

# O RÁDIO NA ESTÉTICA DO FUTURISMO ITALIANO: O MANIFESTO *LA RADIA*

Roberto d'Ugo Júnior<sup>49</sup>

Vanessa Beatriz Bortulucce<sup>50</sup>

69

## RESUMO

Este artigo apresenta, pela primeira vez em língua portuguesa, o Manifesto *La Radia*, escrito em 1933 por Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, nomes do Futurismo italiano. O manifesto em questão assinala um dos elementos importantes na poética da vanguarda naquele momento, a saber, a celebração da máquina, porém desta vez não mais tendo o automóvel ou o avião como únicos paradigmas, mas abarcando todos os aparelhos e dispositivos que caracterizam a sociedade moderna. Neste sentido, o Futurismo passou a se dedicar a aspectos que transcenderam o caráter material das máquinas, enfatizando os potenciais intangíveis, metafísicos e espirituais destas, interessando-se cada vez mais pelas teorias científicas. Nesse contexto, o rádio tomaria a posição central da máquina que não somente é uma revolução tecnológica *per se*, mas que concentra possibilidades comunicativas que vão muito além daquilo que se conhecia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Futurismo italiano; Comunicação; Arte Moderna; Rádio.

## ABSTRACT

This article presents, for the first time in Portuguese language, the Manifesto *La Radia*, written in 1933 by Filippo Tommaso Marinetti and Pino Masnata, names of Italian Futurism. The manifesto in question marks one of the important elements in the poetics of the avant-garde at the time, namely the celebration of the machine, but this time no longer having the automobile or airplane as the only paradigm, but covering all the devices that characterize modern society. In this sense, Futurism began to focus on aspects that transcended the material character of machines, starting to focus on the intangible, metaphysical and spiritual aspects of these gadgets, becoming more and more interested in scientific theories. In this context, radio would take the central position of the machine that is not only a technological revolution *per se*, but which concentrates communicative possibilities that would go far beyond what was known.

**KEYWORDS:** Italian Futurism; Communication; Modern Art; Radio.

*In the new era, thought itself will be transmitted by radio.*  
Guglielmo Marconi

*Col progresso Il cuore umano  
S'è cambiato in modo strano.*

<sup>49</sup> Historiadora da imagem, da arte e da cultura. Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (1997), Mestra em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Possui Pós-doutorado pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

<sup>50</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp (2018-2022). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2003). Bacharel em Comunicação Social pela FAAP, habilitação em Rádio e TV (1991).

*L'energie moleculare,  
L'elettrone e la corrente  
L'hanno fatto diventare  
Una radio ricevente*

Luciano Folgore

O Futurismo italiano, vanguarda literária e artística que atuou nos anos de 1909 a 1944, entendia a arte como um vasto campo de manifestações e experiências, considerando a ciência e a tecnologia como elementos vitais para o desenvolvimento de uma estética moderna. De fato, a maioria dos componentes culturais – culinária, política, teatro, vestuário, transportes, habitação, literatura, mobiliário, somente para citar alguns – foram abordados pelo grupo italiano, que entendia a vivência artística como algo global, holístico, em que os aspectos da vida humana estariam todos interligados e engajados rumo a uma nova fase da existência da espécie. O projeto de modernidade futurista teve no manifesto seu gênero textual por excelência, tornando-se o centro da práxis da vanguarda, um propulsor de ideias. Para cada elemento do cosmo futurista, um manifesto foi elaborado, no qual eram apresentadas as propostas de renovação específicas.

O manifesto “*La Radia*”<sup>51</sup> – Manifesto futurista de outubro de 1933” (*La radia – Manifesto futurista dell’ottobre 1933*), escrito por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) e Pino Masnata (1901-1968)<sup>52</sup>, publicado no jornal *Gazzetta del Popolo*, em Turim, no dia 22 de setembro, espelha um momento de mudança na poética da vanguarda, no que diz respeito a concepção e valor das máquinas. Já no manifesto inaugural do movimento, em 1909, encontramos a menção ao automóvel, peça emblemática na constituição de uma nova Itália, cosmopolita, dinâmica. O automóvel, tido como algo “mais belo que a Vitória de Samotrácia” (MARINETTI, 1968, p. 10), abriu caminho para a celebração de outras máquinas: o trem, o avião, bem como o “homem-mecânico”, organismo híbrido que viria a ser uma espécie de momento posterior na escala da evolução humana. Com o passar dos anos, o Futurismo passou a se dedicar a aspectos que transcenderam o caráter material das máquinas, passando a se dedicar aos aspectos intangíveis, metafísicos e espirituais destas, interessando-se cada vez mais pelas teorias científicas, pelas pesquisas sobre ondas, o campo eletromagnético, e diversos outros campos de estudo. Neste sentido, o rádio tomaria a posição central da máquina que não somente é uma revolução tecnológica *per se*, mas que concentra possibilidades comunicativas que iriam muito além daquilo que se conhecia. Margaret Fisher,

<sup>51</sup> Optou-se, na tradução do texto para a língua portuguesa, manter este termo no original, uma vez que Marinetti e Masnata desejam marcar a diferença do “rádio” tradicional com o novo uso que os futuristas farão dele. Daí a utilização do termo “*radia*”, no feminino (Os autores desejam agradecer a colaboração da professora Roberta Barni).

