

Futurismo e temporalidades aceleradas na modernidade¹

Samyah Dora Grassi KASSISSE²
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

Resumo

O artigo acadêmico tem a modernidade como tema e aborda as temporalidades aceleradas sob a ótica da vanguarda futurista. Em um contexto de destruição criativa (HARVEY, 1992), as metrópoles abraçam um ritmo maquinário, técnico e frenético que desconsidera as condições humanas. Dessa forma, o questionamento central deste estudo é entender de que maneira os aspectos técnicos e formais das obras de arte futuristas refletem a nova percepção de temporalidade na era moderna. Para responder a o problema de pesquisa proposto, será utilizada a metodologia de pesquisa bibliográfica e análise do *corpus* formado pela trilogia de obras “Estados da Mente” de Boccioni (1911). No que tange o embasamento teórico, trabalharemos os conceitos de Benjamin (1985), Berman (1986), Harvey (1992) e Simmel (1973).

Palavras-chave: modernidade; temporalidade; futurismo; arte.

1 Introdução

A modernidade, marco temporal que desenha o pano de fundo de nossos estudos na área de Comunicação e Consumo, pode ser considerada o berço de inúmeros problemas de pesquisa que moldam as investigações acadêmicas contemporâneas. A relação entre a Comunicação e o Consumo emerge nesse período de ruptura tão fértil de novas formas de pensar, fazer e agir.

É nesse momento que a *mass media* se desenvolve por meio das novas tecnologias que possibilitam ampliar a escala e o alcance de informações. A imprensa, o telégrafo e a comunicação revolucionam a maneira que o público recebe a informação, ao passo que o controle sobre os modos de produção cria um mercado mundial. Berman (1986) evidencia que a consequência desse movimento de expansão é a destruição dos mercados locais uma vez que a produção, o consumo e as necessidades humanas “tornam-se cada vez mais internacionais e cosmopolitas” (Berman, 1986, p.88).

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da ESPM-SP, e-mail: samyah.kassisse@gmail.com. Orientada pela Profa. Dra. Tânia Hoff, e-mail thoff@espm.br.

Toda essa transformação tem como sede principal a metrópole. O local da efervescência moderna, da máquina, do ritmo acelerado, da industrialização. A cidade, assim, torna-se o cenário de novas percepções com a “intensificação dos estímulos nervosos”, como coloca Simmel (1973, p.12). O autor sustenta o argumento que a cidade moderna transforma as condições psicológicas do homem por meio do “ritmo e [da] multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social” (Simmel, 1973, p.12). É na metrópole que o Futurismo, coleta insumos e inspirações para desenvolver sua crença de uma nova forma de arte.

Em 1909 Marinetti publica o Manifesto Futurista no jornal francês *O Figaro*. Dentre tantos teóricos e artistas que participaram da marcante vanguarda europeia, era comum a valorização de velocidade, dinamismo, movimento e espaço. Não podemos ignorar a aproximação do Futurismo com o Fascismo, visto o contexto político e histórico deste período na Itália – país de origem da vanguarda. No entanto, esse aspecto político não será desenvolvido neste artigo já que o foco de análise é a percepção futurista da temporalidade moderna. Bortolucce (2013, p.147) evidencia a importância do movimento Futurista para a contemporaneidade:

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 (Bortolucce, 2013, p.147).

Diante desse panorama, o objetivo deste artigo é analisar a modernidade sob a perspectiva temporal, focalizando a vanguarda futurista como uma expressão artística que encapsula e traduz essa nova ordem imposta pelo ritmo acelerado da modernidade. Dessa forma, o questionamento central que guia o desenvolvimento deste estudo é entender de que maneira os aspectos técnicos e formais das obras de arte futuristas refletem a percepção de temporalidade na era moderna. Para responder aos objetivos e o problema de pesquisa proposto, será utilizada a metodologia de pesquisa bibliográfica e análise do *corpus* formado pela trilogia de obras “Estados da Mente” de Umberto Boccioni (1911).

Este artigo se estrutura em 5 partes sendo a primeira esta (1) “Introdução” e em sequência: (2) “Destrução Criativa: a modernidade”, com a interlocução dos conceitos de Benjamin (1985), Berman (1986), Harvey (1992) e Simmel (1973); (3) “Vanguarda

futurista”, que apresenta as características do movimento artístico moderno; (4) “Análise”, com a análise do *corpus* selecionado; e por fim (5) “Considerações finais”, retomando os objetivos propostos e oferecendo sugestões para a ampliação das discussões desenvolvidas ao longo do artigo.

