI, E. *et al.* (orgs.). **Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del convegno Internazionale di studi**. Firenze 19 – 21 maggio 1988. Roma: Bulzoni, 1992.
- CRISPOLTI, Enrico. **Storia e critica del futurismo**. Roma-Bari: Laterza, 1986.
- CURI, Fausto. **Tra mimesi e metáfora. Studi su Marinetti e il futurismo**. Bologna: Edizioni Pendragon, 1995.
- D'AMBROSIO, Matteo. **Marinetti e il futurismo a Napoli**. Roma: Edizioni De Luca, 1996.

_____. **Futurismo e altre avanguardie**. Napoli: Liguori Editori, 1999 (1ª edição).

_____. **Le “Comemorazioni in avanti” di F.T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria**. Napoli: Liguori Editori, 1999 (1ª edição italiana).

DEBENEDETTI, Giacomo. **Saggi critici (seconda serie)**. Venezia: Marsilio, 1999.

DÉCAUDIN, Michel. **La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914**. Genève-Paris: Slatkine, 1981.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

De FELICE, Renzo. **Futurismo, cultura e politica**. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, s/d.

_____. **Mussolini il rivoluzionario**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1965.

De MARCHIS, Giorgio. **Futurismo da ripensare**. Milano: Mondadori Electa, 2007.

De MARIA, Luciano. **Per conoscere Marinetti e il futurismo**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973.

_____. **La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano**. Venezia: Marsilio Editori, 1986.

_____. **Marinetti e i futuristi**. Milano: Garzanti, 1994.

_____. (a cura di). **Teoria e invenzione futurista**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005.

De MICHELI, Mario. **Le avanguardie artistiche del novecento**. Milano: Feltrinelli, 2008 (41ª edição).

De MICHELIS, Cesare G.. **L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Rússia**. Venezia: Marsilio, 2009 (1ª edição).

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000 (2ª reimpr. da ed. de 2000).

DI MAGGIO, Gino; Lombardi, Daniele, BONITO OLIVA, Achille (orgs.). **Ritratto di Marinetti.** Milano: Fondazione Mudima, 2009.

DOTTI, Ugo. **Storia della letteratura italiana.** Roma-Bari: Laterza, 1991 (1ª edição).

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura. Uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (4ª edição).

ECHAUREN, Pablo. **Caffeina d'Europa. Vita di Marinetti.** Roma: Gallucci, 2009 (1ª edição).

ERSTIC, Marijana; HÜLK, Walburga; SCHUHEN, Gregor. **Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde.** Bielefeld: Verlag, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade.** São Paulo: Perspectiva/ EdUSP, 1987.

_____. **O futurismo paulista.** São Paulo: Perspectiva/ EdUSP, 1995.

FALQUI, Enrico. **Il futurismo – Il novecentismo.** Edizioni Radio Italiana, 1953.

FLORA, Francesco. **Dal romanticismo al futurismo.** Milano: Mondadori, 1925.

FOLEJEWSKI, Zbigniew. **Futurism and its place in the development of modern poetry. A comparative study and anthology.** Ottawa: University of Ottawa Press, 1980.

FOSSATI, Paolo. **La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi.** Torino: Einaudi, 1977.

FOWLER, Alastair. **Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes.** Oxford. Oxford University Press, 2002.

FUBINI, Mario. **Critica e poesia**. Bari: Editori Laterza, 1956.

F.T. MARINETTI = FUTURISMO. Milano, Fondazione Stelline. 12 febbraio – 7 giugno 2009 (Mostra).

FUTURISMO 1909-2009. **VELOCITÀ + ARTE + AZIONE**. Milano, Palazzo Reale. 6 febbraio – 7 giugno 2009 (Mostra).

FUTURISMO AVANGUARDIAVANGUARDIE. Roma, Scuderie del Quirinale, 20/02/2009– 24/05/2009 (Mostra).

FUTURISMO MANIFESTO 100 X 100. Roma, MACRO-Roma, 21/02/2009 – 17/05/2009 (Mostra).

FUTUROMA. **100 anni di Futurismo**. Roma, 20/02/2009 – 16/05/2009 (Mostra).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALLARDO, Miguel A. Garrido. **Teoría de los generos literarios**. Madrid: Arco/ Libros, 1988.

GAMBILLO, Maria Drudi; FIORI, Teresa. **Archivi del futurismo**. (2 vols.). Roma: De Luca Editori, 1958.

GARCÍA BERRIO, Antonio; CALVO, Javier Huerta. **Los generos literários: sistema e historia**. Madrid: Catedra, 2009 (5ª edição).

GAVARELLI, Bice Mortara. **Manuale di retórica**. Milano: Bompiani, 2008.

GENTILE, Emilio. **L'apocalisse della modernità. La grande guerra per l'uomo nuovo**. Milano: Mondadori, 2008 (1ª edição).

GENETTE, Gérard *et al.*. **Théorie des genres**. Éditions du Seuil, 1986.

GORIÉLY, Benjamin. **Le avanguardie letterarie in Europa**. Milano: Feltrinelli, 1967.

GOVONI, Corrado. **Rarefazioni e parole in libertà**. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2006.

GRISI, Francesco. **I futuristi**. Roma: Newton Compton, 1990. (1ª edição).

GUERINI, Andréia. **Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi**. São Paulo/ Florianópolis: Edusp/ PGET, 2007.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter. **Literatura & Tradução. Textos selecionados de José Lambert**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Capes, 2011.

GUERRI, Giordano Bruno. **Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario**. Milano: Mondadori, 2009 (1ª edição).

HARMANMAA, Marja. **Un patriota che sfidò la decadenza. F.T. Marinetti e l'idea del uomo nuovo fascista 1924-1944**. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2000.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ILLUMINAZIONI – AVANGUARDIE A CONFRONTO: ITALIA – GERMANIA – RUSSIA. Mart – Rovereto, 17/01/2009 – 07/06/2009 (Mostra).

ISNENGI, Mario. **Il mito della grande guerra**. Bologna: Il Mulino, 2007. (6ª edição).

JACOBBI, Ruggero. **Poesia futurista italiana**. Parma: Guanda Editore, 1968.

JANNINI, P. A.. **La fortuna del futurismo in Francia**. Roma: Bulzoni Editore, s/d.

KIRBY, Michael. **Futurist performance**. New York: PAJ Publications, 1986.

LAMBIASE, Sergio; BATTISTA NAZZARO, G.. **Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica a cura di "ES"**. Napoli: Guida Editori, 1977.

