



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

WUDSON MARCOS SENA DE LIMA

**WALTER BENJAMIN E O FUTURISMO ITALIANO**

Florianópolis  
2023

WUDSON MARCOS SENA DE LIMA

**WALTER BENJAMIN E O FUTURISMO ITALIANO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari.

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lima, Wudson Marcos Sena de  
Walter Benjamin e o futurismo italiano / Wudson Marcos Sena de Lima ; orientador, Ulisses Razzante Vaccari, 2023.  
124 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Filosofia da Arte. 4. Walter Benjamin. 5. Futurismo italiano. I. Vaccari, Ulisses Razzante. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

À Tatiana Bezerra Lopes (Tati)

## AGRADECIMENTOS

A minha companheira Tatiana Bezerra Lopes. Sem você eu estaria literalmente morto. Muito obrigado por estar comigo, sofrendo junto e acreditando em mim, mesmo quando nem eu mesmo acreditava. Se não fosse você e sua incomparável ajuda, eu não teria chegado até aqui (no outro dia de vida e no final da dissertação). Nunca imaginei que seria tão bom “ter alguém para quem voltar”.

Ao professor Dr. Ulisses Razzante Vaccari. No meu segundo ano da graduação, na UFMS, você foi meu primeiro professor de Estética e Filosofia da Arte, fazendo-me amar essa área de estudos desde então. Senti-me abençoado por tê-lo encontrado novamente na UFSC e sou muito grato pela sua orientação. Além de um excelente orientador, mostrou-se um ser humano muito paciente, compreensivo e incentivador.

Aos membros do Grupo de Estudos em Estética (PPGFIL/UFSC) por terem lido e discutido a primeira versão do meu projeto de mestrado, apontando-me alternativas para melhorar o trabalho. Além disso, pude aprender bastante com os outros textos que foram discutidos nas reuniões que pude participar.

Aos professores que contribuíram imensamente fazendo parte da banca de qualificação e da banca de defesa desta dissertação: Dr<sup>a</sup>. Carla Milani Damião, Dr. Roberto Wu, Dr. Celso Reni Braida e Dr. Norton Gabriel Nascimento.

Wudson Marcos Sena de Lima

**Walter Benjamin e o futurismo italiano**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Roberto Wu

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Milani Damião

Universidade Federal de Goiás

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Filosofia.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari

Orientador

Florianópolis, 2023.

### **A canção do senhor da guerra**

Existe alguém esperando por você  
que vai comprar a sua juventude  
e convencê-lo a vencer

Mais uma guerra sem razão  
Já são tantas as crianças com armas na mão  
Mas explicam novamente que a guerra  
gera empregos e aumenta a produção

Uma guerra sempre avança a tecnologia  
Mesmo sendo guerra santa  
quente, morna ou fria  
Pra que exportar comida  
se as armas dão mais lucros na exportação?

[...]

Que belíssimas cenas de destruição  
Não teremos mais problemas  
com a superpopulação  
Veja que uniforme lindo fizemos pra você  
E lembre-se sempre que  
Deus está do lado de quem vai vencer

(Legião Urbana, 1992)

## RESUMO

Este trabalho apresenta estudos sobre as interpretações de Walter Benjamin acerca do futurismo italiano liderado por Filippo Marinetti. Esse movimento de vanguarda promovia o que Benjamin chamou de “estetização da política”, que consiste no uso da difusão da arte e da propaganda fascista em larga escala, com efeitos fantasmagóricos inebriantes, que submergem os espectadores em uma ilusão de transformação da realidade sem, no entanto, transformá-la efetivamente. Além disso, os futuristas corriam desesperadamente a fim de sobrepujar quaisquer imperativos colocados pela ideologia do progresso. Eles propagaram a estética da guerra, onde a destruição material e humana era submetida ao avanço tecnológico e industrial superacelerado. Enquanto esse movimento italiano renegava toda a arte e produção intelectual do passado, em nome do “sempre novo”, Benjamin apresenta um entrelaçamento dialético entre pretérito, presente e futuro. Nesse sentido, as respostas antiprogressistas do filósofo contém um amálgama peculiar entre marxismo, romantismo e judaísmo, afirmando de maneira profana os conceitos de “memorização” e “redenção” das esquecidas vítimas do passado. Se o futurismo italiano realiza a estetização da política, por meio da afirmação de que “a guerra é bela”, Benjamin se opõe com a exposição dos conteúdos revolucionários de outros movimentos artísticos de vanguarda, a saber: dadaísmo, surrealismo, futurismo russo e o teatro épico de Bertolt Brecht. A resposta contra a teologia negativa da *arte pela arte* promovida pelos futuristas italianos se dá por meio de atitudes antiestéticas e que inserem o proletariado no domínio técnico da produção cultural e artística.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin; Futurismo italiano; Estetização da política; Politização da arte.



## ABSTRACT

This work presents studies about Walter Benjamin's interpretations of Italian futurism by Filippo Marinetti. This avant-garde movement promoted what Benjamin called the “aestheticization of politics”, which consists of the use of the dissemination of art and fascist propaganda on a large scale, with astounding ghostly effects, which submerge spectators in an illusion of transforming reality without, however, transform it effectively. Moreover, futurists raced desperately in order to overcome any imperatives placed by the ideology of progress. They spread the aesthetics of war, in which material and human destruction was subjected to super-accelerated technological and industrial advancement. While this Italian movement denied all art and intellectual production of the past, in the name of “always new”, Benjamin presents a dialectical interweaving between past, present and future. In this regard, the philosopher's anti-progressive responses contain a peculiar amalgam between Marxism, romanticism and Judaism, profanely affirming the concepts of “remembrance” and “redemption” of the forgotten victims of the past. If Italian futurism accomplishes the aestheticization of politics, through the affirmation that “war is beautiful”, Benjamin opposes it with the exposure of the revolutionary contents of other avant-garde artistic movements, namely: Dadaism, Surrealism, Russian Futurism and the epic theater by Bertolt Brecht. The response against the negative theology of art for art promoted by the Italian futurists is through anti-aesthetic attitudes that insert the proletariat into the technical domain of cultural and artistic production.

**Keywords:** Walter Benjamin; Italian futurismo; Aestheticization of politics; Politicization of art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vitória de Samotrácia .....	32
Figura 2 – A lição de anatomia do Dr. Tulp .....	40
Figura 3 – Dinamismo de um jogador de futebol .....	41
Figura 4 – A revolta .....	49
Figura 5 – O funeral do anarquista Galli .....	49
Figura 6 – Bandeira do Partido Nacional Fascista, com o fascio ao centro .....	61
Figura 7 – Grupo de Camisas Negras, com Mussolini ao centro .....	63
Figura 8 – Unidade da SA, em Nuremberg, 1929 .....	67
Figura 9 – Adolf, De Übermensch .....	74
Figura 10 – Congresso Nacional do Partido Nazista, em Nuremberg, 1934 .....	98
Figura 11 – Angelus Novus .....	101

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1. FUTURISMO ITALIANO OU A FERROVIA DAS LOCOMOTIVAS DESVAIRADAS .....	19
1.1. Comentários sobre o futurismo italiano a partir dos 11 pontos do <i>Manifesto do Futurismo</i> de 1909 .....	24
2. FASCISMO E ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA .....	59
2.1. Fascismo e futurismo italiano .....	59
2.2. Benjamin e o fascismo alemão .....	66
2.3. Teoria benjaminiana das vanguardas artísticas .....	75
2.4. <i>Arte pela arte</i> e fantasmagoria .....	80
3. BENJAMIN CONTRA O FUTURISMO ITALIANO .....	85
3.1. Marxismo gótico e o freio de emergência .....	85
3.2. Rememoração, redenção messiânica e crítica ao progresso .....	88
3.3. Politização da arte .....	102
3.3.1. Cinema e dadaísmo .....	103
3.3.2. Surrealismo .....	105
3.3.3. O teatro épico de Bertolt Brecht .....	107
3.3.4. Futurismo russo .....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
REFERÊNCIAS .....	117

## INTRODUÇÃO

O que se apresenta neste trabalho são as considerações do filósofo alemão Walter Benjamin acerca do *futurismo italiano*, uma vanguarda artística europeia, emergente nas primeiras décadas do século XX. Embora o movimento tenha se espalhado por outros países, é o modelo construído na Itália que irá se destacar, tanto para a propagação de seus ideais que exaltam as máquinas, o progresso, a destruição e a guerra quanto nas citações – por parte dos críticos – destinadas a evidenciar a nociva proliferação de uma estética fascista.

Em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*<sup>1</sup>, Benjamin cita o *Manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia*, de Marinetti<sup>2</sup>, líder do futurismo italiano. Transcrevo aqui a amplamente difundida citação feita por Walter Benjamin (2022), a qual é indispensável para discutir quaisquer temas referentes à *estetização da política*, sobretudo se tratando de uma proposta específica a respeito do futurismo italiano:

Há 27 anos nós, futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica os tiros de fuzil, os balaios de canhão, os cessar-fogos, os perfumes e odores putrefatos em uma sinfonia. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras (...) Poetas e artistas do futurismo (...) lembrai-vos destes princípios para uma estética da

---

<sup>1</sup> A edição usada como referência neste trabalho é a seguinte: BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. 1ª ed. Trad: Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2022. A escolha foi feita pelo fato dessa tradução levar em conta as quatro versões do ensaio benjaminiano (com a segunda versão em primeiro plano), além de incorporar diversos fragmentos das variantes textuais e uma tabela comparativa entre as diferentes versões. De agora em diante o título do texto será mencionado como “ensaio sobre a obra de arte”.

<sup>2</sup> Filho de italianos bem sucedidos financeiramente, Marinetti nasce em 1876, em Alexandria, Egito. Estudou em um colégio internacional administrado por jesuítas, contexto no qual o jovem funda sua primeira revista estético-literária, chamada *Papyrus*. Em 1893 muda-se para Paris e inicia sua graduação em Direito, concluindo o curso em 1899, na Universidade de Pavia. Em seu período de formação acadêmica é intensamente influenciado pela cultura francesa. Logo ele inicia suas contribuições para a revista *Anthologie-revue de France e d'Italie*, onde começa a deixar mais claro seu engajamento político ao manifestar-se contra a Tríplice Aliança. Em 1902 publicou seu primeiro livro de poemas, chamado *La conquête des étoiles*. Em 1905 Marinetti muda-se definitivamente para a Itália, onde funda a Revista pré-futurista intitulada *Poesia* (Teles, 2009). Assinando “F. T. Marinetti” ao final de seus manifestos, o artista abreviava seus dois primeiros nomes ao mesmo tempo que colocava ele próprio e suas iniciais como símbolo da palavra FuTurismo (Adverse, 2012, p. 16).

guerra, para que vossa luta por uma nova poesia e uma nova plástica (...) seja por ela iluminada (Marinetti *apud* Benjamin, 2022, p. 98).

Provavelmente o trecho em questão, amplamente reproduzido por onde quer que se fale sobre os comentários de Benjamin a respeito do futurismo, é mais famoso como sendo componente do ensaio benjaminiano do que como propriamente parte do texto de Marinetti. Mesmo na pesquisa para este trabalho não foi encontrado o texto integral citado pelo crítico alemão, diferente de vários outros manifestos futuristas cujas versões originais e também traduções em língua portuguesa podem ser acessadas. Segundo Detlev Schöttker (2012), Marinetti acompanhou o exército italiano na invasão à Etiópia em 1935, que culminou na formação da colônia da África Ocidental Italiana. Como fonte de citação do manifesto, Benjamin indicou um jornal de Turim, sem data, chamado *La Stampa*. Até agora o texto não foi localizado no arquivo do jornal, mas o trecho em questão consta no livro II do *Poema Africano Della Divisione “28 Ottobre”*, de Marinetti, publicado em Milão, em 1937 (um ano após a publicação do ensaio sobre a obra de arte). É provável que Benjamin tenha extraído o excerto para usá-lo em algum artigo ou reportagem jornalística sobre a invasão da Etiópia pelo exército italiano; é possível que estivesse em algum periódico que se reportava ao jornal *La Stampa* (p. 108-109).