<sup>52</sup> O manifesto de Masnata e Marinetti foi traduzido do original em italiano retirado da coletânea de manifestos futuristas organizado por Luciano Caruso. Cf. Referências bibliográficas.

que traduziu a obra de Masnata *La Radia*, de 1935<sup>53</sup>, nota a importância específica desse manifesto para a poética do grupo:

O *Manifesto futurista do rádio* revela um novo aspecto para o fascínio do movimento em relação à arte que emerge da ciência e da tecnologia. Na busca pela conquista do tempo e do espaço, o foco do Futurismo na máquina – os materiais, sons, vibrações, peso, temperatura, cores, velocidade, e movimento – transforma-se na presença da ciência atrás da máquina: movimento de ondas e o comportamento de partículas subatômicas [...]. (Fisher, in MASNATA, 2012, p. 1-2)

71

É essa perspectiva que interessa particularmente a Masnata, que escreveu quarenta e quatro páginas no intuito de analisar e aprofundar os conceitos e ideias expressos no manifesto. Este último escrito, juntamente com outro texto programático formulado pelo também futurista Luigi Russolo (1885-1947), “A arte dos Ruídos” (*L’Arte dei Rumori*), de 1913, foi responsável por diversos estudos posteriores sobre o rádio, *media art*, música contemporânea e poesia sonora: “o Manifesto do Rádio representa a primeira vez que os futuristas isolaram o tema do rádio e de uma nova arte do rádio a partir de manifestos sobre o teatro, ruídos, música, televisão e arte aérea” (Fisher, in MASNATA, 2012, p. 2)<sup>54</sup>. *La Radia*, em suma, surge como a principal contribuição futurista para a estética desse meio de comunicação.

Dedicar um manifesto especificamente ao rádio significava para os futuristas intensificar a síntese entre arte e ciência, ampliar a interface arte-tecnologia, indo além da arte visualmente identificada, para adentrar o campo do não visível, do território abstrato da propagação de ondas, do espectro eletromagnético. Trata-se de uma necessidade de ampliar o conhecimento do mundo, para além de seus aspectos materiais. Porém, não se trata somente de estudar o rádio e as suas possibilidades comunicativas e tecnológicas isoladamente, mas sim relacionar este potencial da máquina com aquele humano, apontando para a possibilidade de um novo ato comunicativo, no qual os homens aprenderiam a partilhar suas ondas cerebrais. Esse processo seria, num primeiro momento, mediado pelos aparelhos, para em seguida, ocorrer de forma independente, sem mais ter de recorrer a eles. Essa visão foi sintetizada no conceito chamado de “imaginação sem fios”<sup>55</sup> tão caro aos futuristas e defendido exaustivamente em diversos manifestos escritos pelo grupo, construindo tal visualização de futuro que antecipou até mesmo o desenvolvimento da literatura de ficção científica no país.

Embora o manifesto *La Radia* tenha sido escrito por Marinetti e Masnata, é este último nome que está mais diretamente associado aos estudos sobre o rádio dentro do grupo futurista. Giuseppe (Pino) Masnata juntou-se ao grupo futurista aos dezoito anos, logo após a Primeira Guerra Mundial. O movimento então estava iniciando o chamado “Segundo Futurismo”, concentrando seu campo de

<sup>53</sup> MASNATA, P. *Radia – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto*. Translation and Introduction by Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012. Todas as traduções realizadas são de responsabilidade dos autores deste artigo.

<sup>54</sup> Arte aérea ou aeropintura é o termo, aplicado pelos futuristas, a telas que representam o território em geral (cidades, campos, etc.) a partir da perspectiva aérea, como se estivessem sendo visualizados por um piloto ou paraquedista.

<sup>55</sup> Este termo aparece no manifesto escrito por Marinetti “Destrução da sintaxe – imaginação sem fios – palavras em liberdade” (*Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili – Parole in libertà*), de 1913.

atuação em Roma e outras cidades do país. A vanguarda naquele momento estava conduzindo algumas modificações na sua estética pictórica, ampliando seus estudos sobre literatura, bem como reforçando o papel das máquinas em sua poética (aqui, destacam-se as figuras de Fedele Azari, Fillia e Fortunato Depero), desta vez, tendo o avião como elemento paradigmático.

Como muitos outros integrantes do movimento, Masnata foi um homem de múltiplas atividades: cirurgião, poeta, dramaturgo e soldado. Ajudou a fundar o *fasci del combattimento* (grupos paramilitares de combatentes) em 1919, e participou da Marcha sobre Roma em 1922, ato emblemático da ascensão de Mussolini ao poder. Exerceu a medicina em diversas atividades militares, foi médico subtenente e serviu, juntamente com Marinetti, na Segunda Guerra Italo-Etíope nos anos 30. Alistou-se novamente em 1942, juntando-se às tropas de reserva italianas na Rússia, onde dirigiu uma unidade médica. Escreveu para revistas de medicina e periódicos científicos. Até o fim de sua vida defendeu sua denominação de “artista futurista”.

O texto mais importante de Masnata antes do manifesto *La Radia* era o *Manifesto del teatro Visionico* (“Manifesto do Teatro Visionário”), de 1920. Nele, o autor defende um teatro que utilize a psicologia e a percepção humanas como elementos que realizem um diálogo entre o real e o irreal, entre o pensamento e a ação. Aqui, já podemos identificar o pendor de Masnata pelos aspectos tangíveis e intangíveis da existência, uma visão de mundo interessada pela experiência que se alarga para além do visível. Já como autor radiofônico, criou a “radiofantasia” *La bambina ammalata* (“A menina doente”) e a “radiópera” *Tum-tum ninna nanna (o Il cuore di Wanda)* (“Tum-tum ninna nanna, ou O coração de Wanda”), ambas de 1931. Também foi autor de *Sintesi radiofoniche* (“Sínteses radiofônicas”), e *La Radia, 8 esempi* (“*La Radia*, 8 exemplos”), ambos textos teóricos de 1941. É comum encontrar nas peças de Masnata um protagonista que se desdobra em múltiplas personalidades, que se comporta de forma caleidoscópica, agente e paciente dos seus variados estados d’alma. Fisher observa que o interesse do futurista por uma nova arte do rádio “foi um desenvolvimento natural destes experimentalismos formais que empregavam monólogos interiores e técnicas de edição cinematográfica” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 46). Masnata era mais interessado no caráter original dos aspectos formais, mais do que na originalidade do conteúdo ou do tema. Em parte, essa sua preferência ressoa a poética do Futurismo, que em muitos casos pendeu para a revolução formal mais do que para a busca por temas novos em sua arte.