LETTERATURA ITALIANA (coleção dirigida por Alberto Asor Rosa). Vols. III e VI. Torino: Einaudi, 1984.

LISTA, Giovanni. **Futurisme. Manifestes, proclamations, documents**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.

_____. **Le livre futuriste: de la libération du mot au poème tactile**. Editions Panini, s/d.

_____. **Presence de Marinetti**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

_____. **F.T. Marinetti – L'Anarchiste du futurisme. Biographie par Giovanni Lista**. Paris: Séguier, 1995.

_____. **Le futurisme. Une avant-garde radicale**. Gallimard/ Centre Pompidou, 2008.

LUCINI, Gian Pietro. **Marinetti futurism futuristi**. Bologna: Massimiliano Boni Editore, 1975.

LYON, Janet. **Manifestoes. Provocation of the modern**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.

MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea (1900-1940)**. Roma: Editori Riuniti, 1999 (1ª edição).

MARIANI, Gaetano. **Il primo Marinetti**. Firenze: Casa Editrice F. Le Monnier, 1970.

MARINETTI, F.T. **La grande Milano tradizionale e futurista/ Una sensibilità italiana nata in Egitto**. (org. de Luciano de Maria). Milano: Mondadori, 1969 (1ª edição).

_____. **Le futurisme**. Prefácio de Giovanni Lista. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.

- _____. **Il fascino dell'Egitto**. (org. de Luciano de Maria). Milão: Mondadori, 1981 (1ª edição).
- _____. **Les mots em liberte futuristes**. Prefácio de Giovanni Lista. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- _____. **L'Aeroplano del Papa**. Macerata: Liberilibri, 2006.
- _____. **Scatole d'amore in conserva**. Firenze: Vallecchi, 2002. (Edição fac-similar a partir de: Roma: Edizioni d'arte Favno, 1927).
- _____. **Mafarka il futurista**. Trad. Decio Cinti. Milano: Mondadori, 2003.
- MARINETTI, F.T.; PALAZZESCHI, Aldo. **Carteggio**. Milano: Mondadori, 1978.
- MARNOTTO, Rita. **Negreiros – Dantas: uma página para a história da literatura nacional – Coimbra manifesto 1925**. Porto: Fenda, 2009.
- MARTIN, Marianne W. **Futurist art and theory**. Oxford University Press, 1968.
- MENGALDO, Pier Paolo. **La tradizione del Novecento**. Seconda serie. Torino: Einaudi, 2003.
- NAZZARO, G. Battista. **Introduzione al futurismo**. Napoli: Guida Editore, 1984 (2ª edição).
- PAGLIA, Luigi. **Invito alla lettura di Marinetti**. Milano: Mursia, 1977.
- PALMIERI, Giovanni. **Invito a conoscere il futurismo**. Milano: Mursia, 1987.
- PEDULLÀ, Walter. **Per esempio il novecento. Dal futurismo ai giorni nostri**. Milano: Rizzoli, 2008 (1ª edição).
- PAPINI, Giovanni. **Opere** (a cura di Luigi Baldacci). Milano: Mondadori, 1981.

PLATONE. **Repubblica**. Milano: Bompiani, 2009.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista. Avant-garde, Avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 1993.

_____. **The futurist moment. Avant-garde, Avant guerre, and the language of rupture**. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2003.

PISCOPO, Ugo. **Questioni e aspetti del futurismo**. Napoli: Libreria Editrice Ferraro, 1976 (1ª edição italiana).

PIGNOTTI, Lamberto; STEFANELLI, Stefania. **La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del novecento tra parola e immagine**. L'Espresso, 1980.

POGGIOLI, Renato. **Teoria dell'arte d'avanguardia**. Bologna: Il Mulino, 1962.

POZZI, Giovanni. **La parola dipinta**. Milano: Adelphi Edizioni, 2002 (3ª edição).

PREZZOLINI, Giuseppe. **Storia tascabile della letteratura italiana**. Roma: Biblioteca del Vascello, 1988.

PROPERZJ, Giacomo. **Breve storia del futurismo**. Milano: Mursia, 2009.

RAMAT, Silvio. **Protonovecento**. Milano: Il Saggiatore, 1978 (1ª edição).

RAVEGNANI, Giuseppe. **Poeti futuristi**. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.

RICCIONI, Ilaria. **Futurismo, logica del postmoderno**. Imola: Mandragora, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. "O Brasil mítico de Marinetti". Suplemento *Mais!*, 12/05/ 2002.

ROMANI, Bruno. **Dal simbolismo al futurismo**. Firenze: Remo Sandro, 1969.

SAEFFER, Jen-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris: Éditions du Seuil, 1989.

SACCONI, Antonio. **Marinetti e il futurismo. Materiali per lo studio della letteratura italiana**. Napoli: Liguori Editori, 1984.

SALARIS, Claudia. **Marinetti editore**. Bologna: Il Mulino, 1990.

_____. **Storia del futurismo. Libri giornali manifesti**. Roma: Editori Riuniti, 1992.

_____. **Futurismo**. Milano: Editrice Bibliografica, 1994.

_____. (org.). **F.T. Marinetti. Arte-Vita**. Roma: Fahrenheit 451, 1995.

_____. **Dizionario del futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia**. Roma: Editori Riuniti, 1996 (1ª edição).

_____. **Marinetti. Arte e vita futurista**. Roma: Editori Riuniti, 1997 (1ª edição).

_____. **Futurismo. L'Avanguardia delle avanguardie**. Firenze: Giunti, 2009.

SANGUINETI, Edoardo (org.). **Poesia italiana del Novecento** (vols. I e II). Torino: Einaudi, 2004. (12ª edição).

SCALIA, Gianni. **La cultura italiana del'900 attraverso le riviste. "Lacerba"/ "La voce" (1914-1916)**. Vol IV. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1961.

SCRIVO, Luigi. **Sintesi del futurismo. Storia e documenti**. Roma: Bulzoni, 1968.

SOFFICI, Ardengo. **BIF\$ZF +18 SIMULTANEITACHIMISMI LIRICI**. Firenze: Vallecchi Editore, 1919 (edição fac-similar de 2002).

SOMIGLI, Luca. **Legitimizing the artist. Manifesto writing and european modernism 1885-1915**. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2003.

STEFANELLI, Stefania. **I manifesti futuristi. Arte e lessico**. Livorno: Sillabe, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Trad. Luiz Carlos Daher *et al.*. São Paulo: Nobel, 1987 (3ª edição ampliada).

TALLARICO, Luigi. **Le “cento anime” di F.T. Marinetti**. Roma: Cartia Editore, s/d.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983 (7ª edição).

