

Futurismo: por uma educação dinâmica em relação a temporalidades, espacialidades e movimento

Futurism: a dynamic education in relation to temporality, spatiality and movement

Vanessa Beatriz Bortulucce

Doutora em História Social (Unicamp); Docente dos Deptos de História e Pedagogia do Centro Universitário Assunção – São Paulo (SP)
bortu@hotmail.com

Resumo

Tomando como mote o primeiro centenário do Futurismo, celebrado no ano de 2009, o presente artigo tem como objetivo refletir acerca da herança da vanguarda na arte do século XX, bem como discutir de que maneira estética e ideologia futuristas permeiam o cenário pós-moderno e globalizado dos dias atuais. Ao procurar demonstrar de que forma a experiência futurista contribuiu para o desenvolvimento de uma poética da arte contemporânea, pretende-se lançar um olhar para o Futurismo como uma estética do tempo, um movimento que se tornou uma espécie de arquétipo das experiências artísticas futuras.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte moderna. Crítica de arte. Educação. Futurismo.

Abstract

On the occasion of first centenary of Futurism, celebrated in the year of 2009, in this article has as objective to reflect on the legacy of avant-garde art of the twentieth century, as well as discuss how the aesthetics and futurist ideology permeate the postmodern and globalized scenario. By demonstrating how the futurist experience contributed to the development of the contemporary art, we intend to look at Futurism as aesthetics of time, a movement that became a kind of archetype of the artistic experiences to come.

Key words: Art criticism. Contemporary art. Education. Futurism. Modern art.

Introdução

A celebração do primeiro centenário da publicação do manifesto inaugural do Futurismo (20 de fevereiro de 1909) nos estimula a realizar uma série de indagações: seria possível – e legítimo – pensar nos dias de hoje o Futurismo como uma experiência ainda atual, ou, ao contrário, trata-se de um episódio “passadista” – utilizando um termo muito citado pelos próprios integrantes do movimento – há muito superado? Respaldados pela distância proporcionada pelo passar do tempo, estaríamos agora mais seguros para observar o futuro do Futurismo? Qual teria sido o seu legado mais persistente no âmbito cultural? Em tempos de pós-modernidade, em que os nossos questionamentos sobre o futuro parecem ser mais complexos do que aqueles realizados no início do século passado, teríamos já encontrado as respostas para todas aquelas perguntas? O que significa para nós, hoje, a proposta futurista feita cem anos atrás?

Ao proclamar a necessidade de uma renovação contínua de todos os elementos da vivência humana, ao posicionar-se contra o conformismo das tradições, ao formular uma arte incrustada no cotidiano, o Futurismo deixou-nos farto material criativo, inesgotável em possibilidades a serem exploradas por diferentes áreas do saber. Alguns críticos e estudiosos, em seus textos, realizaram essas observações ao mesmo tempo em que acusaram o grupo que orbitava em torno de Marinetti – ou grupos, se nos esforçarmos no estudo do Futurismo para além da sua cronologia “clássica” e limitante, a saber, de 1909 até o final da Primeira Guerra – de ser um aglomerado de contradições, uma brincadeira de mau gosto, assumindo uma postura condenatória diante do movimento. Tais estudiosos deveriam ter em mente que a maioria das vanguardas artísticas do século XX carregou em seu âmago, de forma consciente ou não, várias contradições e equívocos, o que não deveria ser visto de forma vexatória. Nada impede uma contradição de se tornar, ela mesma, matéria-prima para a obra de arte. Desconsiderar essas questões significa inibir o potencial criador da arte, aprisionando-o por meio de conceitos limitadores.

Os debates realizados no centenário do Futurismo também deixaram evidente a persistência de certo desconforto – não por parte de todos os estudiosos, que seja dito de forma clara – proveniente de associações distorcidas entre Futurismo e Fascismo formuladas em décadas anteriores. São associações, explícitas ou não, que só serviram para colocar a vanguarda no banco dos réus, colaborando para a continuidade de certo comedimento no que tange ao desenvolvimento de estudos

pontuais sobre o movimento. Transferiu-se para a vanguarda em questão um teor “maléfico”, hostil, reduzindo-a a um comitê político, da mesma forma que aquelas vanguardas associadas a movimentos políticos de esquerda terminaram por ser muito bem vistas pelos estudiosos da arte. Nesse sentido, o cubismo, imune à contaminação por qualquer ideologia fascista, adquiriu, na História da Arte, uma posição icônica, totêmica, o símbolo maior das vanguardas, o protótipo da “provocação adequada” em termos pictóricos.