Em 15 de junho de 1933, por ocasião do Segundo Congresso Futurista, Masnata recebeu o prêmio de mais alta honra do Futurismo, o de *Poeta campione nazionale* (Poeta campeão nacional). Na ocasião, Marinetti o convidou para escrever juntamente com ele um manifesto sobre o rádio, o texto que traria ao “cirurgião-futurista” fama internacional. O líder do Futurismo escolheu Masnata<sup>56</sup> como parceiro de

<sup>56</sup> Fisher explica que o fato de Luigi Russolo não ter sido escolhido para escrever um manifesto sobre o rádio foi porque “o radioartista futurista precisava ser um alquimista do silêncio mais do que um alquimista do som e da cor, alguém que poderia dar forma ao éter com o silêncio, e também com o som; com pensamentos, música, palavras e linguagem. Uma nova arte fundada no silêncio e no escuro era um fator de distinção que separava a arte dos ruídos de Russolo daquela arte da *Radia*” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 42).

escrita motivado pelo fato de que ambos haviam produzido diversas sínteses teatrais e haviam transmitido uma obra escrita especialmente para o rádio. Juntos, eles modificaram o papel do meio dentro do próprio grupo, movendo-se para além das transmissões de programas e colocando o veículo em um novo patamar, voltado para o éter<sup>57</sup> e o espectro eletromagnético.

Naturalmente, Masnata e os demais futuristas não eram os únicos interessados em reconhecer a importância do rádio, bem como explorar as suas possibilidades comunicativas. Após a Primeira Guerra Mundial, o rádio tornou-se assunto de interesse geral; porém, desde o início da história do meio é notável a existência de uma série de experiências que procuravam identificar e exercitar os potenciais do invento. Um aparelho que consegue libertar a palavra de uma forma nunca antes pensada, deslocando-a de seu contexto, passou a exercer um fascínio em toda a sociedade, e, neste sentido, uma das possibilidades latentes era o campo da arte. Artistas e demais teóricos passaram a formular discussões e reflexões sobre o meio, propondo estéticas e práxis variadas. A maioria acreditava, em maior ou menor grau, que os meios de comunicação de massa iriam afetar a consciência coletiva dos homens, possibilitando a emergência de novas sensibilidades e atitudes globais. É o que pensava, por exemplo, Khlebnikov, que em 1921 escreveu um manifesto intitulado “O rádio do futuro”, ou Rudolph Arnheim, que, no seu livro *Radio* (1936), explorou as possibilidades do meio, que ele acreditava ser uma nova forma de arte.

Na Itália, o responsável pelo início da discussão acerca da necessidade de uma nova estética do rádio foi diretor artístico da *Radio Italiana*: Enzo Ferrieri (1890-1969). Ele possibilitou um debate público sobre a possibilidade de um novo estilo do rádio e uma nova arte do meio, que se estendeu para além dos interesses futuristas. Ferrieri, de fato, publicou o primeiro manifesto do rádio na Itália, “O rádio como força criativa” (*La radia, forza creativa*), em 1931. No texto, o autor apelava para os intelectuais nas áreas de jornalismo, teatro e literatura para dedicar sua atenção aos aspectos únicos do novo meio, reconhecendo, inclusive, que “a estética Futurista tinha muito em comum com uma boa técnica de microfone” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 21). O manifesto de Ferrieri transformou-se na primeira teoria consistente do rádio no país. Foi ele, também, quem primeiro introduziu a ideia de que a principal força do rádio, paradoxalmente, residia no silêncio, e que este deveria estar no centro de qualquer nova estética do rádio. O autor do manifesto também convidou artistas e produtores italianos para responder ao manifesto com suas próprias visões e teorias acerca do meio. Sua iniciativa, contudo, tornou-se irrelevante na medida em que o fascismo dominou a cultura. As ideias expressas em seu manifesto sucumbiram diante das exigências do Partido Nacional Fascista (PNF), que estava desenvolvendo sua própria estética de comunicação de massa<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Éter ou Éter luminífero, meio elástico hipotético em que se propagariam as ondas eletromagnéticas, segundo a Física do final do século XIX.

<sup>58</sup> Fisher, *in* MASNATA, observa que, embora a voz de Mussolini tenha sido registrada como a “marca sonora” (2012, p. 5) de uma época, é a menos divulgada voz de Marinetti que os historiadores procuram na era italiana pós-guerra do rádio. As homenagens feitas a Mussolini através do rádio, bem como a visita de Goebbels em Roma, conduziram o meio para uma função essencialmente autoritária. A presença de Mussolini no rádio fundiu o Fascismo com a cultura e a tecnologia. Porém, Hitler explorou o potencial do rádio de modo muito mais intenso e tangível que o *Duce*. A parceria entre Futurismo e o rádio italiano foi limitada pelos programas

Antes do manifesto *La Radia*, o envolvimento do Futurismo com esse meio era perceptível nas ideias expressas acerca de processos comunicativos entre os indivíduos, presentes em vários textos programáticos. *Jingles*, poesias e peças para teatro utilizavam o veículo e os efeitos sonoros típicos deste como temática principal. Antes da transmissão via rádio, as *sintesi* italianas, compostas por curtas obras literárias que faziam referência às tecnologias do rádio e dos raios-X, tinham um teor humorístico e irônico, como, por exemplo, a peça de um único ato escrita por Francesco Cangiullo e Ettore Petrolini chamada *Radioscopia*, de 1918. Outros futuristas escreveram poemas e pequenos textos tendo o rádio como tema, na tentativa de inserir esse suporte na poética da modernidade.