TODOROV, Tzvetan. **I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico**. Torino: Einaudi, 2003.

TONDELLI, Leonardo. **Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo**. Firenze: Le Lettere, 2009.

TORRE, Guillermo de. **Historia de las literaturas de vanguardia**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.

VACCARI, Walter. **Vita e tumulti di F.T. Marinetti**. Milano: Editrice Omnia, 1959.

VIAZZI, Glauco (org.). **Collaudi futuristi**. Napoli: Guida Editori, 1977.

_____ (org.). **I poeti del futurismo. 1909 – 1944**. Milano: Longanesi, 1978.

VIAZZI, Glauco; SCHEIWILLER, Vanni (orgs.). **Poeti futuristi dadaisti e modernisti in Italia**. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, MCMLXXIV.

_____; _____ (orgs.). **Poeti del secondo futurismo italiano**. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, MCMLXXIII.

VERDONE, Mario. **Prosa e critica futurista**. Milano: Feltrinelli, 1973.

_____. **Il futurismo**. Roma: Newton & Compton, 2003.

_____. **Il movimento futurista**. Roma: Nuove idee, 2009.

VIOLA, Gianni Eugenio. **Gli anni del futurismo. La poesia italiana nell'età delle avanguardie**. Roma: Edizioni Studium, 1990.

_____. **Filippo Tommaso Marinetti**. Palermo: L'Epos, 2004.

WATAGHIN, Lucia. **Brasil e Itália. Vanguardas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

WELLEK, Renè; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, 1971 (2ª edição).

REVISTAS

ES. Napoli. Set-dez, 1976.

Estudos Italianos em Portugal, 2009.

Futurismo Futurismi. Número especial das revistas *Alfabeta* e *La Quinzaine Littéraire*, 1986.

Il Verri. Nr. 33/34, 1970.

Leonardo. Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras de Coimbra. Série "Leonardo", nr. 5, 2009.

Littérature. Nr. 39, 1980.

Poesia– Rassegna Internazionale. Edição Fac-similar, 2005.

Recherches Poïétiques. Tome Premier. Éditions Klincksieck, 1975.

Rivista di Letterature Moderne e Comparate. Vol. XXIII, nr. 4, Dezembro de 1970.

TriceVersa. Assis, Vol.1, nr.1, maio-out. 2007.

CATÁLOGOS

Futurismo 1909 – 2009 Velocità + Arte + Azione. Milano, Palazzo Reale – 6 febbraio – 7 giugno 2009. Organização: Giovanni Lista & Ada Masoero.

bulloni, grazie & BASTONI. Il libro futurista. Cagliari, Ex Mâ. 20 marzo – 21 giugno 2009; Brescia, Santa Giulia Museo della Città. 4 luglio – 20 settembre 2009; Reggio Calabria, Villa Genoese Zerbi. 3 ottobre – 20 dicembre 2009. Organização: Melania Gazzotti.

F.T. Marinetti = Futurismo. Milano, Fondazione Stelline. 12 febbraio – 7 giugno 2009. Organização: Luigi Sansone.

Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione. Milano, Palazzo Reale. 6 febbraio – 7 giugno 2009. Organização: Giovanni Lista e Alda Masoero.

FUTURISMO AVANGUARDIAVANGUARDIE. Catálogo do conjunto das mostras “Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive”, Parigi, Centre Pompidou, 15 ottobre 2008 – 26 gennaio 2009; “Futurismo. Avanguardia – Avanguardie”, Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009; e “Futurism”, Londra, Tate Modern, 12 giugno – 20 settembre 2009. Organização: Didier Ottinger.

Futurismo & Futurismi. Organização: Pontus Hulten. Milano: Bompiani, 1986 (1ª edição).

Futurismo – I grandi temi 1909 -1944. Genova, Palazzo Ducale. 17 dicembre 1997 – 8 marzo 1998; Milano, Fondazione Antonio Mazzotta. 29 marzo – 28 giugno 1998. Organização: Enrico Crispolti e Franco Sborgi.

Il futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro. Livorno, Museo Cívico “G. Fattori”. 25 gennaio – 30 aprile 2000. Organizaçào: Enrico Crispolti.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

BRANCA, Vittore (dirigido por). **Dizionario critico della letteratura italiana.** (Vols. II e III). (2ª edição). Unione Tipográfica – Editrice Torinese, s/d.

Il Dizionario del futurismo. Org. de Ezio Godoli. Firenze: Vallecchi; Trento: MART, 2001.

Enciclopedia del Novecento. Roma: Istitvto della enciclopedia italiana, 1978.

Encyclopedia of Italian Literary Studies. Vol. I. Org. Gaetana Marrone. Routledge, 2007.

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista com Annateresa Fabris

(3 de janeiro de 2011)

1) Em *Futurismo: uma poética da modernidade* a senhora encerra o capítulo “Uma estética da modernidade” escrevendo que “a máquina, tão enfatizada por alguns críticos como elemento primordial e, por vezes, único da poética futurista é, ao invés, símbolo e instrumento dessa vontade integral de palingenesia, que não se esgota na temática do maquinismo e da velocidade, pois busca determinar as repercussões da revolução técnica e científica na sensibilidade do homem moderno, em seus comportamentos, nas estruturas lingüísticas, estéticas, perceptivas, para elaborar um novo código condizente com a nova sociedade e com suas renovadas aspirações, entre as quais a arte-ação adquire o significado de expressão mais direta e eficaz por englobar os dois termos fundamentais da dinâmica cultural do movimento – a vida-obra de arte”. Seria possível aprofundar essa passagem?

Na verdade, não se trata de aprofundar essa afirmação, mas de voltar a percorrer o capítulo, no qual analiso todas as contribuições fundamentais do Futurismo: necessidade de surgimento de um homem novo, filho do século XX e das descobertas científicas; afirmação da beleza contemporânea, de acordo com o surgimento de uma nova sensibilidade; busca de novas formas artísticas e de um tipo diferente de relação com o público, alheio à contemplação; tomada de posição contra o passado e contra a natureza não transformada pela mecanização; defesa extremada da originalidade criadora e conseqüente repúdio do sucesso imediato, dentre outros. Destruição dos velhos mitos e construção da beleza futurista são movimentos paralelos. O passado deve ser superado e abandonado em nome da beleza futurista, plasmada por um mergulho na contemporaneidade e por uma nova concepção de espaço e de tempo, da qual derivam os princípios da simultaneidade e da multiplicidade. O combate ao culto do passado é também consequência da descoberta de um novo tipo de percepção em consonância com o espírito materialista e antissublime da sociedade capitalista. É dessa nova percepção que brotam o questionamento da autonomia da arte, a afirmação da obra como mercadoria, o uso de técnicas publicitárias e da violência como elemento de persuasão. A ideia da “vida-obra de arte” explicita-se no programa de educação estética capilar, proposto por Marinetti em *Al di là del comunismo*, que acabou não se concretizando. Existem, entretanto, algumas realizações concretas que dão uma ideia

das possibilidades inerentes a uma transformação radical do cotidiano na proposta de uma moda futurista, na fabricação de brinquedos inovadores, na publicidade como elemento definidor de um novo espaço urbano, dentre outros.