Se teorias políticas tornam-se pré-requisitos obrigatórios na decisão daquilo que deve ser ou não ser estudado, estaremos perdendo uma quantidade considerável de fontes e experiências importantes. Arte não é política. Associações entre ambas, embora interessantes e às vezes necessárias, têm gerado preconceitos nos intelectuais e estudiosos da imagem, que deveriam, pelo menos em tese, aplicar um outro olhar às contradições, atalhos e complexidades da arte, uma vez que esta é produto do homem, embebido pelas mesmas contradições. Em resumo, o Futurismo ainda é estudado, em muitos casos, de modo simplificado, o que lamentavelmente empobrece e estereotipa o significado do movimento.

Uma estética da modernidade

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

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

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

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

O Futurismo heroico e outros futurismos

Poderíamos dizer que o Futurismo influenciou a si mesmo. A vanguarda muitas vezes voltou-se para si mesma na tentativa de encontrar as bases para

sua própria superação e reformulação. A periodização que muitos autores fazem da corrente artística, dividindo-a em Primeiro Futurismo (de 1909 a 1918), Segundo Futurismo (os anos da década de 1920) e um terceiro momento nos anos 1930, na tentativa de exibir mais claramente as diferenças estéticas entre um e outro, não abole o intenso diálogo que esses períodos mantiveram entre si. Os integrantes da vanguarda na década de 1920 passaram em revista o próprio Futurismo, reinaugurando proposições, agregando valores, ampliando seus campos de atuação estética. O conceito das palavras em liberdade de Marinetti, por exemplo, sai dos limites do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* e imprime-se em toda a estética futurista, participando dos *intonarumori* de Russolo, do terno futurista de Balla, do polimaterismo das esculturas de Boccioni; está presente no uso do dinâmico, do veloz, do simultâneo. Poderíamos afirmar que a proposta futurista esteve mais ligada ao conceito de “libertário” do que propriamente de “liberdade”.

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

Ao procurar enxergar a arte como vivência humana, como estado d’alma, a arte futurista fez-se ação contínua e obrigou o público a participar desta ação. Nessa direção, podemos citar a Merz de Schwitters, que reconfigurou as relações entre homem, arte e espaço, e a assim chamada, atualmente, Wearable Art, roupa que se veste como arte ou a arte que se veste como roupa, um conceito anteriormente expresso por Balla no seu *Manifesto do terno futurista*, prolongado por Hélio Oiticica e seus parangolés, e por Flavio de Carvalho, ao desfilar o seu “Traje de Verão” nas ruas de São Paulo em 1957. São todos convites para viver a arte como uma ação comportamental, mais do que contemplá-la, mais do que reverenciá-la.

Uma estética do tempo

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

O futurismo celebrou de inúmeras maneiras os signos do novo mundo, industrial e capitalista: a velocidade, a comunicação de massa, a mecanização. Seu principal argumento reside na ideia de que a arte deve interferir na realidade de uma forma radical e vice-versa. Se o mundo atual é dinâmico e imediatista, a arte também deve sê-lo: “É vital somente aquela arte que encontra os próprios elementos no ambiente que a circunda [...]” (BOCCIONI *apud* APOLLONIO, 1970, p. 51).

A vanguarda italiana foi essencialmente uma estética do tempo. Todos os conceitos futuristas estão intimamente ligados à questão temporal: as fotografias de Bragaglia, a música de Russolo e a de Pratella, as esculturas de Boccioni, as palavras em liberdade de Marinetti, os saraus e os projetos arquitetônicos, todos eles são tentativas de reelaboração do tempo, bem como um desejo de incorporá-lo de modo inovador na arte. O instante fotográfico, a reverberação dos sons, as conjugações verbais – todos estes elementos fazem uma referência ao tempo, tempo este que não se restringe somente à ideia do futuro, mas que está profundamente relacionado com o passado (enquanto algo a ser superado) e o presente (enquanto algo a ser vivido plenamente). Existe no Futurismo uma celebração do tempo e do espaço como elementos indissociáveis: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente [...]” (MARINETTI *apud* APOLLONIO, 1970, p. 48). Dessa forma, o tempo futurista estende-se para muito além dos limites do relógio; ele está ligado a uma atitude moderna, ansiosa por expandir-se e alterar

a percepção que o indivíduo tem de si próprio, uma atitude que nos remete ao Zarathustra nietzschiano: o homem supera-se na medida em que faz do agora o seu momento mais profícuo, pois ele é a base do além-do-homem.