As relações da vanguarda italiana com esse meio de comunicação iam além: membros do grupo apareciam nos jornais como garotos-propaganda para aparelhos eletrônicos, como o próprio Marinetti, cuja fotografia ilustrava o anúncio do *Linguaphone*, um dispositivo para aprender línguas estrangeiras; Mino Somenzi possuía uma licença para vender equipamentos de rádio, e também escrevia para uma pequena coluna sobre rádio na revista *Futurismo*. Outros futuristas, como Arnaldo Ginna e Guido Sommi-Piccnardi, também escreviam sobre o aparelho em outras publicações. Embora os envolvimento dos futuristas no universo do rádio assumissem formas diversas e episódicas, todos concordavam que esse meio de comunicação, na Itália, deveria refletir um estilo típico do movimento.

Em 23 de abril de 1925, Marinetti leu seu poema “Bombardeamento de Adrianópolis” (*Bombardamento di Adrianopoli*) diante do microfone de uma estação de rádio. Embora Enzo Ferrieri tenha anunciado que Marinetti poderia transmitir regularmente a participação do líder futurista nesse meio, ela foi pontuada por diversos hiatos e silêncios. De fato, os Futuristas, que desde o início do movimento basearam sua teoria nos desenvolvimentos tecnológicos de fins do século XIX e início do século XX, não tinham nenhum poder ou autonomia para transmitir suas ideias originais sobre o rádio. Conforme observa Fisher,

[...] eles podiam radicalizar a estética do rádio no papel; eles podiam recitar poesia em pequenos intervalos de tempo espremidos por conversas irrelevantes e concertos de música; e Marinetti, sozinho, podia transmitir num contexto político onde as ideias futuristas misturavam-se com uma mais ampla exibição fascista (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 24).

Nos anos entre 1933 a 1943, as transmissões futuristas misturavam poesia com crítica de arte, autopromoção, e propaganda para o Estado. Pequenas peças musicais e um punhado de radiodramas juntavam-se a este cenário. O Radiodrama, a ideia de um teatro transmitido pelas obras do rádio, era uma plataforma ideal para ao Futurismo. Na década de 30, por exemplo, futuristas como Ignazio Scurto, Fortunato Depero, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Bruno Corra e Giuseppe Achile participaram de diversos radiodramas. Depero, de modo particular, declamou alguns de seus Poemas para o Rádio (*Liriche*

---

oficiais e pelas vozes conservadoras do PNF, tendo se desenvolvido em duas frentes: Arte (leitura de poemas, música, rádio drama, discussões sobre arte e artistas) e Política (eventuais colaborações entre Fascismo e Futurismo).

*radiophoniche*, 1934), que consistiam em poesias dotadas de onomatopeias e sons diversos, inspirados em suas experiências em Nova York (SALARIS, 2014).

Porém, a competição por horários e programas para a divulgação dos projetos futuristas causava diversos dissabores. Entretanto, conforme observa Fisher:

A presença modesta do Futurismo no rádio lucrou enormemente graças ao entendimento geral sobre o que a estética do movimento havia realizado para a imprensa, e também pela concessão, pela mídia impressa, de espaço ao grupo. A publicidade ajudou a mitigar os problemas inerentes à rádio que trabalhavam contra os futuristas: a natureza efêmera do conteúdo; a compressão das faixas de horários futuristas para os intervalos de obras robustas, como dramas, óperas e peças orquestrais; a incapacidade do público de *ver* a atuação do artista futurista (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.19).

Marinetti, por fim, assegurou, em 1934, um pequeno espaço no rádio, de dez a quinze minutos, intitulado Futurismo Mundial (*Futurismo mondiale*), aliado a uma coluna ocasional em *RadioCorriere*, um periódico dedicado ao rádio<sup>59</sup>. O programa durou até 1943, promovendo a arte Futurista e seus artistas, bem como as ambições militares da Itália, que estava na época envolvida com as campanhas na Etiópia. Dan Lander (1997, p. 31) observa que os entraves para divulgação de obras, peças e demais trabalhos via rádio era algo comum a maioria das vanguardas: “os radioartistas tiveram que se confrontar com a regulamentação dos conteúdos, políticos e conceituais, decorrentes da regulamentação estatal das ondas aéreas”.

Como nota Fisher (2012), a obra para o rádio mais revolucionária de Marinetti, “Cinco sínteses radiofônicas” (*Cinque sintesi radiofoniche*), na qual se ouve um grande intervalo de silêncio, de 1933, somente foi ao ar em 1980. Porém, existe um motivo específico para isso: as sínteses radiofônicas de Marinetti não foram produzidas e transmitidas em sua época simplesmente porque a tecnologia necessária ainda não havia sido desenvolvida. Grundmann (1993) nota que tais “partituras radiofônicas” demonstram um entendimento do meio que vai muito além da definição como um meio de distribuição de poesia fonética ou composições, incluindo ruído.