2 Destruição criativa: a modernidade

A modernidade é um conceito muito amplo e pode ser observada e discutida sob diversos aspectos. Neste estudo, vamos analisar a modernidade pelo recorte da destruição criativa, trazendo para o diálogo os conceitos de Benjamin (1985), Berman (1986), Harvey (1992) e Simmel (1973). O motivo deste recorte é criar substrato para que seja possível construir uma análise da vanguarda futurista, portanto, foram selecionados autores que falam sobre a efemeridade, a tecnologia, a temporalidade e a sensibilidade deste momento.

Berman (1986, p.97) coloca a burguesia como o principal sujeito da modernidade, ele a define como “a classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história”. Líderes do poder revolucionário, os burgueses foram os vetores que alteraram as estruturas fixas do poder monárquico precedente. Nesta transição, o poder passa a se concentrar no capital, e o objetivo de todos se torna “fazer dinheiro, acumular capital e armazenar excedentes” (Berman, 1986, p.92).

As técnicas desenvolvidas nesse período de Revolução Industrial criam ferramentas muito importantes para a acumulação. O domínio da natureza pelas máquinas permite um poder de produção massivo para o homem. Como consequência, o mercado global vence as produções locais e menores, fazendo com que camponeses sejam obrigados a abandonar suas terras. “A produção se centraliza de maneira progressiva e se racionaliza em fábricas altamente automatizadas” (Berman, 1986, p.92).

O homem, no meio disso sente o reflexo de um novo ritmo. Um ritmo que não é mais dado pelo nascer do sol, pelas estações do ano, ou pela natureza. É o ritmo maquinário, técnico e frenético que desconsidera as condições humanas. A metrópole abraça esse ritmo e abriga todo esse novo fluxo de pessoas com interesses tão diferenciados (Simmel, 1973, p.15). As condições psicológicas humanas se transformam já que a função na sociedade mudou. Para além de sua esfera social, o sujeito metropolitano é força de trabalho que move o desenvolvimento produtivo e monetário.

“A característica mais significativa da metrópole é essa extensão funcional para além de suas fronteiras físicas. E essa eficácia reage por seu turno e dá peso, importância e responsabilidade à vida metropolitana. O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente (Simmel, 1973, p.21).”

Simmel (1973, p.13) demonstra em seus estudos que os estímulos contrastantes provocados no homem pela metrópole implicam em “uma consciência elevada e uma predominância da inteligência”. Apenas com as ferramentas do intelecto conseguem “preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana” (Simmel, 1973, p.13). A “atitude blasé” seria uma dessas ferramentas do intelecto para se adaptar à intensificação de ritmo deste novo momento, marcado pela multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social.

Com a maior concentração de pessoas em um mesmo local e o domínio da produção industrial, a estrutura social passa a se basear na otimização e no desenvolvimento máximo. Porém, Berman (1986, p.94) enfatiza que na visão de Marx este desenvolvimento só ocorre de maneira restrita e distorcida. A força de trabalho é explorada até a exaustão como um simples meio na busca pelo capital.

E para manter a máquina da produtividade rodando, o poder revolucionário da burguesia se ampara na constante mudança, na crise e no caos (Berman, 1986, p.93). Ou seja, para que a burguesia se mantenha no poder – e continue acumulando capital –, é necessária uma revolução constante, inclusive de suas próprias estruturas.

A pressão por renovação sucessiva enxerga na catástrofe e na destruição a possibilidade do lucro. A burguesia e o capital estruturam a modernidade de forma que, a cada crise, os erros são incorporados e os fracassos eliminados, abrindo espaço para reconstrução e eficiência (Berman, 1986, p.100). É um constante fazer para desfazer e refazer. São construções descartáveis, criações efêmeras, valores contestáveis.

Tudo o que é sólido — das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (Berman, 1986, p. 96).