O discurso futurista, porém, concentrou-se bem mais na palavra futuro, naturalmente por uma necessidade publicitária de reforçar o nome do grupo, mas também por entender o “futuro” como todos os “agoras” possíveis. O agora é o momento de ocorrência da explosão criativa, o impulso imediato, o instantâneo necessário: “Nós acreditamos que uma coisa vale na medida em que ela foi improvisada (horas, minutos, segundos) e não preparada longamente (meses, anos, séculos)” (MARINETTI *apud* BERNARDINI, 1980, p. 181). Essa afirmação de Marinetti, aliás, define muito daquilo que faz a arte contemporânea. A vida corre e com ela corre o homem em direção do seu futuro mecânico, elétrico, sem fios. O tempo presente não espera o homem, não arrisca a tropeçar em nostalgias: a contemplação, a meditação e a ponderação ficaram atadas a um passado sonolento e estéril. Essa vida apressada não deve ser compreendida somente em termos do desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, mas sim como algo que abraça todos os aspectos da existência. Se Boccioni intitulou uma de suas pinturas *Elasticidade* (1912) é porque os conceitos estéticos da vanguarda eram vistos assim mesmo, como borrachas elásticas que não conseguem e não desejam limitar seus potenciais a partir das suas definições.

O entendimento da vida, portanto, é elástico, e vivenciar este entendimento significa estar imerso em contínuo movimento, encarar a vida como um processo dinâmico, tanto nos seus aspectos materiais (automóveis, jornais, canções, diálogos, lutas, saraus, bondes, aviões, ruas) quanto imateriais (reminiscências, pensamentos, simultaneidades, fluxo de ideias, intuições, associações imaginativas). O Futurismo, ao valorizar a imaginação da mesma forma que valorizou uma engrenagem mecânica, deu o pontapé inicial para a construção do mundo virtual. Marinetti, ao escrever em 1913 o seu manifesto *L'Immaginazione senza Fili e le Parole in Libertà* (A imaginação sem fios e as palavras em liberdade), explorou a questão do tempo em seu viés estético e linguístico, trazendo a velocidade como ingrediente vital na comunicação, capaz de integrar e mediar nossa relação com o mundo. Essa imaginação sem fios explodiu décadas mais tarde com a arte realizada em vídeos, televisores e computadores, nas novas mídias que constroem continuamente a arte contemporânea quando discorrem sobre a questão da passagem do tempo para a arte e quando exploram a transmissão

dos dados e das informações que ocorrem à velocidade da luz. O vídeo, síntese da passagem do tempo com a imagem, transmissor de informação consumida em segundos, investiga nossa atual civilização sem fios, civilização que corre angustiada devido à sua incapacidade de alargar o tempo. A euforia advinda das inovações tecnológicas também nos trouxe o caráter perturbador e existencial da administração do tempo.

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

A modernidade, elástica e simultânea em seu leque de possibilidades, pode permitir uma arte com as mesmas características. A ideia de finalização de uma obra de arte tornou-se complexa demais nos dias atuais e o conceito de obra aberta, expresso por Umberto Eco, apesar dos perigos, ainda funciona de alguma forma: a finalização – e, por conseguinte, a significação – de uma obra de arte é um processo dinâmico, intelectual e emotivo no qual a participação ativa do espectador (aquele que hoje poderíamos chamar de “espectador-transformador”, ou, melhor ainda, de “participante”) é determinante. A reorganização dos elementos do cotidiano – matérias-primas da arte – cria a experiência artística, mais elástica do que nunca. O que diria a este respeito, ele que, justamente após sofrer um acidente na estrada e capotar com seu automóvel, isolou o local com cordas e chamou as pessoas para assistirem a “grande experiência moderna”? Neste episódio, ao transformar o acidental, o “agora” em arte, Marinetti renunciou “futuristicamente” as instalações artísticas que, décadas mais tarde, constituiriam um dos ramos da arte contemporânea:

Nós inventaremos juntos o que eu chamo de A IMAGINAÇÃO SEM
FIOS. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando

ousaremos suprimir todos os primeiros termos de nossas analogias, para não dar outra coisa a não ser a sequência ininterrupta dos segundos termos. Será preciso, para isso, renunciar a sermos compreendidos. Ser compreendido, não é necessário (MARINETTI *apud* APOLLONIO, 1970, p. 111).