## O MANIFESTO *LA RADIA*

A proposta futurista de uma arte radiofônica como realização acústica autônoma põe em evidência uma problemática nova, própria das culturas cada vez mais marcadas pela presença reconfiguradora dos

<sup>59</sup> Em 1924, na Itália, teve início o serviço de radiodifusão em território nacional, que era gerenciado pela União Radiofônica Italiana (Unione Radiofonica Italiana - URI). No ano seguinte, fundou-se o órgão oficial da instituição, a revista *Radio Orario* (ou *Radiorario* a partir de 1926; *Radiocorriere* a partir de 1930), cujo objetivo principal era de informar a programação das estações de rádio italianas e também estrangeiras. Com o passar dos anos, a publicação passou a divulgar uma série de artigos técnicos sobre a radiodifusão, além de textos culturais e sobre música.

meios eletrônicos. O manifesto *La Radia* foi uma tentativa de estruturar essa problemática, propondo novas atuações e atitudes em conjunto com o meio em questão. O texto do manifesto segue estruturalmente um modelo bastante utilizado pelos futuristas, que, por sua vez, tomaram como influência os diversos manifestos políticos e literários que já estavam sendo produzidos em profusão na Europa desde o século XVII; especialmente Marinetti cristalizou o padrão de escrita desses textos, sob o termo “*arte di far manifesti*” (“arte de fazer manifestos”), que basicamente consistia em apresentar um panorama da situação específica do tema em questão para, em seguida, reivindicar modificações e apresentar um programa de ação, em geral elencado em ordem numérica<sup>60</sup>. No manifesto do rádio, tais elementos estruturais estão presentes, com o uso de subitens e de palavras impressas em letras maiúsculas que anunciam seções vitais do texto.

O título do manifesto, “*La Radia*”, está impresso em letras maiúsculas, com um tamanho de fonte superior ao do subtítulo, bem como em relação ao corpo do texto. Está centralizado no espaço do documento e, abaixo do subtítulo (“Manifesto futurista de outubro de 1933”), duas colunas verticais apresentam o manifesto propriamente dito. É especificamente esse título que motivou Masnata a escrever, em 1935, um texto intitulado “O nome *Radia*”, (“*Il nome Radia*”), movido pela necessidade de esclarecer alguns pontos referentes ao manifesto escrito em conjunto com Marinetti, conforme já mencionado.

E por que “*La Radia*”? Bachelard, que preconizava a criação de uma palavra nova visando a aquisição de um novo conceito, dizia que o rádio é uma função de originalidade – não pode se repetir. Também Marinetti e Masnata haviam percebido que a nova sensibilidade que sentiam inerente à experiência moderna pedia uma nova palavra que expressasse as potencialidades de uma arte do rádio, cósmica e humana, universal. E essa palavra não podia ser “Rádio”.

O manifesto propõe uma arte nova do rádio que deixava para trás o teatro, o cinema e o próprio estúdio do rádio; abolia os personagens, a audiência, as leis de unidade e os “velhos” absolutos de espaço e tempo associados ao teatro. A nova arte do rádio se beneficiaria da nova compreensão do espaço e do tempo – as leis de relatividade e o comportamento de ondas e partículas subatômicas. Tendo o espectro eletromagnético como cenário, os novos protagonistas da arte do século XX seriam o átomo e o elétron, e os seus enredos seriam retirados não da literatura do passado, mas a partir da Tabela Periódica dos Elementos. Como médico cirurgião, Masnata estava a par das últimas pesquisas a cerca da biologia celular, química e física subatômica.

De modo geral, os futuristas eram entusiastas da ciência, nas suas mais variadas manifestações. Além de sua clara associação com a tecnologia e o maquinário, temas tão caros ao movimento, a ciência apresentava-se, também, como um fértil campo para atuações culturais. Ela também era utilizada para reforçar o caráter nacionalista: Marconi, um dos inventores pioneiros do rádio e Enrico Fermi – estudioso

<sup>60</sup> Sobre a estética do manifesto futurista, cf. BORTULUCCE, V. B. “Manifesto futurista: texto-ação”. Revista de Letras da UNESP, vol. 50, n° 10, 2010.

da teoria quântica e da física nuclear e de partículas –, ambos italianos, reforçavam a ideia do gênio nacional. Já em 1916 Marinetti, Carli, Chiti, Corra, Ginna, Mara e Settimelli escrevem o manifesto “A ciência futurista (antialemã-aventureira-caprichosa-cautelosófoba-embriagada de desconhecido)” (*La scienza futurista (antitedesca-avventurosa-capricciosa-sicurezzaofoba-ebbra d'ignoto)*), no qual verificamos o interesse dos futuristas pela física quântica, pelas teorias sobre energia, radioatividade e velocidade da luz. A maior utilidade da ciência, contudo, residiria na sua capacidade de ampliar as possibilidades de vivência e existência humanas; possibilitaria ao “novo homem” a constituição de um “novo mundo”.

Dessa forma, o aparelho de rádio, na crença dos futuristas, era uma oportunidade de conhecer o mundo através da ciência, particularmente das pesquisas realizadas no campo da Física, como, por exemplo, o estudo das ondas eletromagnéticas. O rádio permitiria a expansão das possibilidades científicas, especialmente no âmbito da comunicação humana. Ao mesmo tempo, o avanço dos estudos científicos modificaria a utilização do rádio, ampliando sua utilidade. No campo artístico propriamente dito, o rádio possibilitaria ao Futurismo “realizar o espiritual na arte, não de forma transcendente, mas por meio de faculdades perceptivas despertadas pelas novas tecnologias” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 37). É exatamente aí que encontramos um dos pontos mais originais da relação entre futurismo e ciência: a crença na associação entre o pensamento científico e as teorias chamadas “ocultistas”, as visões teosóficas, as teorias que cuidam do intangível.