Benjamin associa o futurismo italiano diretamente ao fascismo, por meio de uma exposição onde a própria declaração feita por Marinetti aponta para si mesma como entusiasta da *estética da guerra*. Será preciso, então, explicar o que é entendido aqui como *fascismo*. Partindo da exposição de outros trechos de manifestos futuristas poderemos constatar a autodeclaração de adesão da vanguarda a esse sistema totalitário. A partir da *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (2017) será esclarecido o que chamamos aqui de “vanguarda”, por que e como o futurismo se encaixa e/ou não nessa definição e até que ponto a expressão “obra de arte” pode ou não representar a realidade das produções vanguardistas.

Quanto ao esclarecimento sobre o significado de “fascismo” no contexto em questão, precisamos fazer um panorama histórico, considerando ideias e fatos relevantes no que concerne ao desenvolvimento do fascismo italiano, considerado o pioneiro no desenvolvimento e implementação de tal ideologia, que afetou os mais diversos aspectos culturais e sociais, tanto da nação italiana quanto dos outros países por onde a nociva ideia se alastrou. De igual modo, haverá considerações específicas sobre o fascismo alemão (nazismo), pois este tem suas particularidades e para compreendê-las, dentro de

um cenário onde se desenvolve a estetização da política, nossa principal referência será um ensaio do próprio Benjamin (2012), intitulado *Teorias do fascismo Alemão: sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernest Jünger*. No texto em questão o autor expõe suas descrições sobre o idealismo místico destruidor que fundamenta as práticas (e nulidades ilusórias) dos fascistas. Apesar do ensaio especificar, logo em seu título, o fascismo da Alemanha, muitas características são comuns entre os projetos totalitários de diferentes nacionalidades, como o da própria Itália, considerada precursora da política fascista. A primeira característica é o *misticismo bélico*. A exaltação das armas e dos espetáculos de luzes das explosões representam a suposta grandiosidade e beleza de um povo forte e temido. Há, então, a criação de uma *guerra eterna* e esse cenário extremo de extermínio é o ponto culminante do fascismo. A técnica é utilizada como meio para se chegar ao espetáculo da destruição (Benjamin, 2012, p. 64).

Apesar do aparato tecnológico, no caso supracitado, ser descaradamente destinado às batalhas desoladoras, para Benjamin as novas tecnologias não são ruins em si mesmas, pois é possível — conforme a convocação do *Manifesto do Partido Comunista* (Engels; Marx, 2006) — tomar os bens dos opressores e utilizar a magia dos meios de comunicação contra os próprios criadores dessas armas. Pretende-se discorrer sobre a equivocada visão de que Benjamin é um pessimista quanto aos novos meios de reprodução das obras de arte. Para ele, as novas tecnologias são problemáticas quando estão sob dominação dos exaltadores da “guerra eterna”. A mística nacionalista, ao mesmo tempo que impõe conceitos metafísicos como o de “Nação”, por exemplo, apresenta imagens de produtos palpáveis e atraentes, tais como os que serão abordados adiante, como os manifestos que atingem o âmago do leitor ou a moda futurista italiana da década de 1930, que buscava uma unificação da imagem de seus compatriotas em uma massa uniforme.

. Marinetti pinta em seus manifestos a velocidade, a força e o esplendor de um avanço ininterrupto. É uma fixação inquieta que aniquila qualquer possibilidade de visão dialética do tempo e, embora pretenda representar a evolução do verdadeiro homem por meio das práticas de extermínio, tem na própria ideia “evolucionista” uma mítica construção do tempo moderno. Nas teses *Sobre o Conceito da História*, Benjamin (2012) desenvolve a imagem da história como uma catástrofe contínua, fora do ritmo de qualquer demarcação cuja pretensa sequência temporal possa estabelecer, em cada tempo “presente”, uma pré-história concatenada para irradiar a ilusão de que há uma harmoniosa causalidade visando o *telos* da existência. O futurismo é a marcha compulsória dos “amantes das vestimentas militares”, que constroem uma esteira linear por onde correm

desesperadamente sem olhar para trás ou mesmo para os lados, senão para aniquilar tudo o que impede sua tentativa de voo veloz eternamente triunfante. O futurismo, com essa obsessão pelo devir, não permite o que Benjamin (2007) chama de *limiar*. O progresso frenético impossibilita o momento de *fratura* no tempo, o *não-lugar*. Nesse sentido veremos como a questão da historicidade constitui um profícuo ponto de divergência entre os futuristas e aqueles que concordam com a necessidade de uma libertação epistemológica<sup>3</sup> e, conseqüentemente prática, que quebre os grilhões dos que se encontram arrastados pelas correntes causais de um tempo superacelerado e patologicamente unilinear.

Enquanto os proletários tentam fortalecer *A Internacional*, constituída pela união universal dos trabalhadores sem pátria, o futurismo Italiano, apesar de agir propositadamente na vida prática, mistura a conclamação dos corpos padronizados de seus soldados a um projeto fascista de domínio integral da sociedade. Uma imagem dessa junção de postulados metafísicos com o acotovelamento transpassador das ruas é a pretensão exibida nos escritos desse movimento de vanguarda, que deseja padronizar a “sincronia da roupa com a arquitetura futurista nos centros urbanos” (Adverse, 2012, p. 102). Naquele contexto, a moda, “moderna medida do tempo”, foi também uma amostra ambulante da produção em série de italianos superiores ao resto do mundo.

Em contraponto ao percurso futurista, que encontra-se numa consonância explosivamente transpassadora por dentro da ideologia do progresso, veremos as assimilações dialéticas que Benjamin faz ao realizar um amálgama fluido entre marxismo, romantismo, rememoração, redenção e messianismo judaico, a fim de garantir, dentro de uma visão materialista histórica, a possibilidade de uma redenção do passado, trazendo à “ordem do dia” os derrotados, apagados pela história dos vencedores (Löwy, 2005; 2021).

Em muitas das discussões empreendidas por Benjamin (1977; 1986; 1989; 2007; 2012; 2013; 2014; 2022), cada um dos movimentos de vanguarda são compreendidos como representantes de uma das realizações mencionadas — estetização da política ou politização da arte. Pela estetização da política haveria o expressionismo e o futurismo italiano. O futurismo italiano engrandecia a suposta beleza da guerra, gerando experiências estéticas por meio do espetáculo da destruição. O expressionismo, por seu turno, oferecia imagens etéreas cujos resultados eram ilusionismos imersivos alienantes.

---

<sup>3</sup> Em *Origem do drama trágico alemão* o título do tópico introdutório é *Prólogo epistemológico-crítico*, o que já indica a reformulação que o filósofo alemão propusera para uma epistemologia particular ao campo da Estética e Filosofia da Arte (Benjamin, 2020, p. 15-47).

Pela politização da arte, Benjamin evidencia o surrealismo, o dadaísmo, o teatro épico de Bertolt Brecht e o futurismo russo. O surrealismo, subverte o tecnicismo positivista e “[...] mobiliza para a revolução as forças da embriaguez” (Benjamin, 2012, p. 33). O dadaísmo destrói a unicidade estetizante da obra de arte por meio do choque. Aliás, segundo Benjamin (2022), o dadaísmo teria causado efeitos que inspiraram as posteriores produções do cinema que é, para o filósofo alemão, um dos agentes mais poderosos da modernidade. O teatro épico de Brecht utiliza a técnica cinematográfica da montagem e dá lugar a uma exposição teatral materialista e sóbria, em oposição ao estilo da tragédia grega clássica, onde os espectadores entram em transe por meio da catarse. O futurismo russo, cujo nome constitui uma das poucas semelhanças com o movimento italiano, promove o engajamento artístico e político, com o domínio integral da técnica em favor da revolução. Cada um desses dispositivos vanguardistas será abordado como produções antiestéticas (Bürger, 2017; Vaccari, 2017) que combatem o esteticismo do futurismo italiano.

Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin publicava a primeira versão do seu ensaio sobre a obra de arte. Ele começa com considerações acerca da teoria de Karl Marx, com foco para as modificações dos modos de produção ao longo dos anos. Diferente das bases econômicas (infraestrutura), cuja mudança se dá menos lentamente, os setores da cultura (superestrutura) necessitaram de mais de meio século para comportarem mudanças significativas. Se Marx e Engels (2014) expuseram uma previsão pautada na análise histórico-materialista, segundo a qual o capitalismo, naturalmente, entraria em colapso, Benjamin não tenciona trazer à tona tais tipos de prognósticos. No seu caso, não seriam previsões sobre a arte proletária pós revolução ou quaisquer outras antecipações acerca da sociedade sem classes. Trata-se de “[...] teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições de produção atuais” (Benjamin, 2012, p. 179). Isso quer dizer que, mais do que estabelecer os passos para uma sequência causal dentro de uma visão materialista histórica, o autor pretende analisar as possibilidades reais dentro do período tecnológico no qual está inserido.

O que Benjamin faz em seu ensaio sobre a obra de arte é refletir sobre as mudanças significativas da relação entre indivíduo, sociedade e produções artísticas. Em cada tópico, ocupando-se com descrições de manifestações, ferramentas e espectadores diversos, desvela as possibilidades de apropriação das obras de arte. Apropriação porque, para o autor, a mera fruição diante do belo não é suficiente dentro da realidade de opressão que se quer modificar. Por isso a arte precisa ser não somente imagens a serem



contempladas, mas também impulsionadoras de ações revolucionárias. Ainda na parte introdutória do texto, Benjamin deixa claro que sua intenção ali é, ao mesmo tempo, artística e política:

Os novos conceitos que a seguir introduziremos na teoria da arte diferenciam-se dos demais correntes por serem completamente inutilizáveis para os fins do fascismo. Ao contrário, são úteis para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte (Benjamin, 2022, p. 54).

Esse será o teor de todo o ensaio, cujo epílogo é dedicado à crítica mais direta e específica contra a *estetização da política*, tendo como maior exemplo o futurismo italiano. A *politização da arte*, nesse mesmo encerramento, é colocada como a melhor resposta à *Estética da Guerra*. Mas, antes de discorrer especificamente sobre a luta dos comunistas contra os fascistas do futurismo, é preciso esclarecer alguns pontos do ensaio sobre a obra de arte, pois, entre o início com a declaração da revolução contra o fascismo, e o fim, com a repetição de tal declaração (dessa vez deixando mais claro quais são as armas de guerra e quem são os inimigos) há estudos bastante significativos que — junto ao início e ao fim — contribuíram com a teoria da arte de um modo geral. Além disso, conforme dito na introdução, é preciso dissertar sobre outros ensaios de Benjamin, pois a compreensão da temática proposta, dentro da obra do autor, necessita da elucidação de conceitos que foram esclarecidos em outros dos seus escritos. Recordemos também da necessidade de conceitos trabalhados por comentadores do filósofo alemão.

Uma das novidades do ensaio sobre a obra de arte consiste no fato do autor abordar uma variação de manifestações artísticas ainda maior do que comumente ocorria em um único texto. Isso porque, dessa forma, é possível refletir, de maneira mais abrangente, sobre os mais diversos aspectos das novas e tecnológicas formas de fazer arte, com destaque para o cinema. Walter Benjamin não é um pessimista em relação às novas técnicas de reprodução. Há sim constatações de apropriações que o fascismo faz desses artifícios. Mas o caráter nocivo não está nas técnicas em si mesmas, mas na forma que são utilizadas. Os novos meios de reprodução apresentavam potencial destrutivo, mas também possuíam potencial revolucionário.

Formulando de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva (Benjamin, 2022, p. 57).

O avanço da técnica está diretamente relacionado às mudanças das práticas artísticas, incluindo as modificações nas novas maneiras que os artistas profissionais passaram a trabalhar. E o ensaio de Benjamin, por diversas vezes, mostra fascínio pelas novas possibilidades proporcionadas pela tecnologia. A fotografia, por exemplo, teria mudado a própria realidade da arte. O encanto pelo rosto humano agora pode coexistir com focos e aproximações imagéticas que não eram capazes apenas com olhos humanos. Muitos pintores, então, convertem-se em fotógrafos, substituindo o trabalho das mãos por um registro imediato do que é apreendido pelo olho. Não se trata somente da novidade da apreensão instantânea, mas também no vislumbre das possibilidades “mágicas” de libertação por meio das técnicas modernas, como o cinema que, para o filósofo, é o principal representante das expressões artísticas tecnológicas.