Essa visão de Marx sobre a incessante revolução na produção é, segundo Harvey (1992), fundamental para compreender a modernidade. O autor destaca a "destruição criativa" como um elemento crucial para a implementação do projeto modernista, afinal seria impossível construir algo disruptivo e novo sem destruir parte do que viera antes (Harvey, 1992, p.26). A ideia de que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, conforme citado por Marx e reapropriado por Berman (1986, p.96), ressoa na constante reinvenção e renovação da vida moderna.

Para Harvey (1992, p.26) “Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades”. A arte ganha espaço justamente pela efemeridade e instabilidade da vida moderna, já que é por meio dela que se buscava definir a “essência da modernidade” (Harvey, 1992, p.27). A representação de um conceito tão novo e abstrato depende diretamente do “posicionamento do artista diante desses processos”, o que refletiu no desenvolvimento de técnicas que romperam com o tradicional academicismo e no estabelecimento de uma nova estética (Harvey, 1992, p.29).

No entanto, nem o meio artístico passou ileso no processo de “mercadificação e comercialização” do projeto burguês. Ao exigir o máximo desempenho de todos, incluía neste universo também os artistas (arquitetos, pintores, escritores, poetas) que disputavam espaço no mercado. Em busca por destaque e realização individual para a venda de seus produtos, os artistas desenvolveram novas formas de representação com características próprias que permitiam uma competição mercadológica. As vanguardas estavam muito mais direcionadas em “lutar entre si” do que no engajamento da política real (Harvey, 1992, p.31).

A luta para reproduzir uma obra de arte, uma criação definitiva capaz de encontrar um lugar ímpar no mercado, tinha de ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina “arte áurica”, no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio (Harvey, 1992, p.31).

Harvey (1992, p.32) evidencia o pensamento de Benjamin ao colocar que, a capacidade técnica de reprodução e a habilidade de venda para o público de massa mudou “radicalmente as condições materiais de existência dos artistas e, portanto, seu papel

social e político”. O novo fazer artístico, segundo Benjamin (1985), é privado de aura e se concentra apenas no volume e na reprodutibilidade.

Esta reprodução é diferente daquela praticada por um discípulo para aprender uma habilidade de seu mestre para difusão das obras. A reprodução técnica da arte, com a chegada da litografia e posteriormente da fotografia, “permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, (...), mas também sob a forma de criações sempre novas” (Benjamin, 1985, p.166).

No entendimento do autor, mesmo nas reproduções mais perfeitas, a autenticidade é inexistente, ocorre a desvalorização do espaço e tempo em que a obra de arte original acontece. Para contribuir nesse raciocínio, Benjamin (1985, p.168) apresenta o conceito de aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais”. Em outras palavras, é o momento da experiência artística, no qual se vive uma sensação única, quase como um ritual. A reprodutibilidade técnica, portanto, seria uma condição externa para a difusão massiva da literatura ou da pintura, que é capaz de mudar o ponto de vista do expectador e distorcer a aura da obra de arte original (Benjamin, 1985, p.170).

Esses conceitos entrelaçados de Benjamin (1985), Berman (1986), Harvey (1992) e Simmel (1973) oferecem uma base teórica sólida para a compreensão das transformações que caracterizam a modernidade. A dualidade, a destruição criativa e a redefinição das experiências estéticas e urbanas são elementos intrínsecos que moldam a complexidade desse período histórico. A modernidade, assim, emerge como um palco de incessantes mudanças, no qual a criação depende da destruição, transformando não apenas as estruturas sociais, mas também as percepções e vivências individuais.

3 A vanguarda futurista

O Futurismo se manifesta no contexto de destruição criativa, marcado pela efervescência artística e social na virada do século XX. Essa vanguarda representa uma resposta ao ritmo extraordinário da tecnologia e suas implicações para a sociedade, como vimos na sessão anterior. Apesar de suas raízes italianas, o movimento futurista transcendeu fronteiras geográficas, impactando a vanguarda artística de Moscou a Nova York (Farthing, 2011, p.396).

Bortolucce (2010, p.63) define o Futurismo como a exaltação da modernidade para além da transformação estética, buscando uma mudança profunda nos valores e comportamentos sociais. A modernidade, sob a perspectiva futurista, é uma apologia da

velocidade, simultaneidade e novas percepções de tempo e espaço. O Futurismo celebra os signos do novo mundo industrial e capitalista, propondo uma arte que interfere radicalmente na realidade, refletindo e sendo reflexo do dinamismo contemporâneo (Bortulucce, 2010, 2021).