Para os futuristas, ciência e ocultismo não eram entendidos como conceitos irreconciliáveis. Ao contrário, defendia-se a ideia de que ambos assumiriam, com o tempo, as mesmas motivações. Fisher observa que, para muitos integrantes do movimento, “a ciência eventualmente explicaria o que havia sido expresso previamente pelas práticas ocultas, na esperança de que aquela um dia assumiria a função do oculto na sociedade e na arte” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 31). Masnata, como já mencionado, acreditava que os indivíduos, no futuro, aprenderiam a compartilhar ondas cerebrais diretamente, um processo evolutivo que, inicialmente ativado pelas máquinas, com o passar do tempo não precisaria mais delas. A psique humana e a ativação e envolvimento dos sentidos humanos modificam-se quando expostos às máquinas; porém, Masnata explica, em seu texto complementar ao manifesto *La Radia*, que os equipamentos que aumentam e ampliam a comunicação seriam desnecessários com o passar do tempo, conforme nota Fisher: “a ciência e a tecnologia do rádio, distintas da sua programação, ajudariam a acelerar a evolução neurológica, habilitando humanos a tocar em ondas sonoras através do tempo e espaço sem nenhum aparato externo” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 37). Dessa forma, o rádio – antes de ser superado por aquele futuro cuja comunicação seria telepática – possuía a capacidade de proporcionar à psique experimentar diretamente o tempo, o espaço, a distância e a linguagem “em escalas macroscópicas e microscópicas, poética que já estava presente nas duas primeiras décadas do Futurismo” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.31).

Para a poética futurista, o rádio desempenhou um papel especial, uma vez que ele permitiu um debate inovador acerca da ampliação, revisão e modificação dos conceitos de sonoridade, tempo, espaço

e distância. No item 18 do manifesto *La Radia*, notamos o interesse da vanguarda acerca das questões envolvendo o isolamento sonoro e a construção geométrica do silêncio. Marinetti, que logo nos primeiros anos do futurismo defendia a liberdade das palavras nas produções textuais, bem como o reconhecimento de que todos os sons possuíam um valor musical, amplia o debate sobre o livre trânsito sonoro, atentando para a presença, no rádio, de uma justaposição dos sons que surgem da interferência entre estações, possibilitada pelo uso do *dial*, ou até mesmo ocorrendo de modo espontâneo, devido a condições atmosféricas. Logo, interferências, desvanecimentos, estática e sinais de identificação das estações juntavam-se aos sons da natureza, da indústria, da música, das conversas; a simultaneidade sonora configurava-se como uma das características da vivência moderna.

Como a experiência sonora insere-se no universo perceptivo tridimensional, o rádio também colabora numa nova fruição do espaço, conforme analisa Fisher:

[...] O rádio expande a percepção do espaço; o lugar e tempo do rádio tornam-se constructos metafísicos, já que a transmissão e a recepção colapsam o sentido geográfico de tempo e distância. O rádio destaca o sentido da audição, o mais isolado dos nossos cinco sentidos, e atua como um estímulo à memória, imaginação e psicologia. Os sons do rádio fundem-se com os sons do ambiente, assim a percepção dos sons recebidos difere em cada local de recepção, embora nós tendamos a imaginar que o mesmo som é ouvido simultaneamente em múltiplas localidades. Até o advento da internet, o rádio era um meio transitório ou efêmero” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.35).

As categorias de espaço e tempo, em suma, implodem na poética futurista enquanto categorizações estanques, para ampliarem-se nas mais diversas possibilidades – sempre com o amparo científico. Assim, Masnata argumentava que os sinais originais de transmissão radiofônica jamais desapareciam, permanecendo em uma tênue condição no ambiente. Ainda segundo os autores do manifesto, a distância comunicativa não passava de um gesto nostálgico, mais um componente passadista, ligado ao romantismo caduco dos sonhadores do passado. A transmissão via rádio, portanto, seria o início de um processo de eliminação total das barreiras temporais e espaciais entre os indivíduos; o mundo do futuro, vivido em sua plena simultaneidade, seria fruto dos processos de transmissão e recepção das ondas do rádio, pois estas viajam na velocidade da luz. Esse ponto específico nutriu grande parte da poética do movimento futurista, em seus mais diferentes suportes, como uma alavanca criativa, conforme observa Fisher: “As ondas do rádio e suas frequências, invisíveis, propagando-se no cosmos infinito na velocidade da luz, eram não somente um meio ideal para a abstração, elas eram um trampolim para os inebriantes sonhos e experimentações futuristas (...)” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 41).

Em suma, foram muitas as ideias, debates e possibilidades oferecidas pelo rádio ao Futurismo: ofereceu voz ao culto do herói e a polêmica futurista contra a democracia parlamentar; reforçava o espírito nacional; fazia da ideia de um “novo rádio” algo genuinamente italiano, rompendo a associação do Futurismo com outros movimentos internacionais; melhorava a qualidade de vida, pois os futuristas

acreditavam que os indivíduos poderiam fazer suas atividades cotidianas acompanhados de uma biblioteca musical particular, uma ideia que “antecipava os dispositivos de música” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.36); oferecia aos futuristas um novo olhar para a abstração ancorada na ciência, indo além dos raios-X, celebrados pelo grupo décadas antes, pois tornava visível aquilo que até então não o era; o rádio revelaria palavras ocultas, paralelas e simultâneas, revelando as vibrações do pensamento e dos objetos, “erroneamente classificados como inertes pela física newtoniana” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.37); enfim, abriria caminho para o desenvolvimento do potencial de expansão dos poderes humanos. Conforme aponta Lander, “*La Radia* prevê a guinada de um mundo industrial para um mundo pós-industrial, de uma era da máquina para uma era eletrônica, transportando-se para além do rádio, para uma espécie de sociedade da informação global que a partir de então começava a existir.” (1997, p. 37).