Talvez o principal ponto de convergência entre Walter Benjamin e o futurismo italiano seja o fato de ambos enxergarem com entusiasmo a potência transformadora das tecnologias emergentes. Mas, enquanto o primeiro anseia pela emancipação do proletariado, o outro deseja utilizar seus recursos modernos no espetacular massacre do povo. É no tópico final, *Estética da Guerra*, do ensaio sobre a obra de arte, que o autor irá citar o *Manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia*, do futurista Marinetti, como sendo a manifestação mais clara da bélica estetização da política. Para compreendermos melhor a associação feita por Benjamin, é necessário seguirmos um percurso entre algumas teorias, conceitos, realizações estéticas e antiestéticas que possibilitarão uma melhor compreensão do significado concernente à interpretação benjaminiana acerca do futurismo italiano.

## 1. FUTURISMO ITALIANO OU A FERROVIA DAS LOCOMOTIVAS DESVAIRADAS

Segundo Gilmar Mendonça Teles (2009), o futurismo italiano, cronologicamente falando, pode ser considerado o primeiro movimento artístico de vanguarda da Europa. Suas manifestações abrangem literatura, pintura, escultura, arquitetura, teatro, cinema, música, fotografia, moda e até mesmo a culinária. Para José Mendes Ferreira (1979), o pioneirismo revolucionário de desvinculação dos modelos estéticos anteriores fazem do movimento italiano a vanguarda das vanguardas, ou seja, aquela que construiu a grande ferrovia sobre a qual se moveriam as novas locomotivas artísticas. O futurismo “[...] instala a desordem e o movimento nesse reino de escritores cadáveres, cospe nos altares sacrossantos do passado, inaugura o grande festival da loucura criativa, que se prolongará até contaminar toda a arte moderna” (Ferreira, 1979, p. 16).

O movimento surge tendo como uma das grandes motivações a necessidade de superar as escolas artísticas anteriores, cujos desempenhos eram compreendidos como entediantes e ultrapassados. Era o caso, por exemplo, dos crepusculares, grupo de poetas que, com certas características do decadentismo<sup>4</sup>, apresentavam “Poemas de observações tristes, dum quietismo doentio, sem vida, uma escrita-bolor que se debruça sobre a sua própria morte” (Ferreira, 1979, p. 16). Não obstante a repulsa futurista por toda arte passadista, alguns autores crepusculares acabam sendo “salvos” pelo movimento, são eles: Auro d’alba, Lucini e Corrado Govoni.

Outro grupo de artistas odiados pelo futurismo é o dos simbolistas. *Nós renegamos nossos mestres simbolistas, últimos amantes da lua*. Esse é o nome do manifesto escrito por Marinetti em 1915, onde Verlaine, Edgar Allan Poe, Baudelaire e Mallarmé<sup>5</sup> são citados como gênios antes amados, mas agora odiados. Carregados de pessimismo e de uma subjetividade paralisante, esses escritores trariam sempre uma presença inadmissível para os futuristas – a nostalgia. Não é admitido nada que contemple sem desprezo o

---

<sup>4</sup> Foi um movimento literário que teve seu ápice no fim do século XIX, na França. A palavra “decadência” era usada para se referir ao estado de declínio da civilização da época. As afirmações desse grupo de escritores, que incluía, por exemplo, Baudelaire e Vernant, refletiam seu pessimismo em relação ao contexto vivido, evidenciando profunda desesperança e debilidade perante uma realidade que transbordava tédio. O referido estado de espírito pode ser exemplificado com o seguinte verso de Mallarmé: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros” (Mallarmé, 1991, p. 45).

<sup>5</sup> O decadentismo durou pouco tempo, dando lugar ao simbolismo, de modo que muitos participantes do movimento precedente, passaram a fazer parte do movimento simbolista. Foi o que aconteceu com Baudelaire, Verlaine e Mallarmé que, ao lado de Poe, são rejeitados no manifesto futurista contra o simbolismo.

passado, ainda mais a nostalgia, construída estrategicamente por certa literatura, onde o nostálgico não só olha para trás, mas também mergulha na inebriante mistura de sensações e sentimentos, entre a alegria de ter vivido aquele momento e a tristeza por nele nunca mais poder voltar. Para o futurista “O passado é necessariamente inferior ao futuro” (Marinetti, 1979, p. 164). Há também, no mesmo manifesto, a afirmação de que os quatro autores mencionados no início deste parágrafo amaldiçoam o triunfo das máquinas, algo tão caro aos futuristas.

No manifesto *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade*, de 1913, Marinetti apresenta uma proposta de renovação linguística radical. Um dos tópicos chama-se *Revolução tipográfica*, onde o autor propõe uma nova estética mais dinâmica em relação à ideia tradicional de livro.

A minha revolução é dirigida contra a chamada harmonia da página, que é contrária ao fluxo e ao refluxo, às pulsações e às finalidades do estilo que corre na própria página, *três ou quatro cores de tinta diferentes* e também 20 caracteres diferentes se for preciso (Marinetti, 1979, p. 132).

Ferreira (1979) diz que o futurismo italiano influenciou as principais vanguardas posteriores, como o Dadaísmo e o Surrealismo, por exemplo. A revolução tipográfica pode ser entendida como uma precursora dos movimentos posteriores ao futurismo. No dadaísmo, por exemplo, a disposição dos caracteres, escritos, recortados, misturados a desenhos, objetos, cores variadas e outros fragmentos, seria como uma forma de inovação esteticamente mais agressiva em relação às precedentes subversões da ousada escrita futurista<sup>6</sup>. Logo após a proposta revolucionária, Marinetti cita Mallarmé como exemplo contrário à sua proposição.

Combato, além disso, a estética decorativa e preciosa de Mallarmé e as suas pesquisas da palavra rara, do adjetivo único insubstituível, elegante, sugestivo, bizarro [...] Combato, além disso, o ideal estático de Mallarmé, com esta revolução tipográfica que me permite imprimir às palavras (já livres, dinâmicas e torpedeantes) todas as velocidades, dos astros, das nuvens, dos aeroplanos, dos comboios, das ondas, dos

---

<sup>6</sup> “[...] e Marinetti dirá em *‘Destructione’*: ‘A minha alma é pueril’ e em *‘Rei Bal-doria’*: ‘A alma do homem é infantil’. A infância apresenta-se como um estado de absoluta liberdade e grande alegria, uma fuga aos esquemas do pensamento adulto e lógico. Liberdade e alegria que associadas a um grande grau de ‘loucura’ e sobretudo de gratuidade infantil não serão mais do que a componente fundamental do Dadaísmo” (Ferreira, 1979, p. 22).

explosivos, dos glóbulos da espuma marinha, das moléculas e dos átomos (Marinetti, 1979, p. 132-133).

As páginas do escritor francês são vistas aqui como símbolo do ultrapassado, da imobilidade linguística e da fossilização da liberdade das palavras e da imaginação. O futurismo delinea-se com uma linguagem muito mais fluida do que a convencional, excluindo até mesmo a necessidade de pontuação.

Embora tenham sido apresentadas críticas a autores oriundos da França, o futurismo italiano irá, inevitavelmente, apresentar muitas influências de artistas franceses, não só pelo fato de Marinetti ter morado em Paris, mas também porque a França, entre o século XIX e início do século XX, era um dos epicentros das artes no Ocidente. Por isso o próprio líder do movimento, no mesmo manifesto onde rejeita os simbolistas, destaca algumas exceções:

Aceitamos apenas a obra iluminante dos quatro ou cinco grandes precursores do futurismo. Refiro-me a Emílio Zola, a Walt Witman, a Rosny ainè, autor do *Bilateral* e da *Vague Rouge*, a Paul Adam, autor do *Trust*, a Gustave Kahn, criador do verso livre, a Verhaeren, glorificador das máquinas e das cidades tentaculares (Marinetti, 1979, p. 165).

Walt Witman, é estadunidense. Verhaeren nasceu na Bélgica, mas foi na França que desenvolveu sua carreira. Os demais autores citados acima são franceses. É um dos poucos momentos onde se pode ler um futurista italiano reconhecendo a influência positiva de pessoas que não sejam membros do movimento.

Os românticos também eram desprezados pelos futuristas, embora a própria ânsia do movimento se tratasse de um “Grito antirromântico, mas profundamente impregnado de exaltação romântica” (Ferreira, 1979, p. 17). O antirromantismo aqui seria uma aversão a toda exaltação do passado que, diante das apaixonadas viagens nostálgicas, colocar-se-ia como exterminador do decrépito regozijo por aquilo que já se extinguiu. No entanto, se o romantismo leva a uma certa idealização e mesmo a uma construção mítica da pretérita existência, o futurismo também compartilharia um aspecto dessa ação, não no que diz respeito ao momento histórico para onde se olha apaixonadamente, mas em relação à idealização e à mitificação de determinado período da realidade. Os futuristas destroem os vestígios e também os exageros sobre o passado, mas constroem imagens quiméricas sobre o tempo futuro. A diferença, então, é que enquanto os primeiros

apaixonam-se pelo que não mais existe senão em suas efervescentes elucubrações, os segundos cultuam aquilo que não existe ainda e que nem se sabe ao certo se vai existir. Mas os futuristas também têm o exagero como característica marcante. Os românticos maximizam realidades com base em existências que foram concretas, os futuristas, por sua vez, idealizam o tempo vindouro motivando-se com uma espécie de “[...] fé messiânica no porvir (Ferreira, 1979, p. 20).

Para as presentes considerações, é preciso entender que a história de Marinetti, o fundador do futurismo, está diretamente ligada ao histórico do movimento em questão. Muitos outros adeptos surgirão, tanto na Itália quanto em outras partes do mundo, com certas características específicas em cada local. Além disso, são vários os autores, de diversas áreas artísticas, que contribuem com a produção futurista. Mas Marinetti é o futurista italiano que mais aparecerá no presente trabalho, pois continua sendo aquele que mais produziu material para a propagação do movimento e quase toda a sua vida foi dedicada à aplicação de sua proposta. E é também Marinetti o futurista italiano citado diretamente por Benjamin quando o filósofo fala sobre estetização da política, em seu ensaio sobre a obra de arte.

No dia 20 de fevereiro de 1909, o autor publica, no jornal francês *Le Figaro*<sup>7</sup>, o primeiro *Manifesto do Futurismo*, cujos editores, que colocaram seu texto entre as primeiras colunas do jornal, escreveram:

O Sr. Marinetti, o jovem poeta italiano e francês de talento notável e arrebatado, que retumbantes manifestações fizeram conhecido em todos os países latinos, seguido de uma plêiade de discípulos entusiastas, acaba de fundar a Escola do ‘Futurismo’, cujas teorias ultrapassam todas as escolas anteriores e contemporâneas (Le Figaro *apud* Teles, 2009, p. 106).

A ideia de ultrapassar as escolas do passado e do presente será um ponto central na filosofia futurista. O convite inicial foi feito com sua característica linguagem clara, evidenciando a ambição e a glorificação reservada àqueles que aderissem ao chamado de proporções descomunais.

- Vamos, disse eu: vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico foram superados. Estamos aqui para assistir ao

---

<sup>7</sup> No mesmo ano, além desse jornal de Paris, o manifesto foi publicado também em periódicos de outras partes do mundo, como a Revista italiana *Poesia* e os jornais brasileiros *A República*, de Natal – RN e o *Jornal de Notícias* da Bahia – BA (Teles, 2009, p. 106).

nascimento do Centauro, e muito em breve veremos voar os primeiros Anjos! ... Será preciso abanar as portas da vida para lhes experimentar os gonzos e os ferrolhos!... Partamos! Esta é a primeiríssima aurora sobre a terra!... Não há nada que iguale o esplendor da espada vermelha do sol que se cintila pela primeira vez nas trevas milenárias!... (Marinetti, 1979, p. 46).