O início do movimento é marcado pela publicação do Manifesto Futurista no jornal francês *Le Figaro*, um expoente meio de comunicação moderno. A metrópole, com seu desenvolvimento tecnológico e industrial – principalmente nos meios de comunicação de massa –, proporciona um novo público para o Futurismo (Bortulucce, 2010, p.72). Os volantes, panfletos, periódicos e cartazes publicitários torna acessível e rápida a distribuição de novos conceitos e informações, principalmente para o público urbano (Bortulucce, 2010, p.72).

A constante proliferação do manifesto e textos futuristas nas ruas, não é apenas uma comunicação, mas comunica a ideia da velocidade e dinamismo do Futurismo. Como coloca Bortulucce (2010, p.74) “O manifesto, ao circular insistentemente no espaço urbano, é a própria energia, fluxo vital que se arremessa contra a inércia das coisas”. O Futurismo ele passa existir então não apenas na mensagem, mas também no meio que chega ao seu público, destacando seus princípios e ideais tão difundidos. Esse grupo de artistas e pensadores concentram-se na valorização da nova tecnologia, mecanização e velocidade, características que conquistaram não apenas artistas plásticos, mas também arquitetos, escritores, poetas e compositores em todo o mundo (Farthing, 2011, p.396).

E, sem relação com a consciência geral do fluxo e da mudança presente em todas as obras modernistas, um fascínio pela técnica, pela velocidade e pelo movimento, pela máquina e pelo sistema fabril, bem como pela cadeia de novas mercadorias que penetravam na vida cotidiana, provocou uma ampla gama de respostas estéticas que iam da negação à especulação sobre possibilidades utópicas, passando pela imitação (Harvey, 1992, p.32).

O manifesto dos pintores futuristas, expressa a exigência de abandonar a nostalgia pelo passado e abraçar a vida moderna, celebrando a industrialização recente da Itália (Farthing, 2011, p.396). Essa necessidade de expressar a natureza dinâmica do movimento, encontra seu cenário na metrópole, tornando-a palco do drama humano e refletindo a crença no progresso.

Os ideais do movimento se refletem nas técnicas utilizadas por seus artistas. Influenciados pelo neoimpressionismo de Paul Signac (1863-1935) e posteriormente pelo cubismo (1911), os futuristas buscavam representar o movimento mecanizado, utilizando

cores vibrantes e linhas de força para criar a ilusão de velocidade na pintura (Farthing, 2011, p.397). Então, podemos definir como principais características técnicas da pintura futurista: toques de cor, repetição, planos quebrados e múltiplos ângulos. É dessa forma que os artistas buscam “recriar na tela a mudança do tempo e do espaço” (Farthing, 2011, p.397).

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) (Bortolucce, 2013, p.142).

Para que seja possível tangibilizar os conceitos e técnicas futuristas, na sessão a seguir será apresentada uma análise da trilogia de pinturas de Umberto Boccioni denominada de “Estados da Mente”. O artista foi um expoente do movimento futurista e responsável por *masterpieces* como “O despertar da cidade” (Boccioni, 1913b), “O dinamismo de um jogador de futebol” (Boccioni, 1913c) e a escultura “Formas únicas de continuidade no espaço” (Boccioni, 1913a). Dentre suas obras, selecionamos a série “Estados da Mente” (Boccioni, 1911a, 1911b, 1911c) por ser uma trilogia que fala sobre passado, presente e futuro, retratando a angústia da modernidade.

4 Análise

Umberto Boccioni é um artista italiano que viveu entre 1882 e 1916 e foi referência no movimento Futurista. Sua obra pode ser considerada uma boa amostragem das produções da vanguarda em relação a conteúdo e técnica. Isso posto, buscando entender como os aspectos técnicos e formais das obras de arte futuristas refletem a percepção de temporalidade na era moderna, iremos analisar a trilogia de pinturas denominada de “Estados da Mente” (Boccioni, 1911a, 1911b, 1911c), formada por “Estados da Mente I: As despedidas”, “Estados da Mente II: Aqueles que vão” e “Estados da Mente III: Aqueles que ficam”. Ambas as obras, em 2023, estão em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA, New York).