Por fim, o rádio tornou-se uma promessa de atender o anseio dos futuristas pela conquista da morte a partir da criação do homem mecânico, conceito já mencionado por Marinetti no seu “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”<sup>61</sup>. A metalização do corpo humano foi tema de diversos debates dentro do futurismo; neste sentido, Masnata acreditava que a termoiônica, e o controle da emissão de elétrons usando um tubo a vácuo, seria um método satisfatório para tal intento. O rádio ofereceu seu contributo a essa questão; afinal, “a transmissão do rádio já havia produzido o híbrido metafórico do espírito humano e o espírito da máquina” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p.40).

\* \* \*

## ***LA RADIA***

Manifesto Futurista de outubro de 1933

(Publicado em *Gazzetta del Popolo*, Turim, 22 setembro de 1933)

O futurismo transformou radicalmente a literatura com as palavras em liberdade, a aeropoesia e o estilo das palavras-em-liberdade, veloz, simultâneo, esvaziou o teatro do tédio mediante a síntese alógica, pela surpresa e dramas dos objetos, ampliou a plástica com o antirrealismo, o dinamismo plástico e a aeropintura, criou o esplendor geométrico de uma arquitetura dinâmica, que utiliza sem decorativismos e de forma lírica os novos materiais de construção, a cinematografia abstrata e a fotografia abstrata. O Futurismo, no seu Segundo Congresso Nacional, decidiu as seguintes superações:

<sup>61</sup> “Após o reino animal, eis o início do reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, da qual os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós prepararemos a criação do *bomem mecânico de partes cambiáveis*. Nós o liberaremos da ideia da morte, e portanto da própria morte, suprema definição da inteligência lógica”. MARINETTI, 1968, p. 48. A tradução é nossa.

Superação do amor pela mulher “com um amor mais intenso pela mulher contra os desvios erótico-sentimentais de muitas vanguardas estrangeiras, cujas expressões artísticas falharam no fragmentário e no niilismo”.

Superação do patriotismo “com um patriotismo mais ardente, transformado então em autêntica religião da Pátria, uma advertência aos semitas, pois se identificam com as diversas pátrias que não desejam desaparecer”.

Superação da máquina “com uma identificação do homem com a própria máquina, destinada a libertá-lo do trabalho muscular e tornar enorme o seu espírito”.

Superação da arquitetura Sant’Elia, “hoje vitoriosa com uma arquitetura Sant’Elia que se encontra ainda mais explosiva de cor lírica e originalidade”.

Superação da pintura “com uma aeropintura mais vívida e uma plástica polimatórica-tátil”.

Superação da terra “com a intuição dos meios planejados para realizar a viagem à Lua”.

Superação da morte “com a metalização do corpo humano e a captura do espírito vital como uma força de máquina”.

Superação da guerra e da revolução “com uma guerra e uma revolução artístico-literária a cada dez ou vinte anos levadas nos bolsos na forma de indispensáveis revólveres”.

Superação da química “com uma química alimentar aperfeiçoada por vitaminas e calorias gratuitas para todos”.

Hoje nós temos uma televisão de cinquenta mil pontos para cada grande imagem numa enorme tela. Esperando a invenção do teletatilismo, do teleperfume e do telesabor nós, futuristas, aperfeiçoamos a radiofonia destinada a centuplicar o gênio criador da raça italiana, abolir a antiga tortura nostálgica das distâncias e impor em todo lugar as palavras em liberdade como a sua lógica e natural forma de expressão.

A *Radia*, nome que nós futuristas damos às grandes manifestações do rádio é AINDA HOJE a) realista; b) fechada em uma cena; c) aturdida pela música, que ao invés de desenvolver-se em originalidade e variedade, atingiu uma repugnante monotonia negra ou lânguida; d) uma imitação muito tímida nos escritores de vanguarda do teatro sintético futurista e das palavras em liberdade.

Alfred Goldsmith, do Radio City Music Hall de Nova York<sup>62</sup> disse: “Marinetti imaginou o teatro elétrico. Diferentes em sua concepção, os dois teatros possuem um ponto de contato no fato de que para a sua realização não podem prescindir de uma obra de integração, da parte dos espectadores, um esforço de inteligência. O teatro elétrico exigirá um esforço de fantasia primeiro nos autores, depois nos atores e por último nos espectadores”.

Também os teóricos e os atores franceses, belgas e alemães das peças de rádio vanguardistas (Paul Reboux, Theo Freischinann, Jacques Rece, Alex Surchaap, Tristan Bernard, F. W. Bischoff, Victor Heinz

<sup>62</sup> Alfred Goldsmith (1888-1974), engenheiro elétrico norte-americano. Foi cofundador do Instituto dos Engenheiros de Rádio em 1912 (Institute of Radio Engineers – IRE), diretor de pesquisas e posteriormente vice-presidente da RCA, dentre outras atividades ligadas ao universo do rádio e da televisão.

Fuchs, Friedrich Woif, Mendelssohn, etc.), elogiam e imitam o teatro sintético futurista e as palavras em liberdade, quase todos, porém, sempre obcecados por um realismo também veloz por ser ultrapassado.