Que discurso mais místico e mitológico! Inicia afirmando a obsolescência da mitologia e do ideal místico, mas traz, logo em seguida, a imagem monumental da pretensa materialização das existências quiméricas invocadas por esses mesmos discursos renegados. Na citação acima, Marinetti declara a aniquilação do passado e de tudo aquilo que traga velhas recordações, característica que seguirá figurando nos manifestos do futurismo italiano. O próprio mito da romanidade, um dos desenvolvimentos referenciais do fascismo, segundo o qual deveriam se inspirar na glória da Roma antiga e trazer ao presente toda sua grandiosidade, era para o futurista, na verdade, uma visão limitadora daquilo que a própria Itália do futuro, que já havia começado, era capaz de conquistar. O nascimento real do Centauro e o voar dos primeiros anjos, são figuras que representam o fato de, agora, e daqui em diante, todas as impalpáveis existências dos seres fantásticos, apresentarem-se em sua concretude, pois não há nada além das figuras dos seres mágicos ou celestiais que possam expressar a magnitude do inexpressível triunfo colossal dos futuristas italianos.

Então, com o rosto coberto pela boa lama das fábricas – amassado por escórias metálicas, por suores inúteis por fuligens celestes -, nós, confusos, de braços atados, mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens *vivos* da terra (Marinetti, 1979, p. 48).

A citação acima faz parte do texto precedente aos onze pontos principais do manifesto futurista. A presença dos componentes industriais, unindo-se aos corpos dos homens, mostra o anseio pela criação do *homem multiplicado*, que seria o termo dos futuristas para designar a fusão do humano com a máquina. O rosto e os membros cobertos pelas lamas fabris, as fuligens e escórias metálicas constituem a imagem dos únicos que têm dignidade para proclamar as asserções futuristas. Tanto que seus braços, atados por curativos, provavelmente submeteram-se ao corte ou ao esmagamento das máquinas. Já se vê aqui, logo no primeiro texto oficial do movimento, uma amostra de seus principais membros - um grupo de sujeitos másculos, suados, com a sujeira das

fábricas servindo como uma espécie de maquiagem pesada, tornando-os esteticamente qualificados para ditar suas palavras avassaladoras.

“É de Itália que nós lançamos pelo mundo fora este nosso manifesto de violência agitadora e incendiária, com o qual hoje fundamos o ‘*Futurismo*’ [...]” (Marinetti, 1979, p. 51). A ênfase desse lançamento vanguardista foi sobre a nação italiana, mas não limitou-se apenas às pessoas desse país. As afirmações sobre ditar suas vontades a todos os homens vivos da Terra e de espalhar esse incêndio pelo mundo afora apontam para a pretensão cosmopolita do movimento. Estamos perante “O primeiro movimento artístico dotado de uma ideologia global” (Ferreira, 1979, p. 17). Os escritos de Marinetti, que era principalmente um poeta, são predominantemente voltados para a arte da literatura no que concerne aos pontos mais técnicos e linguísticos. Mas o futurismo aborda diversas outras manifestações artísticas, construídas também por outros artistas. Mesmo os escritos de Marinetti apresentam, propositalmente, princípios que foram aplicados nos mais diversos campos artísticos e isso sem deixar de abranger aspectos políticos e ideológicos. Portanto, além da propagação do movimento por todo o mundo, sua enorme multiplicidade e abrangência, de formas inovadoras, permitiram que as proclamações futuristas tivessem um alcance muito significativo por todo o Ocidente.

### **1.1. Comentários sobre o futurismo italiano a partir dos 11 pontos do *Manifesto do Futurismo* de 1909**

A publicação inaugural, o *Manifesto do Futurismo* (1909), apresenta 11 pontos centrais, que foram e ainda são os tópicos mais difundidos do movimento, além de um epílogo, onde se reforçam poeticamente, com muitas figuras de linguagem - como hipérboles e metáforas - as ideias já apresentadas, acompanhadas de uma evidente disposição para atos literais de violência. A seguir temos comentários para cada um dos 11 pontos principais. A partir deles, serão também discutidos assuntos presentes em outros textos, de modo a apresentar um quadro geral de ideias basilares do futurismo italiano.

“*1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da ousadia*”<sup>8</sup> (Marinetti, 1979, p. 49, grifo nosso). O “amor ao perigo” aparece na adrenalina e no

---

<sup>8</sup> A maior parte dos trechos que constituem os 11 pontos estão com destaque duplo – aspas e itálico. Assim podem destacar-se de maneira mais evidente em relação às outras partes do texto. Nos pontos 4, 7, 8 e 11 mantemos o padrão mais usual de citações diretas, pois são trechos com mais de três linhas e optamos por



prazer de desfrutar da companhia potente e ameaçadora das máquinas, que, muitas vezes, vêm com a iminência da morte. Mas não simplesmente como aquela sensação atrativa de andar num brinquedo perigoso de parques de diversões, onde, embora haja atração por uma certa insegurança da vida, observa-se os movimentos minuciosamente programados, com todos os cuidados tomados por profissionais que zelam pela segurança dos clientes. Nesse cenário, tem-se uma descarga de emoções que, com raras exceções, não ousam caminhar tão perto da morte. O andar na montanha russa, por exemplo, seria comumente um flerte, daqueles onde há quase zero por cento de intenção de se chegar a algo concreto. Mas, para os futuristas - que admirariam mais as montanhas russas do aqueles que sentam em suas cadeiras - a morte faz parte de sua atração principal. “Aproximamo-nos das três feras que sopravam para lhes apalpar amorosamente os tórridos peitos” (Marinetti, 1979, p. 48). Essas “feras” seriam os automóveis, tecnologia que seguirá sendo exaltada de maneira recorrente pelo grupo em pauta. “Eu estendi-me sobre o meu carro como um cadáver no caixão, mas, de repente, ressuscitei debaixo do volante, essa lâmina de guilhotina que ameaça meu estômago” (Marinetti, 1979, p. 48). Estar em cima das máquinas e sentir uma grande lâmina aproximando-se do corpo faz parte dos anseios futuristas, que não veem problemas em chegar tão perto da morte. Parece não haver problemas mesmo que ela de fato aconteça e não haja ressurreição.

E nós, como jovens leões, seguimos a morte, de pêlo negro, maculado de pálidas cruces, que corria em frente pelo vasto céu violáceo, vivo e palpitante. E, no entanto, não tínhamos uma amante ideal que erguesse até às nuvens a sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer os nossos próprios despojos torcidos, à guisa de anéis bizantinos! Nada para querer morrer, a não ser desejo de nos libertarmos finalmente da nossa coragem demasiado pesada [...] A Morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva para me estender a pata com graça e, de quando em quando, estendia-se por terra com um rumor de maxilas estridentes, atirando-me de todas as poças, olhares aveludados e acariciantes (Marinetti, 1979, p. 48)

Veremos que a morte faz parte da própria paisagem de regozijo do futurismo, na pessoa (ou nas ex pessoas) dos cadáveres que exalam seu cheiro de decomposição. O “hábito da energia” pode ser entendido como o encorajamento para gastar as energias do corpo, com vivacidade e dinamismo. Também significa literalmente energia elétrica,

---

mantê-las conforme a prática mais convencional (recoo de 4cm à direita, tamanho 11 e espaçamento simples), já que nesse caso os destaques já evidenciam suficientemente a especificidade de cada excerto.

mecânica, química ou qualquer outra que não seja gerada por fontes naturais e que, portanto, se esgote em algum momento. Pode-se imaginar os futuristas em profundo deleite enquanto posicionam as lâmpadas elétricas, com vibração entusiástica, mesmo se as luzes esquentassem a parte externa até queimarem suas mãos. Elas devem brilhar mais do que o próprio sol e gastar suas energias para encher os ares de brilho artificial, até que queimem e deem lugar a novas lâmpadas cheias de energia temporária, porém, vivificante, ao menos até a morte. A “ousadia” que atribuem a si próprios - tanto para a construção de uma nova arte ligada à vida quanto para as incitações destrutivas que constituem essa arte - de fato é uma característica inegável, que seguirá comprovando-se no decorrer do presente texto.

“2. *A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia*” (Marinetti, 1979, p. 49, grifo nosso). Há três substantivos para indicar os elementos que aqui compõem a essência poética. Pode ser dito que as três palavras escolhidas foram colocadas dentro de uma sequência crescente quanto à intensidade de significados. “A coragem” pode ser classificada como atitude de firmeza que se toma diante de um desafio. Ou seja, não se trata de ausência de medo, pois o corajoso é aquele que se dispõe a enfrentar o que lhe causa temor. A “audácia”, por sua vez, é um certo desprezo por consequências maléficas que a tomada de atitude irá causar, para si ou para os outros. Portanto, trata-se de, por vezes, aparente coragem, mas que é, na verdade, irresponsabilidade.

Um dos textos de Nietzsche mais citados como sendo influência para o futurismo italiano é *Assim falou Zaratustra* (1983). Segundo Leonardo Araújo Oliveira (2020) é nesse texto que se pode encontrar o principal material nietzschiano sobre o conceito de “coragem”. O autor brasileiro diz que “coragem”, para Nietzsche, significa afirmação da vida e deleite do incerto. O corajoso é aquele que afirma sua própria existência, vivendo livremente sem medo das consequências, inclusive a morte, que é um risco a correr quando se está vivendo afirmativamente (Oliveira, 2020). Conforme essa definição do conceito, é afirmativo que a coragem sobre a qual Marinetti escreve tem significativa semelhança com a ideia de Nietzsche. Nesse caso podemos dizer que o conceito de “audácia”, em parte, também tem relação com a noção que Oliveira (2020) nos apresenta. Não significa que haja incentivo à irresponsabilidade no texto sobre Zaratustra, mas sim que a ausência de medo quanto às consequências da afirmação da vida, mesmo que tal resultado seja a morte, é um ponto de convergência entre o filósofo alemão e o futurismo italiano. Acrescentando que este segundo realmente era irresponsável, não só em relação

a si mesmos - a quem depreciavam os corpos enquanto estes não estivessem fundidos com as máquinas – mas também em relação à destruição causada para todo o resto do mundo. Cícero, filósofo italiano do século II a. C, escreveu: “Virtude deriva de *vir* (homem), sendo a coragem sobretudo viril, ou seja, própria do homem; seus principais atributos são dois: desprezo pela morte e desprezo pela dor” (Cícero *apud* Abbagnano, 2007, p. 221). Levando em conta a virilidade, o desprezo pela morte e pela dor, a definição de Cícero sobre “coragem” se encaixa muito bem no conceito futurista.

O terceiro substantivo do ponto 3 é “rebelião”. A rebelião seria o ato de se opor a um ou mais grupos dominantes sob os quais se encontra. Balila Pratella, em seu *Manifesto dos músicos futuristas*, de 1911, escreve que o futurismo é “[...] rebelião da vida, da intuição e do sentimento [...]” (Pratella, 1979, p. 90). O autor conclama todos os jovens a abandonarem os conservatórios ou quaisquer escolas formais de música. Seria preciso criar livremente, desprendidos das amarras e preconceitos que, por meio de academicismos, acaba perpetuando um tipo de polifonia monótona. Uma de suas ideias é tirar o protagonismo dos cantores e colocá-los no seu devido lugar, onde cada um deles tivesse importância igual a qualquer instrumento individual da orquestra. Vê-se aqui, além de mudanças técnicas para atingir novos resultados, a diminuição da performance orgânica dos seres humanos. Os instrumentos são objetos construídos com o uso da técnica e manipulados para propagarem ondas sonoras por meio da vibração de moléculas. Eles são, então, muito mais interessantes ou, nesse caso, pelo menos não de interesse inferior aos humanos que compõem as orquestras.

Nas manifestações futuristas, além do rompimento com os cânones artísticos, há a construção de uma nova proposta, que se apresenta mais imperativa do que convidativa. Semelhante à narrativa do bezerro de ouro, construído e adorado durante o êxodo liderado por Moisés<sup>9</sup>, os futuristas se apossam de todos metais, desde as peças menos valiosas que formam estátuas e para-raios até os metais mais preciosos. A ideia é derreter tudo e, ao invés de forjar um bezerro de ouro, constroem sua “[...] grande Ferrovia militar” (Marinetti, 1979, p. 59). A rebeldia futurista os leva a uma espécie de sacrilégio estético. “Não tomem esse ar de grandes sacerdotes quando me estão a ouvir! Deve-se cuspir todos os dias no *Altar da Arte*” (Marinetti, 1979, p. 116). Sobre os trilhos forjados com os metais

---

<sup>9</sup> No deserto, o povo de Israel ficou impaciente, pois Moisés, que havia subido a Monte Sinai para receber os mandamentos divinos, estava demorando para voltar. Então reuniram-se em torno de Arão que mandou a todos que tirassem seus brinco de ouro, os quais fundiu formando a estátua de um bezerro que foi por todos adorado no lugar de Iahweh (Êxodo 32:1 - 6. In: Bíblia, 2015, p. 148).

derretidos, estão as tresloucadas locomotivas, onde não há deus diante do qual prostrar-se, nem os pagãos e nem o cristão, mas as dignas de louvores frenéticos e apaixonados são as próprias peças vivas, com seus atraentes barulhos maquinários.