2) Nesse mesmo livro, a senhora coloca que a “filosofia da práxis’ marinettiana revela influências do pragmatismo em sua versão papiniana” e que no primeiro manifesto encontram-se também presentes “idéias derivadas de uma leitura particular de Bergson” (p.63). Na sua opinião, qual o papel do ideário de Papini e Bergson e, também, de Nietzsche, sobre Marinetti?

A plataforma estética de Marinetti é constituída de fragmentos de discursos variados, dos quais se apropria para colocá-los a serviço de seus fins. De Nietzsche deriva as ideias do super-homem, do artista demiurgo como modelo de liberdade e de criatividade, da necessidade da violência para forjar uma civilização, do ativismo e do vitalismo que deveriam reforçar o conceito de nação como raça privilegiada pela própria genialidade artística, da transformação do homem em obra de arte. O filósofo alemão é uma das fontes da estratégia de combate futurista, mas não se pode dizer que Marinetti e seus companheiros tenham compreendido, de fato, o alcance de sua análise do homem alienado. Como aponta Gian Battista Nazzaro, enquanto Nietzsche percebia os perigos de um mundo construído sobre parâmetros tecnológicos e buscava uma saída num patamar aristocrático e sectário, os futuristas glorificam a tecnologia, lançando mão da ação imediata incorporada nos comportamentos estetizantes, inclusive guerreiros. O estetismo torna-se, assim, a única solução do problema mesmo nos planos social e político, gerando uma confusão entre revolução e reação.

Bergson, por sua vez, está na base de algumas formulações de Marinetti, mas ele é também fundamental para entender alguns princípios do Futurismo nas artes visuais, particularmente no caso de Boccioni. Com o filósofo francês, os futuristas aprendem a valorizar o elã vital, a intuição criadora como método para afirmar e reconhecer a existência de outras durações, abaixo e acima da duração humana, uma ideia de conhecimento baseada não no “já feito”, mas naquilo que “se faz”. Marinetti está atento à interação entre presente, corpo e ação, proposta por Bergson, mas realiza uma leitura particular desse postulado, ao não levar em conta que, para o filósofo, o passado coexiste necessariamente com o presente e ao exaltar apenas o segundo termo.

Quando Boccioni afirma que os objetos devem ser captados partir de dentro, em seu devir constante, está enunciando uma ideia já desenvolvida por Bergson em *A evolução criadora*. A partir dessa leitura, o artista percebe que a antítese entre realidade em formação e realidade já formada, entre síntese viva e análise póstuma pode ser resolvida, como sublinha Nazzaro, na ação, na totalidade da vida, no gesto criador. Baseado em Bergson, Boccioni estabelece, porém, uma diferença entre intuição, própria do Futurismo, por ser capaz de representar o movimento como “forma única que dê a continuidade no espaço”, de proporcionar a sensação dinâmica, estabelecendo um elo entre a psicologia do objeto e a emoção do espectador, e a análise, que atribui ao cubismo, apresentado como uma reconstrução simplificada, uma “visão” da realidade que flui, uma vez que opera na imobilidade, relacionando o objeto com elementos já conhecidos. Operação intelectual e conceitual, o cubismo seria o extremo oposto do Futurismo, cuja pintura valoriza a emoção estética com o uso das linhas-força e do princípio dos estados de alma. O intuicionismo bergsoniano é uma das fontes desse conceito, ao lado da teoria da *Einfühlung*, pois ambos afirmam o princípio da interpenetração empática entre obra e espectador.

Papini, finalmente, propõe um modo de conhecimento do mundo baseado na ação e não na teoria, graças ao qual o pensamento se afirma como intuição, como “pessoal modo de vida”. Desejoso de modificar a realidade, o autor postula o fim do conhecimento inerte e o surgimento de uma filosofia baseada na ação e na fusão do ser com o real. Aderindo ao pragmatismo, Papini transforma crenças e teorias em instrumentos, em métodos de potencialização do pensamento e da ação, passíveis de serem abandonados quando não correspondem mais ao objetivo perseguido. Em *Il crepuscolo dei filosofi*, Marinetti encontrou, sem dúvida, ideias que vinham ao encontro de suas próprias preocupações, uma vez que o autor florentino propugnava a necessidade de uma vida mais ampla e mais rica, de mudança do já existente, de repúdio do “eterno” e do “imutável” em nome da ação e da possibilidade de rever as heranças culturais. Além disso, Papini, em várias ocasiões, propõe a exaltação da personalidade, a defesa da originalidade, engaja-se numa acirrada campanha antipassadista, com o objetivo de modernizar a Itália e de levá-la a assumir sua missão no mundo. Mais tarde, Papini se dará conta que seus objetivos não eram propriamente os de Marinetti, mas esta é uma longa história que analisei num estudo ainda hoje inédito, “*Lacerba*” e *il Futurismo fiorentino*.

3) Ao final de *Futurismo: uma poética da modernidade* a senhora escreve que “é de suas aporias que o movimento de Marinetti retira suas maiores forças”. Quais seriam, na sua opinião, “as aporias do Futurismo”?

São as que aponto na sequência do texto: a tensão jamais resolvida entre a revolução no plano estético-artístico e o *status quo* nos âmbitos social e político. Em virtude dessa tensão, o Futurismo, embora seja uma das fontes do fascismo, não é aceito pelo regime em termos artísticos. Destrincho essa questão no artigo “Futurismo e fascismo: arte ou ideologia?”, publicado na *Revista Comunicações e Artes*, de maio-agosto de 1990. Nele demonstro que a plataforma futurista não responde à vontade fascista de configurar uma arte nacional, de raízes antigas e mediterrâneas, que valoriza uma pintura sólida, construtiva e formalmente pura, a obediência ao *métier* e a definição de um imaginário feito de temas arquetípicos e eternos (família, trabalho como virtude cívica, mito de Roma) ou contemporâneos (exaltação do momento presente e da figura de Mussolini). Em alguns momentos, artistas futuristas respondem ao chamado para exaltar a face moderna do fascismo, mas o fazem dobrando a linguagem revolucionária aos propósitos da propaganda. Disso deriva o uso de estilemas e não da proposta visual do movimento, desembocando numa expressão monumental e grandiloquente, em desacordo com os princípios da plataforma estética de 1909. Lembro esse episódio porque ele permite compreender o papel do artista na sociedade das primeiras décadas do século XX. O engajamento político não resulta necessariamente numa arte política em sentido estrito ou, ainda mais, partidária. Inserido plenamente na lógica do mundo capitalista, o Futurismo deriva do dinamismo inerente à Revolução industrial as instâncias estéticas renovadoras de sua plataforma, ao mesmo tempo em que elabora um projeto de refundação total da sociedade alicerçado numa visão de mundo nitidamente burguesa.