A metrópole, o urbano, o homem

Toda esta nova relação do Futurismo com o tempo encontra seu cenário na metrópole, que manifesta a crença no progresso, a possibilidade criadora e o otimismo do porvir transformando-se em palco do drama humano. O grande centro urbano, único local onde os manifestos impressos do Futurismo podem se realizar plenamente, abriga a pulsão do tempo acelerado da vida, transformando-se em campo de atuação estética sem precedentes. Em nossa sociedade pós-moderna, marcada pela informação, as cidades mantêm-se como locais de produção, de partida e de chegada das redes de movimento real e, sobretudo, virtual. O tempo múltiplo permite a mobilidade das ideias, das pessoas, dos objetos, do espaço: este fluxo contínuo de aspectos materiais e imateriais, este ir-e-vir de todas as coisas, como no tríptico de Boccioni *Estados d'alma (Os adeuses – Os que vão – Os que ficam)*, realiza-se hoje de forma instantânea e mais complexa.

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

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

Para os futuristas, tão importante quanto a mensagem é o modo como ela é transmitida. A vanguarda fez do radicalismo da linguagem pedra fundamental para a fundação de uma nova tradição na arte, rompendo uma relação direta com o passado para construir-se sob as bases de novas formas de expressão. Embora toda a cronologia da arte seja marcada por uma relação de ruptura com determinadas tradições anteriores, no Futurismo o passado não foi simplesmente negado ou ridicularizado, como se pode pensar à primeira vista; ele é, essencialmente, revisado de uma forma radical, destruído para ser reconstruído a partir de um viés moderno. Esse caráter revisionista marcou de forma contundente o movimento, que nas suas centenas de manifestos escritos procurou realizar um debate acerca da cronologia da cultura italiana, apontando suas falhas, seus deslizos, seus equívocos. Nenhuma outra vanguarda do século XX ocupou-se tanto da produção de textos como os futuristas: os manifestos são a estratégia de propaganda do grupo, um importante elemento constituinte do processo de integração entre arte e vida, um termômetro da sociedade moderna e dos seus veículos de informação; é um elemento fundamental da ação futurista, feito para ser lançado pelos ares por mãos que manobram os automóveis impacientes, salpicando as ruas e calçadas. Ele é a

própria “cidade que se levanta”, e sua importância neste processo de integração da arte com a modernidade transcende o conteúdo impresso que ele abriga.

Uma arte-ação

É na proposta de uma arte-ação que o Futurismo estica seus tentáculos elétricos até a experiência de nossos dias, contemporânea, pós-moderna, informatizada, virtual. Em muitos aspectos, o movimento ainda continua insuperável no que tange a sua atitude transgressora. A proposta futurista de arte integrada à vida foi um projeto profundamente envolvido com a questão do tempo. Em tal contexto, o conceito de velocidade transcendeu a ideia de uma qualidade somente do automóvel; a simultaneidade tão proclamada nos manifestos da pintura vazou pelas bordas do quadro e imprimiu-se nas atividades cotidianas; a vida moderna tornou-se a máquina de barulhos de Russolo. A maior engrenagem é a própria existência.

Referências

BERNARDINI, Aurora F. (Org.). *O futurismo italiano* – manifestos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOCCIONI, Umberto et al. Manifesto dei pittorifuturisti. In: APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 51.

LISTA, Giovanni. *Le Futurisme – créationet avant-garde*. Paris: LesÉditions de l'Amateur, 2001.

MARINETTI, Filippo T. Manifesto Técnico dellaLetteratura Futurista. In: APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 112-114.

_____. Fondazione e manifesto del Futurismo. In: APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970, p. 48-49.

recebido em 26 set. 2012 / aprovado em 26 fev. 2013

Para referenciar este texto:

BORTULUCCE, V. B. Futurismo: por uma educação dinâmica em relação a temporalidades, espacialidades e movimento. *Dialogia*, São Paulo, n. 17, p. 137-147, jan./jun. 2013.