“3. *A literatura até hoje exaltou a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco*” (Marinetti, 1979, p. 49, grifo nosso). É bastante apropriado referir-se ao grupo artístico aqui apresentado como “movimento futurista”. O termo “movimento” se encaixa muito mais nessa vanguarda do que nas outras, considerando que o ato de mover-se ininterruptamente constitui uma das principais características desses pretensos revolucionários da arte. E para não interromperem sua insaciável destruição do estático, renegam o êxtase e o sono.

No início do primeiro manifesto, Marinetti começa sua demonstração da inquietude futurista. Ele e seus companheiros passaram uma noite inteira acordados, sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de cobre esburacadas, que eram como estrelas e tinham corações elétricos. Dizia que estavam sentindo-se sozinhos, mas orgulhosos, como os únicos que permaneceram em vigília da maneira correta e nos lugares corretos, que seriam ao lado dos fantasmas que habitam as locomotivas desvairadas, dos bêbados que cambaleiam, batendo suas asas pelas paredes da cidade e diante do fogo que se acende dentro de grandes navios. A ausência do dormir, o cintilar das estrelas, a energia que pulsa nos corações elétricos, as locomotivas desvairadas, os bêbados titubeando por entre a arquitetura urbana e o trepidar do fogo, são todas figuras que indicam movimento. Esses elementos, justamente por estarem movimentando-se, fazem com que sejam os únicos companheiros dos homens que negam-se a dormir, pisoteiam a própria preguiça e escrevem freneticamente até que suas palavras vivas encham grandes quantidades de papel.

O que os acaba distraindo bruscamente, no meio disso tudo, não é alguma beleza paisagística, como o nascer do sol, tampouco uma imagem meramente estética e estática, como uma linda pessoa sentada diante deles. Eles distraem-se com o aparecimento de dois enormes *tranway*<sup>10</sup> de dois andares, que passavam a sobressaltos, resplandecentes de “[...] luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó transbordando abala e arranca até ao mar, por cima de cascatas e através do sorvedouro de um dilúvio” (Marinetti, 1979, p. 46). O que confere uma beleza dignamente futurista para as aldeias em festa é o efeito

---

<sup>10</sup> O que em português costuma chamar-se de bonde elétrico.

multicolorido das luzes, semelhante às que brilham do *tranway*. As pessoas festejando não seriam razão suficiente para uma positiva apreciação estética, pois as reuniões humanas só são verdadeiramente belas quando as máquinas protagonizam o evento. Mas o movimento violento das enchentes, causadas pelo transbordar do Rio Pó<sup>11</sup>, gerando devastação, isso sim dá beleza à aldeia, não pelo que ela apresentava antes do desastre natural, mas sim por ter sido destruída com a violência do mover das águas.

Ao renegarem o êxtase e o sono, o que é apresentado durante toda a incansável movimentação da insônia febril, os futuristas italianos distanciam-se dos surrealistas, que surgirão posteriormente. No entanto, nas *Respostas às objeções*<sup>12</sup>, expressam características que os aproximam da vanguarda francesa. Contrapondo uma suposta inspiração vinda de Henri Bergson (2020), no que concerne ao “ódio à inteligência”, Marinetti afirma que muito antes do filósofo outros autores já expressavam tal aversão. O futurista, então, evoca as próprias citações que fez na epígrafe de seu poema épico *A conquista das estrelas*, de 1902. A primeira é o canto XI, do *Paraíso*, de Dante: “Ó cuidados insensatos dos mortais, como são defeituosos os raciocínios que para os céus vos levam a voar” (Alegghieri *apud* Marinetti, 1979, p. 117). A segunda citação é do *Colóquio entre Monos e Una*, de Edgar Allan Poe<sup>13</sup>:

“O espírito poético – essa faculdade mais sublime do que qualquer outra, sabêmo-la agora – pois certas verdades de máxima importância não podiam ser-nos reveladas senão através dessa *Analogia* cuja eloquência, irrecusável para a imaginação, nada diz à razão doente e solitária”. (Poe *apud* Marinetti, 1979, p. 118).

Os dois autores são citados como exemplos de ódio à inteligência dominadora e apoio a uma plena concessão para a imaginação intuitiva. Marinetti diz que intuição e inteligência são coisas indissociáveis e, durante o trabalho criativo, ambas manifestam-se para o poeta. Mas, no ponto 2 das *Respostas às Objeções*, após falar sobre a importância

---

<sup>11</sup> Maior rio da Itália, com 652 km, sendo importante tanto para a agricultura quanto para a indústria. No verão apresenta um período de seca, na primavera e no outono passa respectivamente por dois períodos de cheia. Desde a época do Império Romano até a atualidade, tem sido feito aperfeiçoamentos com obras hidráulicas que possam parar as enchentes. Disponível em < <https://biomania.com.br/artigo/rio-po> > Acesso em 05 jan. 2023.

<sup>12</sup> Referente às objeções ao Manifesto Técnico da Literatura Futurista, de 1912.

<sup>13</sup> Conforme já dito neste texto, Poe foi alvo de dura crítica por parte de Marinetti, colocado entre autores que eram amados, mas passaram a ser odiados. Talvez, em 1902, quando da publicação de *A conquista das estrelas*, Poe fosse ainda um gênio amado e por isso citado na epígrafe do poema marinettiano. De qualquer forma, constatamos que, mesmo havendo, de um modo geral, um rompimento com o autor estadunidense, pelo menos mantem-se a convergência em relação às suas críticas contra a inteligência lógica, acompanhada de seu enaltecimento do espírito poético imaginativo.

da alternância e mesmo da combinação entre essas ações, o autor vai gradativamente mostrando como, em vários momentos, uma coisa se sobrepõe à outra, sendo que o pensamento lógico é aquele que tem mais facilidade de ser suplantado. Depois do cansaço de esforçar-se com a vontade lúcida, o corpo e a mente se cansam e então a espontaneidade toma conta. E Marinetti fala disso como uma libertação: “[...] o espírito criador liberta-se de repente do peso de todos os obstáculos e vê-se tomado por uma estranha espontaneidade de concepção e de execução” (Marinetti, 1979, p. 118). Ele diz que é como se a mão saísse do punho e começasse a, longe do cérebro e do corpo, escrever livremente, enquanto o sujeito apenas observa a caneta formando frases inesperadas. “Por intuição, entendo pois, um estado de pensamento quase inteiramente intuitivo e inconsciente” (Marinetti, 1979, p. 118). O líder futurista diz, ainda, que almeja seguir o seguimento ilógico na escrita. Embora a renegação do êxtase e do sono, bem como a insônia febril, sejam opostos ao surrealismo, o enaltecimento da criatividade ilógica e inconsciente aproxima os futuristas italianos da vanguarda de André Breton.

4. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida, com seu cofre enfeitado por grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel que rugir, que parece correr debaixo do fogo, é mais belo do que a *victória de Samotrácia* (Marinetti, 1979, p. 49).

O movimento sempre é melhor do que a estática, mas melhor ainda do que movimentar-se é fazer isso de maneira veloz. Por isso o automóvel é um dos grandes símbolos do futurismo, por ser um representante do progresso tecnológico em curso. O líder da vanguarda escreve, inclusive, um poema intitulado *Ao Automóvel de corrida*, cujo primeiro verso se refere ao carro como “Deus veemente duma raça de aço” (Marinetti, 1979, p. 183). A maioria dos futuristas italianos eram ateus e anticlericais. Seu culto, então, era prestado às máquinas. Em *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade*, de 1913, uma espécie de alerta é feito para advertir os leitores de que a técnica utilizada cotidianamente possui muito mais influência sobre as pessoas do que elas estavam percebendo.

Aqueles que hoje usam o telégrafo, o telefone e o gramafone, o comboio, a bicicleta, a motocicleta, o dirigível, o aeroplano, o cinematógrafo, o grande jornal diário (síntese da vida diária do mundo) não se apercebem que estes diversos meios de comunicação, de

transporte e de informação exercem sobre sua psiquê uma influência decisiva (Marinetti, 1979, p. 122-123).

Em nenhum de seus textos encontramos o líder futurista apontando alguma desvantagem na influência cada vez mais constante e intensa das máquinas. A aceleração gradativa das capacidades de locomoção e comunicação, bem como sua carga lançada sobre a psique humana, é por ele recebida com voracidade e insaciedade. Em *Matemos o luar!*, de 1909, Marinetti escreve: “Dois psiquiatras surgiram, categóricos na entrada do Palácio. Eu nas mãos apenas tinha um brilhante farol de automóvel; e foi com o seu cabo luzente que os matei” (Marinetti, 1979, p. 58). Nesse caso, o cabo do farol, mesmo sem poder reluzir, deixou bem claro que a loucura não deve ser contida. No ponto 4 do manifesto, o autor cumpre uma proposta que viria a ser feita mais claramente no texto sobre as palavras em liberdade. “Em vez de humanizar animais, vegetais, numerais (sistema ultrapassado) poderemos animalizar, vegetalizar, mineralizar, electrizar ou liquefazer o estilo, fazendo-o viver a mesma vida da matéria” (Marinetti, 1979, p. 128). A proposição foi efetuada quando o escritor do manifesto relacionou os tubos grossos do cofre do automóvel com serpentes de hálitos explosivos. Também na maneira que fala do rugir do carro e mesmo quando se refere à sua corrida sob o fogo, dá impressão de que o veículo se desloca sem a necessidade da condução humana ou então que quando há alguém dentro do automóvel, é o próprio carro quem conduz a pessoa que ali está, com ousadia e independência. Mas o que é a *Vitória de Samotrácia* (Figura 1) utilizada por Marinetti como exemplo de beleza inferior à do rugidor automóvel de corrida?

Figura 1 – Vitória de Samotrácia



Fonte: julirossi.blogspot.com (2023)<sup>14</sup>

Acima temos a imagem de uma escultura da Grécia antiga, de aproximadamente 190 a. C. De acordo com Graça Proença (2000), desde o século III a. C, os escultores gregos tentavam criar figuras com expressões de maior mobilidade e que levassem o espectador a um olhar mais dinâmico, que circulasse em torno da obra. Acredita-se que a estátua estava fixada na proa de um navio. Suas asas abertas e o drapeado de suas vestes, reforçam a ideia de movimento. Conforme Paul Virílio (1996), o navio era o símbolo da movimentação na época, assim como o carro no século XX. A superioridade da beleza do automóvel diante da *Vitória de Samotrácia* é afirmada pelo fato da estátua, mesmo que pretenda sugerir mobilidade, ainda ser muito estática se comparada às novas máquinas de locomoção modernas. Além disso, os futuristas renegavam qualquer produção artística que tivesse como inspiração a estética da Grécia Antiga. Umberto Boccioni, em *A escultura futurista*, de 1912, escreve que “[...] construir e querer criar ainda com os elementos egípcios, gregos ou michelangescos é como querer atingir a água com um balde sem fundo, em uma cisterna dessecada” (Boccioni, 2010, p. 163). Assim, a negação do passadismo também aparecerá para além da literatura, manifestando-se nos demais ramos artísticos do futurismo. Boccioni nega a realização artística que tenha certos elementos caros ao classicismo. O primeiro a ser repudiado é o realismo. Quando aparecerem rostos humanos, deve-se neles encontrar uma subversão da lógica

---

<sup>14</sup> *Vitória de Samotrácia*, séc. II a. C. Escultura em mármore. 275 cm. Museu do Louvre, Paris, França. Disponível em: <http://julirossi.blogspot.com/2012/09/vitoria-de-samotracia.html>. Acesso em 3 jan. 2023.



fisionômica. O corpo nu é descrito como elemento de uma arte morta. O dinamismo plástico dos objetos, com seus elementos geométricos e matemáticos, seriam, para o artista, muito mais atraentes do que os traços curvilíneos dos seres vivos. “O abrir e o fechar de uma válvula, cria um ritmo igualmente belo, mas infinitamente mais novo do que a pálpebra de um animal” (Boccioni, 2010, p. 167).