4) Já em *O Futurismo paulista*, a senhora afirma que “o Futurismo é o primeiro movimento artístico que põe totalmente a nu o processo de mercantilização da produção capitalista, dela derivando dois corolários essenciais: a superação da concepção idealista da autonomia da arte; a proclamação do objeto estético como mercadoria e a conseqüente adoção de algumas técnicas comerciais – a autopromoção publicitária, o

reclame espalhafatoso de obras e manifestações, o uso da violência como instrumento de persuasão e de cooptação” (p. 99). Quais são as consequências, na sua opinião, dessa tomada de consciência e, por conseguinte, das atitudes daí derivadas, para o desenvolvimento da arte – e da literatura – do século XX?

Responderei rapidamente, pois há um elo entre esta pergunta e a seguinte. O Futurismo escancara as relações da arte moderna com o mercado, ao aceitar as regras da produção capitalista e ao apresentar-se como uma empresa, interessada em constituir um circuito alternativo para o escoamento de seus produtos. Isso não seria possível sem uma concepção materialista e dessublimada da obra de arte, que poderia ser vendida como um produto reclamizado comercialmente, por ter perdido toda aura metafísica. A arte moderna, em geral, não aceita esse jogo aberto, pois mantém uma relação dicotômica com o mercado. Nega suas normas e as aceita ao mesmo tempo, dividida entre a concepção da criação como um gesto individual e a inserção da obra num mercado moldado pelas normas da produção capitalista. Disso nasce uma estrutura aparentemente paradoxal – um mercado que mercantiliza a recusa do mercado, de acordo com Mariantonietta Picone Petrusa. Nesse sentido, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Pop Art (sobretudo Andy Warhol) parecem ser os herdeiros mais diretos do desvelamento futurista, apesar de diferenças ideológicas inegáveis. Mais recentemente, parece-me “futurista” o leilão organizado por Damien Hirst com as próprias obras, que as valorizou ainda mais em termos de mercado.

5) Cem anos após a publicação do manifesto de fundação no *Le Figaro*, “o que resta do Futurismo”?

Em 2007, a Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea de Bergamo, organizou a exposição “O futuro do Futurismo: da “revolução italiana à arte contemporânea. De Boccioni a Fontana a Damien Hirst”. Contando com a curadoria de Giacinto Di Pietrantonio e Maria Cristina Rodeschini, a mostra foi dividida em 9 eixos, que dão a ver possíveis “continuidades” do Futurismo, tanto no momento de seu surgimento quanto posteriormente, chegando até os dias de hoje. Vou dar, pois, um quadro dos eixos e de seus representantes contemporâneos:

I – O Futurismo revisitado: John Cage, Luciano Fabro, Damien Hirst, Thomas Ruff, Mario Schifano, Frank Stella, Patrick Tuttofuoco;

II – Energia metropolitana: Vito Acconci, Franz Ackermann, A-One, Archigram, Archizoom, Atelier Mendini, Studio Boeri, Peter Cook & Colin Fournier, Massimiliano Fuksas, Carlos Garaicoa, Zaha Hadid, Bodys Isek Kingelez, Armin Linke, Jean Nouvel, Gianni Pettena, Rammellzee, Superstudio, Frank O. Gehry, Toxic;

III – Da anarquia à tradição: Maurizio Cattelan, Sandro Chia, Giuseppe Chiari, Tony Cragg, Martin Creed, Pinot Gallizio, Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto;

IV – Rumor à estetização/ação na política: Maurizio Cattelan, Barbara Kruger, Fabio Mauri, Alessandro Mendini & Alchimia, Wolf Vostell;

V – Rumor à sociedade do espetáculo: Archizoom, Keith Haring, Corrado Levi, Paul McCarthy, Nam June Paik, Mimmo Rotella, Andy Warhol;

VI – Rumor ao humano demasiado humano: Gilbert & George, Robert Longo, Bruce Nauman;

VII – Em sintonia com a tecnologia: Getulio Alviani, Toni Costa, Carsten Höller, Julio Le Parc, Tatsuo Miyajima, Enzo Mari, Kenneth Snelson, Manfredo Massironi, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely;

VIII – Rumor à vida veloz: Carla Accardi, Piero Dorazio, John Armleder, Sandro Chia, Maurizio Mochetti, Gianni Piacentini, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg;

IX – Rumor à imaginação sem fios: Dara Birnbaum, Candice Breitz, Guy Debord, Jonathan Horowitz.

Trata-se de uma lista extensa, que poderia ser discutida pontualmente, mas que dá uma primeira ideia da vitalidade do Futurismo, sem que isso signifique pensar num termo desgastado como “influência”. A proposta fundamental da exposição reside, a meu ver, em apontar a relação dinâmica do Futurismo com o próprio tempo e em demonstrar como alguns de seus eixos principais são ainda indispensáveis para analisar determinadas propostas da arte contemporânea, sem, por outro lado, considerá-las “futuristas” em sentido estrito.

Apêndice B - Entrevista com Mariarosaria Fabris

(3 de janeiro de 2011)

1) Em um artigo publicado na revista *TriceVersa* em 2007, a senhora escreve que o manifesto de fundação “serviu de modelo para todos os outros que o Futurismo lançou, por seu duplo aspecto: ao mesmo tempo em que atestava a fundação do movimento, representava também a afirmação de uma poética, que se relacionava dialeticamente com a literatura que o havia antecedido”. Poderia comentar essa afirmação?

Isso está explicitado logo a seguir no mesmo artigo⁶³, quando é lembrado que a polêmica com o passado (representada pelos onze pontos programáticos) constituía a afirmação das novas forças criadoras, ao mesmo tempo em que, o prólogo, remetia, em vários momentos, a uma das obras fundadoras da literatura italiana, *A divina comédia*; ademais, um pouco mais adiante, é lembrado também que a revista *Poesia*, divulgadora do verso-livre (portanto de uma poética pré-futurista), em seu primeiro número, foi colocada sob a égide de outro poeta consagrado, Giosuè Carducci.