Figura 1 – Estados da Mente I: As despedidas



Fonte: MoMA, New York, 2023³

Figura 2 – Estados da Mente II: Aqueles que vão

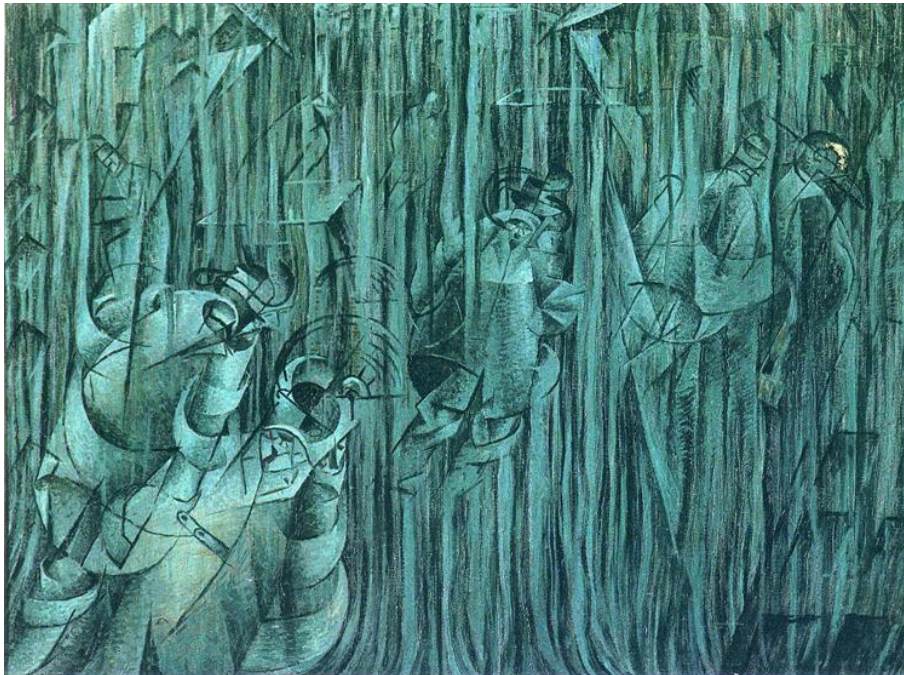


Fonte: MoMA, New York, 2023⁴

³ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78648>. Acesso em 03 Dez. 2023.

⁴ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78653>. Acesso em 03 Dez. 2023.

Figura 3 – Estados da Mente II: Aqueles que ficam



Fonte: MoMA, New York, 2023⁵

Em vias de organizar metodologicamente a análise do corpus, segmentaremos o processo em dois momentos: primeiramente falaremos sobre a temática das obras e em sequência serão abordados os aspectos técnicos. Como o objetivo é uma visão geral sobre os aspectos temporais na vanguarda futurista, a trilogia de obras será analisada de forma conjunta, ainda que pontualmente sejam ressaltadas características individuais das pinturas.

Em relação ao tema explorado por Boccioni, a sequência de obras retrata os movimentos de uma estação de trem com aspectos modernos muito marcantes. O trem é uma figura de movimento, velocidade e dinamismo, por si só já seria um grande objeto tema de um artista futurista. De forma mais simplista, seria possível dizer que a trilogia fala sobre uma sequência de despedidas em uma estação de trem, representando a angústia daqueles que se despedem. No entanto, Boccioni adiciona camadas de significado ao representar as idas e vindas possibilitadas por esse meio de transporte. Por isso, significaremos cada um dos quadros como uma fração temporal: presente (Figura 1), futuro (Figura 2) e passado (Figura 3). Cada quadro, em sua individualidade, representa

⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78660>. Acesso em 03 Dez. 2023.

um diferente momento desse deslocamento, a começar com a despedida, passando pela partida e retratando aqueles que ficam no “passado”.

Dessa forma, quando expostos, eles retratam presente, passado e futuro de forma simultânea, colocando o espectador como sujeito responsável pela conexão de espaço e tempo entre os quadros. Outra questão marcante nesta produção de Boccioni é a presença de condições psicológicas em cada um dos quadros, que por meio das pinceladas, demonstram a postura do artista e sua visão crítica perante a modernidade.