Ferreira (1979) associa os futuristas italianos ao filósofo Friedrich Nietzsche. A influência, segundo o autor português, evidencia-se em quatro principais características em comum: “[...] o vitalismo; o messianismo; o amoralismo [...] e, principalmente, o super-homem, que em Marinetti assumiria uma feição artificial (o homem mecânico com partes substituíveis)” (Ferreira, 1979, p. 20). Marinetti, em *Contra os professores*, inicia o manifesto renegando violentamente a doutrina nietzschiana, a qual a crítica havia atribuído ao seguimento do movimento futurista. Apesar de “[...] considerar a parte construtiva da obra do grande filósofo alemão” (Marinetti, 1979, p. 78) e de fazer menção a suas projeções para o futuro, o poeta italiano classifica Nietzsche como um passadista. A classificação se dá com a explicação de que o autor de *O nascimento da tragédia* (2007) estaria preso ao paganismo e à mitologia, bem como à cultura helenística, portanto ainda caminhando em meio a crenças e valores artísticos que não servem mais. Para Marinetti o super-homem nietzschiano teria sido construído com os cadáveres de três divindades gregas: Apolo, Marte e Baco. Isso é inadmissível para um movimento tão radical quando o assunto era a negação do passado. Não só o criador do *übermensch* e seus seguidores são renegados no manifesto *Contra os professores*, mas sim todos que buscam alguma referência dos “santos” do passado.

“5. *Queremos cantar o homem que segura o volante, cujo eixo ideal atravessa a Terra, ele também lançado em corrida, no circuito da sua órbita* (Marinetti, 1979, p. 50, grifo nosso)”. Diante do automóvel em movimento, o homem que o conduz é digno de celebração, não por ser humano e nem por tornar-se especial ao operar uma máquina, mas justamente por se submeter a ela. O lançamento do globo terrestre, com o carro dentro, girando com a rotação e a translação, numa galáctica perspectiva visual imagética, reforça a paixão pelo movimento, cujo automóvel serve de ícone. A julgar pelo tamanho do eixo do volante, que atravessa o planeta, é impossível que tal sujeito controle seu carro. Talvez seja melhor dizer que o automóvel controla o sujeito e não o contrário. O carro, destacado por seu eixo que atravessa a Terra, pode nos servir como um símbolo do desejo futurista quanto a fusão entre a humanidade e a máquina, formando assim o *homem multiplicado*. “Conosco começa o reino do homem multiplicado que se mistura com o ferro, se nutre

de eletricidade, e compreende apenas a volúpia do perigo e do heroísmo quotidiano” (Marinetti, 1979, p. 164). A experiência automobilística pode simbolizar um estágio avançado dessa união. Estar sentado no estofado<sup>15</sup>, envolto pelo metal da carroceria, com os pés sobre dispositivos mecânicos de aceleração, ao som do rugir do motor, com cheiro de combustível fóssil. Para tornar a experiência mais satisfatória, bastaria adicionar um violento acidente.

Segundo Natália Constantino Diogo (2014), em 1916, durante a primeira guerra mundial, foi criado o veículo blindado, com o objetivo de incentivar o movimento e evitar o estacionamento das tropas. Nesse período, lutando pela Itália, Marinetti torna-se capitão de carros blindados, interpenetrando mais ainda seu corpo junto aos metais da tecnologia bélica.

“6. *É preciso que o poeta se enriqueça com ardor, esforço e liberdade, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais* (Marinetti, 1979, p. 50, grifo nosso)”. O ardor, esse calor e essa intensidade com as quais o poeta se deve enriquecer, mais do que motivação para um esforço pela causa, é uma recapitulação da necessidade de estar sempre desperto e ativo. Reiteramos que, apesar de mencionar “o poeta”, os imperativos dos manifestos futuristas destinam-se também àqueles que trabalham com outras produções artísticas. O mencionado esforço é indispensável para quem faz parte de uma revolução artística, a qual os próprios futuristas acreditavam realizar. O próprio ato de escrever manifestos, segundo Marinetti, por vezes não contemplava integralmente o desejo de inovação, mas não eram dispensáveis perante a necessidade de comunicar-se com interlocutores ainda dentro de um cenário limitado por sua linguagem ultrapassada, que exigia os caracteres dispostos dentro de um texto logicamente organizado. A liberdade é uma das maiores ambições futuristas, que deve ser conquistada completa e ininterruptamente. Um dos textos cruciais para a construção da linguagem estética dessa vanguarda é o já mencionado *Destruição da Sintaxe Imaginação Sem Fios Palavras em Liberdade*, de 1913, onde o autor diz:

O meu *Manifesto técnico da Literatura futurista* [...] diz exclusivamente respeito à inspiração poética. A filosofia, as ciências exactas, a política, o jornalismo, o ensino, os negócios, sabem que procurando formas sintéticas de expressão, devem ainda valer-se da

---

<sup>15</sup> “Os nossos corpos entram nos sofás em que sentamos, e os sofás entram em nós, assim como o eléctrico que passa entra nas casas que à sua volta se lançam sobre o eléctrico e com ele se fundem” (BALLA, *et. al.*, 1979, p. 71).

sintaxe e da pontuação. Sou levado, com efeito, a servir-me de tudo isso para vos poder expor a minha concepção (Marinetti, 1979, p. 122).

A ideia que nele se expressa é a de acabar com limitações provenientes de um passado que atrasava as ações e comunicações. O autor exemplifica dizendo que um homem, após chegar de um conturbado contexto de guerra, não irá relatar calmamente sua experiência, buscando acertar nas pontuações e demais regras sintáticas. O narrador irá atropelar as pausas, as descrições desnecessárias e quaisquer detalhes inúteis no relato do ocorrido. Ele irá se expressar com a adrenalina que dentro dele corre, descumprindo regras gramaticais, deixando sua respiração, o tom da voz, suas expressões fisionômicas e corporais se mostrarem aos ouvintes. Para Marinetti, é com essa liberdade que se deve expressar-se, tanto numa narração oral, quanto na escrita, já que, tanto na fala quanto na escrita se deve aplicar a adaptação linguística que a frenética realidade moderna impunha a seus viventes.

Propõe-se, então, a exclusão da pontuação. A imaginação sem fios e as palavras em liberdade conseguiriam correr livremente caso os pontos fossem eliminados. Um maior uso de onomatopeias também é crucial para uma escrita que esteja mais de acordo com a proposta de *arte e vida* futurista, pois a arte deve se parecer com a realidade cotidiana, não no sentido da pintura realista, mas sim de dar voz às novas convivências entre os seres vivos orgânicos, as máquinas e os ciborgues<sup>16</sup>. As onomatopeias expressam de maneira mais imediata, compreensível e identificável para os leitores/ouvintes do que as palavras construídas com os signos tradicionais. É também concebida a eliminação dos adjetivos, de modo que os substantivos sozinhos possam expor o que realmente é necessário. Os adjetivos, no máximo, poderiam ser usados como semafóricos, de modo que um único adjetivo sirva para atribuir características a vários substantivos ao mesmo tempo. “O adjetivo semafórico ou adjetivo farol, suspenso no alto da gaiola envidraçada do parêntesis, atira até longe, a toda a volta, a sua luz giratória” (Marinetti, 1979, p. 130).

---

<sup>16</sup> O termo “ciborgue”, vem do inglês *cyborg*, que é uma junção das palavras *cybernetic* e *organism*. A palavra era usada para referir-se a qualquer ser vivo orgânico que “[...] deliberadamente incorpora componentes exógenos que estendem o controle da função de autorregulação do organismo para adaptá-lo a novos ambientes” (Clynes; Kline, 1960, p. 27). O conceito foi apresentado pela primeira vez pelos cientistas Manfred Clynes e Nathan Kline na revista *Astronautics* em 1960, em um artigo chamado *Cyborgs and space*, onde se propunha a efetivação de novos seres híbridos como solução para a sobrevivência humana em viagens espaciais e ambientes extraterrestres. O termo “ciborgue”, portanto, não existia ainda quando da publicação dos manifestos de Marinetti. Encontramos, então, a utilização do termo “homem multiplicado” para se referir à gradativa indissociabilidade entre o corpo humano e a matéria não orgânica, ou seja, o homem-máquina.

Em *O Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica*, de 1914, com exceção das necessidades de contrastes e alterações, se propõe a abolição dos diversos tempos e modos verbais. A ideia é que o verbo seja utilizado apenas no infinitivo. “Quando digo correr, qual é o sujeito do verbo? Todos e tudo: isto é, propagação universal da vida que corre e da qual somos uma partícula consciente” (Marinetti, 1979, p. 143). Dessa forma exalta-se a loucura, o devir e a ação incessante. Os símbolos matemáticos serviriam para sintetizar as orações, atribuindo-lhes o caráter simples e abstrato de engrenagens anônimas, com esplendor geométrico e mecânico. O autor exemplifica com uma equação, que ele classifica de lírica e mecânica, a qual utilizou-se para não precisar usar uma página inteira ao descrever um horizonte de batalha: “*horizonte = sonda agudíssima do Sol + 5 sombras triangulares (1 km de lado) = 3 losângos de luz rósea + 5 fragmentos de colinas + 30 colunas de fumo + 23 chamas*” (Marinetti, 1979, p. 147).

Quanto ao significado do “entusiástico fervor dos elementos essenciais”, escrito ao final do sexto ponto, acreditamos haver duas principais possibilidades de interpretação. A primeira refere-se ao fervoroso entusiasmo pelos elementos essenciais do futurismo, que seriam movimento, velocidade, violência, guerra, dinamismo plástico, antipassadismo e tecnologia. A segunda possibilidade, na verdade, pode até servir como complemento ou como materialização da primeira. Embora o futurismo exalte as máquinas modernas, os elementos essenciais poderiam ser uma referência às substâncias que possibilitam o forjar dos capacetes de aço, dos escapamentos dos carros, das hélices dos aeroplanos, enfim – os metais. Antes de serem transformados em máquinas, é necessário que os minerais, que são matéria prima e, portanto, literalmente elementos essenciais, sejam extraídos da terra.

“Oh! Materna fossa, quase cheia de uma água lamacenta! Bela fossa de fábrica! Saboreei avidamente a tua lama fortificante, que me fez lembrar o santo peito negro da minha ama sudanesa... Como me aliviei – trapo sujo e fedorento – debaixo do carro virado, senti atravessar-me o coração deliciosamente, o ferro em brasa de alegria!” (Marinetti, 1979, p. 49).

Na verdade, os futuristas não exaltam somente as máquinas prontas, mas tudo aquilo que faz parte de sua construção, fusão, destruição e poluição. E o fervor dos elementos essenciais também pode ser simbolizado pelo ferro em brasa que transpassou o coração do futurista.

7. Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas, para reduzi-las e prostrá-las diante do homem (Marinetti, 1979, p. 50).

A luta e a agressividade sobre a qual fala o artista, podem apresentar-se de várias formas diferentes, das quais veremos três exemplos que podem ocorrer simultaneamente ou separadamente. O primeiro é sobre a luta por uma causa, como quando o líder futurista chama seus seguidores a lutar contra a inércia e o sono, estados contrários à sua proposta de explosão vital. Nesse caso a luta é para a sobreposição ou mesmo imposição dos princípios do movimento italiano. Antes e durante sua implantação constante, deve-se esmagar toda estética estática ou passadista. O segundo exemplo seria a luta exercida pelas próprias máquinas para prevalecer sobre qualquer ser, astro, estrela ou satélite que lhe apareça no caminho. Isso pode ser observado em um trecho de *Matemos o luar!*

Alguns correram às cascatas próximas; gigantescas rodas foram levantadas e as turbinas transformaram a velocidade da água em magnéticos espasmos que subiram a fios seguros por altas estacas, até os globos luminosos zumbentes. E foi assim que trezentas luzes eléctricas apagaram com seus raios de giz deslumbrantes a antiga rainha verde dos amores (Marinetti, 1979, p. 61-62).