2) Em que medida os manifestos de Marinetti podem ser considerados textos literários? Penso aqui não apenas no “Fundação e manifesto do Futurismo” e em “Matemos o luar” ...

A não ser nos trechos em que os manifestos apresentam propostas mais programáticas, não me parece que haja uma grande distinção estilística entre texto teórico e obra em prosa, ambos intensamente literários com seu estilo discursivo ainda alegórico e eivado de traços românticos, decadentes e simbolistas, ou seja, daquela cultura dentro da qual a geração de Marinetti havia se formado.

3) Caso entendamos que os manifestos do Futurismo são situacionais, no sentido de que operam em tempo real e em espaço real conforme propõem Perloff, em que medida seria possível entendê-los como indissociáveis da declamação ou até das noitadas futuristas?

⁶³FABRIS, Mariarosaria. “Notas sobre o Futurismo literário”. *TriceVersa*, Assis, v. 1, n. 1, nov.-out. 2007, p. 61-84.

As noitadas eram a alma do Futurismo no que diz respeito à propagação de seu ideário e também em termos de publicidade, uma vez que, por seu aspecto provocador, acabavam suscitando a reação quase nunca pacífica dos espectadores, o que garantia uma ampla cobertura jornalística aos acontecimentos promovidos pelo grupo de Marinetti. E, dentre as atividades desenvolvidas nas noitadas, constavam declamações de textos literários e leitura de manifestos, que, às vezes, também não deixavam de ser declamações. Em suma, tudo bastante performático, a tal ponto de as noitadas estarem na origem das concepções teatrais dos futuristas⁶⁴.

4) Na sua opinião, qual o papel da revista “Poesia” e do sistema de *inchieste* e concursos por ela promovido para a elaboração do futurismo?

A revista *Poesia*, lançada em Milão em fevereiro de 1909, propunha-se a renovar a linguagem lírica, que naquele momento correspondia à adoção do verso livre, na esteira do que acontecia na França. As enquetes e os concursos, além de constituírem uma característica das revistas da época, eram mais uma forma de ampliar o debate ao redor dessa forma poética, que representava um elemento de ruptura com a tradição, ao menos na Itália. Na poética futurista, a fase *vers-libriste* (1909-1913) antecede a das palavras em liberdade, quando a emoção lírica se liberta da sintaxe para fazer aflorar a essência da matéria. A renovação representada pelo verso livre, portanto, não bastou, pois, naquele período, se as temáticas futuristas começavam a impor-se, ainda era necessário inventar uma forma que fosse o reflexo daquela nova sensibilidade já preconizada nas páginas de *Poesia*.

5) No artigo de sua autoria a que nos referimos anteriormente, a senhora afirma que o diálogo entre os futuristas e Oswald de Andrade é facilmente detectável e que, no que se refere às neovanguardas – o concretismo, no caso –, ele teria ocorrido não apenas diretamente, mas também indiretamente por intermédio de outras vanguardas históricas. A

⁶⁴Ver FABRIS, Mariarosaria. “Em busca da essência do teatro”. *TriceVersa*, Assis, v. 3, n. 2, nov. 2009-jun. 2010, p. 3-16.

senhora poderia comentar esse diálogo entre a literatura italiana e brasileira, sobretudo no que tange ao caso da poesia concreta?

No caso de Oswald de Andrade, as características apontadas, não só o aproximam do Futurismo literário, como vêm lembrar o quanto movimento italiano e o escritor modernista são devedores de novas formas de percepção (e, conseqüentemente, de novas técnicas) derivadas de novas descobertas relativas aos meios de locomoção, a aparelhos de transmissão, à reprodução de textos, imagens e sons. Dentre essas novas descobertas, a que é mais incorporada pela literatura é a linguagem cinematográfica com sua sintaxe analógica, sua descontinuidade narrativa, suas interpenetrações, sua simultaneidade, sua junção de fragmentos graças à montagem⁶⁵.

Quanto à poesia concreta, nunca a estudei a fundo, conheço-a mais como leitora, mas, não pude deixar de arrolar algumas tangências com o Futurismo, principalmente lembrando da série de artigos intitulada “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, publicada pelo *Jornal do Brasil* em 1957, alguns dos quais dedicados ao Futurismo, quando poetas como Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino passaram a traduzir e divulgar obras do movimento italiano⁶⁶. Se isso não for o reconhecimento de uma descendência...

⁶⁵Ver FABRIS, Mariarosaria. “Cinema: da modernidade ao modernismo”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 89-100.

⁶⁶As p. 76-84 do artigo citado na nota 1, estão reproduzidas as traduções de “E lasciatemi divertire!” (“E deixem que eu me divirta!”), de Aldo Palazzeschi, e “Battaglia sotto vetro-vento” (“Batalha sob vidro-vento”), de Filippo Tommaso Marinetti, feitas por Haroldo de Campos e Mario Faustino, respectivamente.

Apêndice C - Intervista a Giusi Baldissone, di Rafael Copetti.

(13.01.2011)

1) In un recente saggio, pubblicato nel catalogo della mostra su Marinetti avvenuta nel 2009 presso il Palazzo delle Stelline a Milano, lei afferma che “pur essendo già stato impiegato da altri gruppi e movimenti come strumento teorico per la diffusione di nuove idee sulla letteratura e sull’arte, soltanto con il futurismo il manifesto diviene una forma-mezzo di comunicazione e, insieme, un genere letterario. Saranno queste caratteristiche a creare una vera e propria tipologia e a ‘fare scuola’”. Potrebbe approfondire meglio queste caratteristiche e l’influenza del manifesto marinettiano nell’ambito della letteratura italiana de XX secolo?

Il manifesto diviene una forma-mezzo di comunicazione e un genere letterario a partire dal Futurismo perché il Futurismo se ne avvale in modo quantitativamente e qualitativamente significativo per enunciare, definire, propagandare le idee e le tecniche della nuova cultura. Come ho analizzato nei miei studi dedicati a Marinetti, la vera novità non consiste tanto nell’invenzione del manifesto quanto nell’intuizione della funzione a cui può essere destinato. Nel farsi strumento volatile e cartaceo, virtuale e concreto, nel frequentare parimenti le piazze italiane e mondiali, i muri e le onde sonore, la “radia” e i teatri si consegna a un destino massmediatico che certamente il Futurismo è il primo ad abbracciare, in questo utilizzato dalla politica fascista per fini non sempre condivisi (si pensi alla rottura del 1920 tra Futurismo marinettiano e fascismo, poi rientrata ma senza più coincidenze).