Passando para o aspecto técnico e formal das obras, é possível perceber diferentes características em cada um dos quadros. Inicialmente o quadro “As despedidas” (Figura 1) mostra o momento atual de uma estação de trem. Com pinceladas mais circulares e espirais, é difícil identificar muitos elementos concretos. As cores escuras em composição com tons quentes e frios, junto ao movimento do quadro, trazem a sensação de simultaneidade de ações.

Vemos que “Aqueles que vão” e “Aqueles que ficam” se colocam quase como opostos. Os que estão indo para o futuro (Figura 2) são retratados olhando para a direita – como quem olha quando está caminhando adiante –, com pinceladas inclinadas e cores mais fortes, indicando movimento e agitação. Já aqueles que ficaram para trás, ainda apegados ao passado, (Figura 3) são retratados olhando para baixo, com pinceladas verticais e tonalidade monocromática, indicando estagnação e insatisfação.

De forma geral, temos a predominância de planos abstratos simultâneos retratados por meio de movimentos mecânicos com ausência de elementos claros. Ao entrar em contato com a obra, o espectador não é mais apenas observador, ele também é convidado a experimentar as sensações da modernidade proporcionadas pela tecnologia da máquina. Todas essas características juntas mostram como os artistas futuristas representavam a percepção da temporalidade acelerada da metrópole.

5 Considerações finais

Dessa breve análise, que poderia ser aprofundada e debatida com mais detalhismo, podemos extrair a conclusão de que o contexto moderno tecnológico no qual os artistas futuristas estavam imersos refletiu diretamente nas suas percepções sobre a vida, e conseqüentemente na técnica artística. Ou seja, a tecnologia moderna, ao impactar a vida social e a percepção humana, transforma as técnicas utilizadas ao fazer a arte.

É visível o quanto a nova tecnologia contribui para a estética futurista. Um grande exemplo é fotografia, que permite a captura e a visualização do instantâneo. Podemos supor que antes, o conceito de tempo era visualmente estático, como nas obras Renascentistas nas quais uma história inteira é retratada em apenas uma cena, sem a aplicação do conceito de tempo. De forma contrária, os Futuristas ao retratar um “simples” momento cotidiano utilizam de planos sobrepostos de momentos instantâneos, técnica que enfatiza o conceito de simultaneidade da vida moderna.

Trazendo o foco para a temporalidade, podemos inferir que ela é um dos elementos constituintes para a vanguarda futurista. Não apenas nos aspectos técnicos, como nas novas formas mecânicas das pinceladas ou na escolha de cores mais acinzentadas. Mas também, a temporalidade permeia todo o campo conceitual desta vanguarda que, como demonstramos, está inserida desde a forma de distribuição do seu manifesto até a escolha da temática de obras. De forma a continuar este processo investigativo, seria interessante estabelecer relações entre tecnologia e temporalidade moderna, além de estender o debate para a percepção de temporalidade no contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo. 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e a história da cultura**. V.01. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOCCIONI, Umberto. **Estados da Mente I: As despedidas**. 1911a. Óleo sobre tela, 70.5 x 96.2 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78648>. Acesso em 03 dez. 2023

BOCCIONI, Umberto. **Estados da Mente II: Aqueles que vão**. 1911b. Óleo sobre tela, 70.8 x 95.9 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78653>. Acesso em 03 dez. 2023.

BOCCIONI, Umberto. **Estados da Mente III: Aqueles que ficam**. 1911c. Óleo sobre tela, 70.8 x 95.9 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78660>. Acesso em 03 dez. 2023.

BOCCIONI, Umberto. **Formas únicas de continuidade no espaço**. 1913a. Bronze, 111.2 x 88.5 x 40 cm.

BOCCIONI, Umberto. **O despertar da cidade**. 1913b. Óleo sobre tela, 199.3 x 301 cm.

BOCCIONI, Umberto. **O dinamismo de um jogador de futebol**. 1913c. Óleo sobre tela, 193.2 x 201 cm.

BORTULUCCE, V. B. Dois manifestos inéditos de Fedele Azari . **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 13, p. 145–156, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15392>. Acesso em: 23 nov. 2023.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Futurismo: por uma educação dinâmica em relação a temporalidades, espacialidades e movimento. **Dialogia**, Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/3935>. Acesso em: 23 nov. 2023.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Manifesto futurista: texto-ação. **Revista de Letras**, p. 63-76, 2010.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Edições Loyola, 1992.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FARTHING, Stephen. (2011) **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Sextante.