Aqui, utilizando a metonimização<sup>17</sup>, o artista faz com que os próprios elementos pareçam estar lutando por si mesmos e conquistando o lugar almejado independentemente da manipulação humana. A lua, então, é destruída e substituída por potentes elétricas luzes artificiais. E a terceira exemplificação trata do que certamente é mais belo para o futurismo italiano, conforme veremos na citação abaixo.

No meu poema *Zang tumb tumb*, descrevo o fuzilamento de um traidor búlgaro com algumas palavras em liberdade, enquanto prolongo uma discussão entre dois generais turcos sobre a distância de tiros dos canhões adversários. Notei, com efeito [...] como a salva brilhante e agressiva de um canhão abrasado pelo sol e pelo fogo acelerado quase faz esquecer o espetáculo da carne humana dilacerada e morta (Marinetti, 1979, p. 142).

---

<sup>17</sup> A “metonimização” vem da “metonímia”, que é uma figura de linguagem onde substitui-se o sentido de uma palavra ou expressão por outro sentido, havendo uma relação lógica entre eles.

Um cenário de guerra, no qual há os mais altos níveis de violência, potencializadas pela capacidade destrutiva das armas, esse lugar é onde se manifesta mais integralmente a luta sobre a qual fala o ponto 7 do manifesto futurista. Observa-se que a destruição em si mesma não é a principal atração. Analisando o trecho acima, parece que os corpos, de carne dilacerada e morta, são mais um resultado necessário daquilo que constitui a beleza da luta. As principais atrações são os atos de violência, principalmente os que têm armas e de preferência as maiores, que geram tiros, explosões e incêndios mais espetaculares. Os cadáveres ao chão, e mesmo os moribundos, então, poderiam ser pisoteados por homens que correm, ávidos para presenciar a beleza de um míssil lançado sobre uma brilhante cidade de luzes coloridas, que logo será habitada por novos cadáveres a serem pisoteados.

O ponto 7 do primeiro manifesto também diz que nenhuma obra que não seja agressiva pode ser uma obra prima. Sobre a agressividade já foi tratado e também o tema aparecerá no decorrer deste trabalho. Cabe falar sobre a necessidade das produções artísticas futuristas serem obras primas. Trata-se de um movimento que corre sempre adiante e deseja destruir todas as referências estéticas anteriores. Há uma necessidade de renovação ininterrupta, por isso toda obra deve ser completamente inédita e, portanto, uma obra prima.

“Forças ignotas” significa forças desconhecidas. Ao dizer que a poesia deve servir para, violentamente, fazer as forças desconhecidas prostrarem-se diante do homem, o autor traz à tona a ideia de que o domínio da natureza serve para dar poder de controle ao homem. Nesse caso, o domínio da técnica que, por sua vez, é aplicada na produção artística, possibilita que as diferentes manifestações das artes futuristas levem-nos a exceder todos os limites existentes, sejam eles estéticos ou morais, desde que sua ultrapassagem permita a expansão da grande ferrovia futurista. O ato de usar a arte como um violento assalto ao desconhecido, indica também a ausência de qualquer escrúpulo quando se trata de expansão tecnológica. Não importa o que vai ser destruído, desde que ocorra a evolução das máquinas, da beleza na fusão dos metais, da potencialização pirotécnica e do uso disso tudo na guerra. O imperativo futurista está para além das técnicas de escrita, pintura, teatro ou seja lá que tipo de arte seja. A arte em questão é também feita da sobreposição tecnológica destrutiva sobre os ultrapassados humanos comuns. Este subjugar do futurismo sobre o desconhecido pode também ser encontrado em um trecho do texto sobre as palavras em liberdade:

Destruição do sentido de além e aumentado valor do indivíduo que quer *vivre sa vie*, segundo a frase de Bonnot [...] Conhecimento exacto de tudo o que cada um tem de inacessível e irrealizável (Marinetti, 1979, p. 124).

O “sentido de além” consiste em toda a metafísica até então aplicada como princípio na vida e na arte. O *vivre as vie* seria uma vida absolutamente desprendida dos ideais religiosos, estéticos e morais impostos há tanto tempo. O futurista é encorajado a libertar-se daquilo que até então trazia certa segurança quanto às formas de viver, mas pesava sobre os ombros a obrigação de negar sua própria individualidade. Conhecer o que há em si de inacessível e irrealizável é mais um encorajamento ao progresso do indivíduo em relação a si mesmo, mas, sobretudo, na medida em que este se entrelaça ao deslumbrante progresso industrial moderno.

8. Estamos no promontório extremo dos séculos!... Porque razão nos devemos acautelar, se queremos arrombar as misteriosas portas do impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos agora no absoluto, pois criámos a velocidade omnipresente (Marinetti, 1979, p. 50).

Os futuristas, de certa forma, representavam as pessoas que tinham a sensação de que a sociedade da época vivia o ápice do progresso industrial e tecnológico. Pode-se dizer, ainda, que o movimento de vanguarda em questão suscitava esse entusiasmo futurístico por meio de seus manifestos e demais produções artísticas. Se formos considerar o que chamam de promontório, ou seja, o topo no qual uma sociedade pode chegar no que concerne ao avanço produtivo e científico, talvez não haja tanta novidade em afirmar-se como a evolução extrema dos séculos. É que em tempos anteriores, também se acreditava estar no apogeu da produção humana intelectual e cultural. No século XVII, por exemplo, temos a chamada revolução científica, representada principalmente pela teoria heliocêntrica de Galileu Galilei. Seu uso de lunetas holandesas configuravam já uma fusão entre o olho humano e um aperfeiçoador artificial que melhorava a captação das imagens observadas. Até então, os padrões aristotélicos seguiam como paradigmas da ciência, de modo que Galileu não enfrentou somente dogmáticos religiosos, mas também um grupo de autoridades intelectuais que estava, há séculos, fixada em postulados teóricos aparentemente insuperáveis. E é justamente a superação desse tipo de paradigma que Thomas Kuhn (1987) chamará de revolução científica. Na mesma época,

a abertura para novas e ampliadas compreensões do universo iniciava com o estudo do corpo humano, o que pode ser representado por uma clássica pintura barroca (Figura 2).

Figura 2 – A lição de anatomia do Dr. Tulp



Fonte: [historiadasartes.com](https://www.historiadasartes.com) (2023)<sup>18</sup>

Na época em que o artista holandês fez a pintura, era comum que médicos dessem lições de anatomia, dissecando cadáveres em público. A anatomia era estudada para um maior entendimento sobre o funcionamento do corpo, possibilitando assim maiores chances de intervenções médicas. Mas o estudo minucioso do corpo humano também era feito pelos artistas. Desde o século XIV, no início do Renascimento, cresceu vertiginosamente esse tipo de estudo, com o objetivo de conseguir reproduzir pinturas do corpo humano da forma mais realista possível. Essa prática, visando o realismo pictórico, estendeu-se até a atualidade, embora, principalmente a partir das vanguardas modernistas, as propostas não realistas ou mesmo antirrealistas, como é o caso da pintura futurista, tenham conquistado seu espaço. A arte pictórica do futurismo italiano (Figura 3) tem um padrão bastante diferente daquele feito pelos artistas barrocos e também pela maioria dos outros renascentistas.

Figura 3 – Dinamismo de um jogador de futebol

---

<sup>18</sup> REMBRANDT. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, 1632, óleo s/tela, 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis, Haia, Holanda. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-licao-de-anatomia-do-dr-tulp-rembrandt/>. Acesso em 7 jan. 2023.





Fonte: glieroidelcalcio.com (2023)<sup>19</sup>

Em 1910, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini lançam dois textos, o *Manifesto dos Pintores Futuristas* e *A Pintura Futurista*. Nesses manifestos, ao escreverem as características que rejeitam e as que defendem na arte pictórica, os autores também deixam escrito exemplos de como o futurismo pode superar o tempo e o espaço, que “morreram ontem”. Mais uma vez apresenta-se a recorrente condenação daquilo que, de alguma forma, valoriza o passado. “Nós queremos combater encarniçadamente a religião fanática e snobística do passado, alimentada pela existência nefasta dos museus” (Balla *et al*, 1979, p. 67). É irônico ter isso escrito no manifesto dos pintores futuristas e saber que a pintura acima está dentro de um museu, assim como várias outras obras futuristas, como por exemplo a escultura *Formas únicas da Continuidade no Espaço*, de Boccioni, que se encontra no Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo (USP). Os autores do manifesto não gostariam de saber que seus trabalhos permanecem sufocados dentro de uma das instituições que julgavam ser abomináveis.

---

<sup>19</sup> BOCCIONI, Umberto. *Dinamismo de um jogador de futebol*, 1913, óleo s/ tela, 193 x 201 cm, Museu de Arte Moderna, New York, USA. Disponível em: <https://www.glieroidelcalcio.com/2019/04/12/dinamismo-di-un-footballer-di-umberto-boccioni-arte-e-calcio/>. Acesso em 7 jan. 2023.

Os autores chegam a elogiar, indiretamente, o trabalho de Rembrandt: “Rebelamos contra a tirania das palavras: *harmonia e bom gosto*, expressões demasiado elásticas, com as quais se poderia facilmente demolir a obra de Rembrandt e a de Goya” (Balla *et al.*, 1979, p. 69). Assim como Goya, o pintor holandês fazia trabalhos que feriam os padrões estéticos até então dominantes. Os futuristas, por agirem em prol da destruição do gracioso e harmônico cânon ocidental, identificam-se com os dois artistas citados. Mas essa identificação é limitada, pois os mesmos autores que direcionam reconhecimento a Rembrandt, fazem uma dura crítica contra o estilo adotado por ele. O “[...] *barroquismo* significa artifício, virtuosismo maníaco e desmiolado, a Arte que preconizamos é toda de espontaneidade e de potência” (Balla, *et al.*, 1979, p. 73). Mesmo que tenha trazido inovações e enaltecimento da feiura nas imagens pintadas, o barroco apresenta características que os futuristas consideram desprezíveis. Em *A anatomia do Dr. Tulp* (Figura 2), o artista constrói uma cena realista onde, principalmente os cuidadosos traços do cadáver em dissecação, mostram que o pintor estudou a real anatomia humana para poder pintar um quadro sobre anatomia humana. O artista usa também a técnica do *chiaroscuro* ou *claro-escuro*, onde os elementos da pintura destacam-se ou apagam-se conforme a gradação ou ausência de luz, lançada sobre ou retirada de cada um deles.

Para os futuristas não bastava mimetizar os traços dos corpos humanos ou dos cenários que os rodeiam. Principalmente na “extremidade dos séculos”, onde estavam, como quem espera o próximo metro da ponte crescer, à frente dos pés pairando sobre o rio, era necessário pintar a vida em movimento, pois com os modernos avanços do século XX, a realidade humana proliferava o que mais devia aparecer na arte futurista – dinamismo plástico.

Tudo se move, tudo corre, tudo muda rapidamente. Uma figura nunca aparece estática à nossa frente mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se, deformam-se, sucedendo-se como vibrações no espaço que percorrem (Balla *et al.*, 1979, p. 71).

É essa proposta que o trabalho de Boccioni busca cumprir com o *Dinamismo de um jogador de futebol* (Figura 3). A explosão de linhas e cores manifesta muito melhor a mobilidade do atleta, não só a respeito de algum lance ocorrido e eternizado numa imagem petrificada, mas também como um trabalho que leva o espectador a mergulhar nas pinceladas de modo que traga a sensação da movimentação ininterrupta. Em outro

manifesto<sup>20</sup> os quatro pintores escrevem sobre as *linhas-força*. Seriam linhas feitas na tela, de modo a ligarem-se umas às outras num ponto central do quadro, levando o espectador a uma experiência estética ativa, onde não só observa os elementos da pintura, mas também participa dela como um de seus personagens. Os objetos do quadro, na medida de continuidade feita pela intuição, tenderiam para o infinito. Enquanto *A lição de anatomia* (Imagem 2) traz seu pálido cadáver, envolto de homens quase igualmente pálidos, na penumbra do *chiaroscuro*, os personagens dos trabalhos futuristas, como se observa na própria figura 3, utilizam cores não tradicionais.