Ma la portata formale e artistica del manifesto futurista come genere è ancora più grande se si pensa che la sua codificazione, nelle forme da me esaminate, riesce a stabilire un legame tecnico - strutturale con la retorica antica e nello stesso tempo a rivoluzionarla. Tutto è anche parodia, in modo molto serio, potremmo dire oggi, come Gérard Genette l’ha definita (*Palimpsestes*, 1982) e Nortrop Frye applicata negli studi letterari (*The Great Code*, 1982): a partire da modelli forti, che identificano “grandi codici” di letteratura al primo grado, la ripresa di percorsi, personaggi, temi diviene una sorta di ipertesto (sì, anche informatico!), adattato a nuove esigenze, contesti diversi ecc.

Hanno tratto profitto dalla costituzione del genere - manifesto tutte le avanguardie giunte dopo il Futurismo: Dadaismo, Surrealismo e le varie forme dell'astrattismo: tutte le nuove scuole e tendenze del Novecento hanno percorso la via del manifesto per definirsi e farsi conoscere, mantenendo in un certo senso la forma codificata.

In Italia l'influenza del Futurismo è rimasta circoscritta per i legami tra Futurismo e regime fascista, accentuatasi soprattutto nel secondo Futurismo, fiorentino, ed è cessata con la morte di Marinetti (1944) e con la liberazione dal fascismo (1945), perciò anche il manifesto come genere non è molto frequentato: il neorealismo che subentra ha le sue teorizzazioni nelle prefazioni dei romanzi e nei dibattiti aperti sulle riviste: si pensi al *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino e alla rivista "Il Politecnico". Con la neoavanguardia degli Anni '60 si ha una ripresa del manifesto, non più nelle forme praticate dai futuristi ma sempre nei dibattiti sulle riviste e negli incontri internazionali di arte e poesia. Il "Gruppo 63" e le neo e postavanguardie seguenti devono comunque moltissimo al Futurismo: basti pensare allo sviluppo della poesia visiva, ad esempio in Nanni Balestrini o alla parabola di Sebastiano Vassalli dalle opere neofuturiste in seno al Gruppo '63 (*Tempo di massacro*, *L'arrivo della lozione*) ai romanzi storici odierni a partire dalla *Notte della cometa* e dalla *Chimera*.

2) Sarebbe possibile, secondo lei, pensare il manifesto futurista senza prendere in considerazione le questioni della declamabilità e della parodia? In questa prospettiva come leggere i manifesti tecnici e politici del futurismo o quelli di date posteriori come, per esempio, "La radia" del 1933, scritto insieme a Pino Masnata o ancora "Il romanzo sintetico", scritto con Luigi Scrivo e Pietro Bellanova?

Declamabilità e parodia sono parte essenziale di tutta l'invenzione futurista, perciò a maggior ragione è impossibile pensare il manifesto senza queste componenti. Per la parodia, basti pensare che, oltre al "grande codice" della retorica antica, funziona in molti casi anche quello biblico: gli undici "comandamenti" del Manifesto del 1909, o quelli del romanzo sintetico del 1939 rappresentano l'irriverente parodia dei dieci comandamenti biblici ricevuti da Mosè sul monte Sinai. Per la declamazione, occorre tenere presente l'evoluzione complessiva non solo di tutta la teorizzazione futurista veicolata nei manifesti, ma anche di quella che si presenta applicata nelle forme e nei

generi di cui i futuristi scardinano la fisionomia tipica e tradizionale. Nella poesia, per esempio, introducono fin dalle serate di poesia degli anni del primo anteguerra l'elemento della teatralità e della simultaneità che non solo riconducono, anche qui, alla matrice classica (la poesia greca delle origini: declamata, cantata, suonata, ballata), ma trasformano la poesia in un evento da far accadere sotto gli occhi, spesso allibiti, degli spettatori. In questo modo le restituiscono fino in fondo la sua vera natura, parzialmente mortificata dal fatto che «la Musa avesse imparato a scrivere» (per parodiare Havelock).

Il Futurismo, attraverso la creazione del manifesto come genere letterario, esplora il linguaggio specifico di ogni mezzo di comunicazione, compreso quello televisivo di cui si compiono i primi esperimenti in Inghilterra negli anni Trenta. *Il teatro aereo radiotelevisivo* (1932), il *Manifesto futurista della radio*, scritto da Marinetti con Pino Masnata (1933), insieme a *Il teatro totale*, apparso nell'«Almanacco Letterario Bompiani 1933» con disegni di Bruno Munari, presentano la visione futurista più audace: «Possediamo oramai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande». Nell'attesa che sia inventato anche il teletattilismo, il teleprofumo e il telesapore, Marinetti incita a usare la radiofonia per «abolire l'antico strazio nostalgico delle lontananze e imporre dovunque le parole in libertà». Dopo aver analizzato ciò che la «radia» (femminile, generata etimologicamente da radiazioni) non deve essere (né teatro né cinema né libro), la esalta per ciò che abolisce (spazio, tempo, unità d'azione, personaggio teatrale, pubblico inteso come massa servile) e soprattutto enuncia ciò che sarà: libertà dalla tradizione, immensificazione dello spazio, sintesi di infinite azioni simultanee, arte umana universale e cosmica, parola di libertà e in libertà, nell'unione con rumori e suoni di tutto il mondo. Anche il manifesto sul *Romanzo sintetico* del 1939 (composto con Luigi Scivo e Pietro Bellanova) e tutti i manifesti sul teatro confermano proprio questo processo, in cui tutto è continuamente superato, compresa la ricerca futurista della prima ora, compresi Marinetti stesso e Benedetta. Gli undici più undici «comandamenti» portano alla realizzazione di un romanzo sintetico, brevissimo e completo, simultaneo, capace di farsi declamare e rappresentare nel dinamismo cinematografico, nella lirica ricchezza d'immagini, marcato da profumi e odori, da suoni, rumori e contatti di ogni tipo.

3) Circa la critica letteraria, sarebbe possibile tracciarne una linea che legga positivamente il futurismo letterario, soprattutto quello marinettiano? E chi sarebbero questi critici?