#### A *Radia* NÃO DEVE SER

1. Teatro, porque o rádio matou o teatro, já derrotado pelo cinema sonoro.
2. Cinematógrafo, porque o cinematógrafo está agonizando: a) de sentimentalismo rançoso de temas; b) de realismo, que envolve também algumas sínteses simultâneas; c) de infinitas complicações técnicas; d) de um fatal colaboracionismo banalizante; e) de luminosidade refletida, inferior à luminosidade autoemitida da radiotelevisiva.
81. Livro, pois o livro, que é culpado por tornar míope a humanidade, implica em algo de pesado, estrangulado, sufocante, fossilizado e congelado (viverão apenas as grandes pranchas de palavras-livres luminosas, única poesia que possui a necessidade de ser vista).

#### A *Radia* ELIMINA

1. O espaço ou cena necessários no teatro, inclusive o teatro sintético futurista (ação que se desenvolve em uma cena fixa e constante) e no cinema (ações que se desenvolvem em cenas muito rápidas, muito variadas, simultâneas e sempre realistas).
2. O tempo.
3. A unidade de ação.
4. O personagem teatral.
5. O público, entendido como massa, juiz autoeleito, sistematicamente hostil e servil, sempre misonéista, sempre retrógrado.

#### A *Radia* SERÁ

1. Liberdade em relação a qualquer ponto de contato com a tradição literária e artística. Qualquer tentativa de reconectar a *Radia* com a tradição é grotesca.
2. Uma Arte nova que começa onde terminam o teatro, o cinematógrafo e a narração.
3. Amplitude do espaço. Não mais visível nem limitada, a cena torna-se universal e cósmica.
4. Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pelos seres vivos, por espíritos vivos ou mortos, dramas de estados d'alma criadores de efeitos sonoros sem palavras.
5. Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pela matéria. Como hoje escutamos o canto do bosque e do mar, amanhã seremos seduzidos pelas vibrações de um diamante ou de uma flor.
6. Puro organismo de sensações radiofônicas.
7. Uma arte sem tempo nem espaço, sem ontem e sem amanhã. A possibilidade de captar estações de transmissão estabelecidas em diversos fusos horários e a ausência da luz destroem as horas, o dia e a noite. A captação e a amplificação com as válvulas termoiônicas da luz e das vozes do passado destruirão o tempo.
8. Síntese de infinitas ações simultâneas.

9. Arte humana, universal e cósmica, como a voz, com uma verdadeira psicologia-espiritualidade dos ruídos das vozes e do silêncio.
10. Vida característica de todo som e infinita variedade de concreto-abstrato e episódio-sonhado mediante uma população de ruídos.
11. Lutas de barulhos e de distâncias diversas, ou seja, o drama espacial adicionado ao drama temporal.
12. Palavras em liberdade. A palavra foi desenvolvendo-se como colaboradora da mímica e do gesto. É necessário que a palavra seja recarregada em toda a sua potência, portanto uma palavra essencial e total, aquilo que na teoria futurista se chama palavra-atmosfera. As palavras em liberdade, filhas da estética da máquina, contém uma orquestra de ruídos e de acordes de efeitos sonoros (realistas e abstratos) que somente podem auxiliar a palavra colorida e plástica na representação fulmínea daquilo que não se vê. Se não desejar recorrer às palavras em liberdade, o radiasta<sup>63</sup> deve exprimir-se naquele estilo de palavras-livres (derivado das nossas palavras em liberdade) que já circula nos romances vanguardistas e nos jornais, aquele estilo de palavras-livres tipicamente veloz, ágil, sintético, simultâneo.
13. Palavra isolada, repetição de verbos ao infinito.
14. Arte essencial.
15. Música gastronômica, amorosa, ginástica, etc.
16. Utilização dos ruídos, dos sons, dos acordes, das harmonias, das simultaneidades musicais ou de efeitos sonoros, dos silêncios, todos com as suas gradações de dureza, “de crescendo” e “de diminuendo” que se tornarão estranhos pincéis para pintar, definir e colorir a infinita escuridão da *Radia*, dando cubicidade, redondeza, esfericidade, em suma, geometria.
17. Utilização das interferências entre estações e do aumento e evanescência dos sons.
18. Delimitação e construção geométrica do silêncio.
19. Utilização das diversas ressonâncias de uma voz ou de um som para conferir o sentido de amplitude do local onde a voz é expressa. Caracterização da atmosfera silenciosa ou semissilenciosa que envolve e colore uma dada voz, som, ruído.
20. Eliminação do conceito ou prestígio de público que sempre, também pelo livro, exerceu uma influência deformante ou agravante.

F. T. MARINETTI  
PINO MASNATA

Tradução: Vanessa Bortulucce

## REFERÊNCIAS

---

<sup>63</sup> Como no original, “radiasta”. Os autores utilizam este termo para denominar os jornalistas radiofônicos (agradecimentos: Roberta Barni).

- BACHELARD, Gaston. Devaneio e Rádio. In: *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Manifesto futurista: texto-ação. *Revista de Letras da UNESP*, Araraquara, v. 50, n° 10, p. 63-76, 2010.
- CARUSO, L. (org). ***Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944***. Firenze: Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.
- GUNDMANN, Heidi. The Geometry of Silence. In: *Radio Rethink*, 1994. Disponível em: [http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo\\_e.html](http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html). Acesso em: fevereiro de 2017.
- LANDER, Dan. “Radiodifusão: reflexões sobre rádio e arte”. In: ZAREMBA, Lilian. *Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ/Eco, 1997.
- MARINETTI, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968.
- MASNATA, P. *Radia – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto*. Translation and Introduction by Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012.
- SALARIS, C. “The invention of the programmatic avant-garde”. In: Greene, V. *Italian Futurism- Reconstructing the universe*. Exhibition Catalogue. New York: Guggenheim Museum Publications, 2014.