La critica italiana si è mantenuta severamente negativa nei confronti del Futurismo, e di Marinetti in particolare, fino al lavoro compiuto da Luciano De Maria nel “Meridiano” Mondadori dedicato a Filippo Tommaso Marinetti (*Teoria e invenzione futurista*). Prima di questo, solo Antonio Gramsci e Giacomo Debenedetti fanno eccezione. Il primo loda il Futurismo come l’unico vero movimento artistico popolare, poiché le parole in libertà sono accessibili anche ai poveri, che non hanno studiato la grammatica, e li incita a un mutamento sociale. Debenedetti vede nelle famose “marce” marinettiane qualche forza letteraria propositiva, benché il giudizio generale non sia favorevole. Si tratta comunque di un atteggiamento critico privo di pregiudizi, e su questa scia saranno anche i giudizi di Maurizio Calvesi, Mario De Micheli, Mario Isnenghi: con il Futurismo occorre comunque fare i conti. Ho studiato e analizzato questa storia della critica futurista nel libro dedicato a Marinetti (ora in nuova edizione, Mursia 2009) e in *Rassegna della critica futurista*, in “Lettere Italiane”, 1, marzo 1989, p. 102-128.

Dagli anni Sessanta-Settanta numerosi studiosi italiani si sono dedicati al lavoro critico sul Futurismo, da Luciano Anceschi a Maurizio Calvesi, da Mario De Micheli a Gaetano Mariani, da Giovanni Lista a Giovanni Calendoli, Roberto Tessari, Enrico Crispolti, Mario Verdone, Enrico Falqui, Paolo Fossati e altri. Tra i più recenti, dopo la ripresa di interesse segnata dalla Mostra veneziana del 1986, *Futurismo & futurismi*, a cura di Pontus Hulten (Catalogo Bompiani), vanno segnalati gli studi (oltre a quelli di chi scrive) di Claudia Salaris, Franca Zoccoli, Simona Cigliana.

La situazione attuale vede l’interesse di molti studiosi esteri: dopo R. Trillo Clough (1961), Par Bergman (1962), Christa Baumgarth (1966) e M. W. Martin (1968) molti sono gli studi dedicati al Futurismo: negli Stati Uniti da Jeffrey Schnapp, Cinzia Sartini Blum, in Finlandia da Marja Harmanmaa, in Spagna da Cristina Jarillot Rodal, in Portogallo da Rita Marnoto, per citare soltanto alcuni nomi.

4) Nel dicembre 1968 Edoardo Sanguineti pubblica nel numero 14 della rivista *Quindici* una recensione della raccolta di testi marinettiani

Teoria e invenzione futurista curata da Luciano De Maria e che sembra aver provocato un aspro dibattito tra questi due critici. Qual è secondo lei l'importanza di tale discussione per gli studi sul futurismo?

La pubblicazione nel 1968 del Meridiano Mondadori dedicato a Marinetti, curato da Luciano De Maria, crea una reazione e un dibattito critico molto vivace tra gli studiosi. Per la prima volta uno studioso di riconosciuta attendibilità propone una lettura di Marinetti scevra da preconcetti e analizza, attraverso un importante saggio critico iniziale e una considerevole scelta di testi sia teorici che creativi, tutti della stagione futurista. Nel 1983 Mondadori pubblicherà anche gli *Scritti francesi* di Marinetti, a cura di P. A. Jannini. Sostanzialmente De Maria evidenzia due punti che scardinano atteggiamenti critici consolidati a partire dalla morte di Marinetti e dalla caduta del fascismo: 1. la componente rivoluzionaria, sostanzialmente libertaria e anarchica, dell'ideologia futurista, che riconduce Mussolini, il fascismo delle origini e il Futurismo alla comune origine socialista-massimalista, poi sconfessata da Mussolini nel 1920, anno in cui il Marinetti esce dal fascismo. De Maria dice che «Il fascismo delle origini era di fatto impregnato di spirito futurista». 2. La polemologia marinettiana è insita nella sua proposta d'avanguardia, fa parte della sua *Weltanschauung* e non è un caso che l'abbandono della sintassi tradizionale coincida storicamente ed esteticamente con la guerra. I legami di Marinetti con alcune espressioni letterarie precedenti non ne offusca l'originalità ma la potenzia nel raccogliere elementi sparsi di novità e di ricerca (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, per esempio), imprimendo loro un impulso nuovo e decisivo.

Si può comprendere il terremoto provocato da questa "rivalutazione" di Marinetti, dopo il silenzio e la stroncatura di G. Contini e di tutti gli intellettuali antifascisti, tra cui Sanguineti in prima linea. De Maria nel 1986 (*La nascita dell'avanguardia*) sgombra il campo dall'accusa a Marinetti e al Futurismo di essere stato la forma ideologico-artistica del fascismo, peraltro nato nel 1919, quando da dieci anni il Futurismo era operativo e consolidato. Dopo una collaborazione attiva durata circa un anno, Marinetti esce dal fascismo e non rientra, dopo 3-4 anni, se non per salvare il movimento futurista in Italia, dove decide di rimanere pur avendo la forte tentazione di tornare in Francia. Marinetti, dice De Maria, «accettò come volontario accecamento la realtà del fascismo, divenne accademico per dare al movimento uno stato ufficiale».

Il dibattito fu comunque costruttivo: non si dimentichi che Sanguineti aveva accolto per primo nella sua antologia einaudiana del 1965 (*Poesia del Novecento*) un folto gruppo di poeti futuristi: Marinetti, Cavacchioli, Folgore, Buzzi, Boccioni, Soffici, Farfa e Fillia. Del resto, la neoavanguardia di cui Sanguineti stesso fa parte è ormai sulle tracce di quel movimento futurista che fu la prima avanguardia del Novecento e più o meno dichiaratamente la assumerà come modello.

5) Futurismo = F.T. Marinetti?

Futurismo = F. T. Marinetti? Mi sento di rispondere assolutamente di sì a questa domanda. Il genio del Futurismo è espresso da questa figura eroica e contraddittoria: la possibilità di contraddirsi significava per lui poter rinnovarsi e cambiare idea, avere nuove idee, accogliere tutti gli stimoli del progresso. La dedizione al movimento lo portò a impegnarsi totalmente, anche economicamente, per diffonderlo in tutto il mondo. Ho ampiamente documentato queste mie affermazioni nel libro che gli ho dedicato.

ANEXOS

Os anexos são compostos de 59 manifestos em formato PDF. Os primeiros 58 arquivos foram extraídos do CD Rom que acompanha o livro *I manifesti futuristi – Arte e lessico*, de Stefania Stefanelli. O 59º arquivo foi extraído do livro *Manifesto – A Century of Isms*, de Mary Ann Caws. Por este motivo, optou-se em disponibilizar estes manifestos em CD-Rom, na contracapa.