Então, todos se darão conta de que sobre a nossa epiderme não rasteja o castanho, mas brilha o amarelo, que o vermelho flameja e que o verde, o azul e o violeta dançam em vós, voluptuosos e acariciantes! Como se pode ainda ver um rosto humano rosado enquanto a nossa vida se desdobrou, irremediavelmente no metabolismo? O rosto humano é amarelo, é vermelho, é azul, é violeta (Balla *et al*, 1979, p. 72).

Também se opõem à penumbra presente em pinturas como a de Rembrandt: “As sombras que pintaremos serão mais luminosas do que as luzes dos nossos predecessores [...] serão o dia mais fúlgido contraposto à noite mais escura” (Balla *et al*, 1979, p. 73). As luzes acesas da pintura futurista também trazem vida à obra, diferentemente do aspecto escuro que dava um tom mortiço a muitos quadros tradicionais.

Se durante o renascimento o corpo humano, com os traços da arte clássica, era o foco das investigações, para os futuristas italianos era a matéria que deveria estar no centro das atenções. Apesar da metonimização ser um tipo de vivificação dos objetos, as instruções não eram para fazê-la de qualquer maneira. Assim como os melhores pintores renascentistas estudavam anatomia humana para a perfeição em seus trabalhos, os futuristas - tanto da pintura quanto da escrita e de outras áreas - devem entender o funcionamento da matéria antes de atribuir-lhes as ações.

Evitem emprestar à matéria os sentimentos humanos, adivinhem antes os seus diferentes impulsos directivos, as suas forças de compreensão, de dilatação, de coesão e desagregação, as suas multidões de moléculas em massa, ou os seus turbilhões de electrões. Não se trata de apresentar o drama da matéria humanizada. É a solidez de uma lâmina que interessa em si mesma [...] O calor de um pedaço de ferro ou de madeira é doravante mais apaixonante para nós do que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher (Marinetti, 1979, p. 113-114).

---

<sup>20</sup> Trata-se de um texto de 1912 intitulado *Prefácio ao Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.*

Agora o que interessa é o próprio objeto, como o metal em si mesmo, não se trata de atrair-se por uma máquina na medida em que ela manifeste algo aparentemente humano. É sobre apaixonar-se unicamente pelas coisas em detrimento das pessoas. Entre todos os presentes na lição de anatomia (Figura 2) os futuristas teriam em mais alta estima o bisturi do médico. E parte do mérito antiestético de Rembrandt, no que diz respeito a uma pintura com tema morbidamente instrucional, deve-se também ao bisturi. A ferramenta seria exaltada pelo belo ato em si de penetrar a carne humana com sua brilhante lâmina de metal fundido e afiado, não pelo resultado obtido com o corte sobre o morto. A destruição é bela para os futuristas, mas não tão bela quanto a matéria em ação enquanto causa tal destruição.

Entre os séculos XVIII e XIX ocorreu o florescimento do Iluminismo, cujos adeptos acreditavam viver no período mais rico quanto à intelectualidade humana que, supostamente, poderia progredir para lugares até então inimagináveis. Nessa mesma época, tivemos a primeira revolução industrial, com o surgimento e aprimoramento das máquinas industriais. Em cada um desses estágios citados, respirava-se o ar das mais altas montanhas da ciência e da tecnologia, embora o ar estivesse mais poluído pela fumaça das chaminés das fábricas. A questão é que montes considerados mais altos, do ponto de vista do progresso, sempre foram surgindo, ou seja, em todos os períodos convivia-se com a pendência dos montes a serem descobertos. Portanto, mesmo que estivessem no lugar mais alto que se poderia estar no momento, não significa que se está no lugar mais alto que existe. Acontece que o próximo topo ainda não foi descoberto, no máximo pode ser avistado, embora não se saiba como chegar até ele, nem mesmo com os mais sofisticados aeroplanos. Mas os futuristas italianos, já no século XX, acreditavam estar no promontório, na parte mais longínqua da estrada e, com uma fala que não demonstrava nenhum interesse por acautelar-se, queriam “arrombar as portas do impossível”.

E a Ferrovia militar foi construída. Ferrovia extravagante que seguia a cadeia das montanhas mais altas e sobre o qual se atiraram logo as nossas locomotivas enfeitadas de gritos agudos, indo de um cume ao outro, lançando-se em todos os precipícios e subindo por todo o lado, à procura de abismos esfomeados, de curvas absurdas e de ziguezagues impossíveis (Marinetti, 1979, p. 62).

O próprio desenvolvimento dos produtos da indústria e mesmo os aparatos bélicos fabricados com as mais novas tecnologias, tudo isso, de fato, dá possibilidades de expansão que os contextos precedentes não permitiam. Os meios de comunicação, como

a fotografia e o cinematógrafo, possibilitam que se atinja um público muito maior do que era possível por meio do teatro, por exemplo. Assim como Walter Benjamin, os futuristas viveram na era da reprodutibilidade técnica. Portanto, faziam parte de um grupo que, em comparação com gerações anteriores, tinha muito mais ferramentas, sendo elas mais potentes e mais abrangentes para propagação de suas vontades. E o desprezo que tinham pela harmonia da vida humana em detrimento da maximização do poder tecnológico, os tornava dispostos para ultrapassar tudo e todos que impedissem seu progresso, até o topo da montanha mais alta, mesmo que essa montanha seja feita com inúmeras peças de automóveis, bicicletas, detritos metálicos, cacos de telhados e pedaços humanos.

Eles escrevem, ainda, que vivem no absoluto porque criaram a velocidade onipresente. De fato, há uma certa onipresença com a reprodutibilidade técnica das obras artísticas. O cinema, por exemplo, permite que um mesmo filme seja exibido em vários lugares ao mesmo tempo, algo que até 1895 parecia ser uma exclusividade de Deus. Os novos meios de transporte também permitiam viagens em velocidades e distâncias que antes eram impossíveis. A indústria, com o avanço tecnológico de suas máquinas e linhas de produção, expandia o comércio dos mais diversos produtos, em quantidades e em níveis de expansão cada vez maiores. De certa forma, uma marca, por exemplo, era algo onipresente, pois estava em várias casas de vários países e cidades ao mesmo tempo. Essas técnicas não eram de uso exclusivo dos futuristas, mas eles se sentiam dominadores de seu mundo e eram audaciosos, ao ponto de lutarem pelo máximo avanço da forma humano-máquina.

Em *O Homem Multiplicado e o Reino da Máquina*, Marinetti escreve que “O homem multiplicado que nós sonhamos, não conhecerá a tragédia da velhice” (Marinetti, 1979, p. 85). Fundindo-se às máquinas, gradativamente, o ser humano chegaria a um ponto onde sua vida seria mais plena. Isso porque essa fusão tornaria as pessoas cada vez menos humanas. Para isso os homens deveriam abandonar o amor romântico, o excesso de álcool e a luxúria para concentrarem-se na sua formação mecânica. Por isso as relações sexuais precisariam ser pragmáticas, rápidas e somente quando necessárias para satisfazer necessidades fisiológicas. Segundo Marinetti, esse homem do futuro seria o estágio mais avançado da teoria transformista de Lamarck, que por várias vezes se tornaria realidade, já que haveria no ser humano um número incalculável de possibilidades de transformação. O objetivo era eliminar todas as paixões possíveis, envolver-se literalmente com as engrenagens acinzentadas, com uma vida sem afeto, sem amor, onde o coração seria uma espécie de estômago do cérebro, numa atmosfera cor de aço.

“9. *Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher*” (Marinetti, 1979, p. 50, grifo nosso). Alguns pontos relacionados a essa temática serão tratados no tópico *Futurismo italiano e fascismo*. Nas frases do ponto 9 não há metáforas ou hipérboles. O autor quer literalmente dar glória à guerra. O manifesto de 1909, que causou escândalo por sua tão clara glorificação bélica, é apenas o primeiro texto do movimento onde isso ocorre. Em *Matemos o luar!* o poeta deixa claro que não é somente o luar que precisa ser morto. “A guerra? [...] é de facto a nossa única esperança, a nossa única razão de vida [...] Contra vocês que levais muito tempo a morrer e contra todos os mortos que atulham as nossas estradas” (Marinetti, 1979, p. 54). Não se trata de uma glorificação apenas da morte alheia. O militarismo que querem exaltar ensina o soldado a renunciar a própria vida.

Ensinamos o mergulho na morte tenebrosa sob o olhar branco e fixo do Ideal... E nós mesmos daremos o Exemplo, abandonando-nos à furiosa Costureira das batalhas, que depois de nos ter preparado uma bela farda escarlate, brilhante à luz do sol, unirá de chamas os nossos cabelos escovados pelos projecteis (Marinetti, 1979, p. 54).

É uma espécie de romantização da morte, de modo a tornar o próprio falecimento algo belo, num cenário de estética heroica, onde os uniformes militares e o brilho dos fogos assassinos aparecem como o conjunto mítico que caracteriza a triunfante combinação cíclica de aparecimento, combate e desaparecimento dos lutadores do futuro. Em nome da beleza bélica e do progresso técnico militarista, é necessário que os próprios indivíduos deixem precocemente de viver. Precisa-se morrer jovem, pois assim outros mais jovens tomarão os lugares vagos e a jovialidade de tudo e de todos é uma demanda do futurismo italiano. Além disso, uma bala de rifle que atravessa o corpo de um velho é menos triunfante do que aquela que transpassa o saudável peitoral de um belo jovem, que morre por sua pátria. A guerra é a única higiene do mundo porque o limpa de toda sujeira passadista. As batalhas destruidoras liquidam as existências que vinham apodrecendo. Os canhões, lançando tiros com suas bocas de fogo, colocam sob os escombros a natureza que agora é morta, incluindo humanos que jazem em decomposição. A guerra, além de eliminar o que já não mais deve existir, traz à vida os novos protagonistas do futuro, com suas hélices, gases, incêndios, motores e engrenagens, tudo novo, até que ocorra outra guerra e as tecnologias ainda mais avançadas encontrem nela a justificativa para,

violentamente, suplantando aquilo que já tornou-se ultrapassado. Assim ocorrem os picos do progresso, entre uma e outra guerra.

Quando, no ponto 9 do manifesto, fala-se sobre glorificar “o gesto destruidor dos libertários”, o autor está se referindo às atitudes destruidoras dos anarquistas. No dia 30 de dezembro, de 1909 – um pouco mais de dez meses depois do lançamento do *Manifesto do Futurismo* no *Le Figaro* – Almáquio Diniz publica, no *Jornal de Notícias* da Bahia, uma tradução integral do texto italiano. Apesar de exaltar a beleza da velocidade e do verso livre, o escritor brasileiro condena a aversão pelo passado, o dogmatismo e o que ele chama de “anarquismo” no movimento italiano. Em 5 de setembro de 1913, José Veríssimo, no *Jornal O Imparcial*, do Rio de Janeiro, escreveu que o principal traço do futurismo era uma “anarquia mental”, característica que fazia do movimento um nocivo destruidor de elementos tradicionais e fundamentais para a linguagem. No estado de Alagoas, o futurismo destacou-se negativamente com os seguintes rótulos: “anarquia”, “bolchevismo literário”, “fascismo na literatura”. Nesses casos, os autores referiram-se a “anarquia<sup>21</sup>” para afirmar uma desordem presente nos trabalhos futuristas. Essa acusação seria um “[...] elemento decisivo na avaliação global do movimento como fenômeno patológico: desordem é sinônimo de destruição, de desagregação e, como ‘*característica mórbida*’, ‘*se revela contra o valor do futurismo*’” (Fabris, 2011, p. 3).

As acusações por parte desse grupo de brasileiros referem-se a um suposto caos altamente prejudicial em relação a como as palavras, as imagens e demais elementos da arte futurista são apresentados. A subversão do tradicionalismo e a revolta que se expressa em sua estética excêntrica era, na verdade, motivo de orgulho para os futuristas, pois sua intenção era mesmo destruir os cânones que até então limitavam a explosão de uma novíssima arte viva. Portanto quando os autores associam anarquia diretamente à desordem, não estão fazendo mais do que reforçar uma classificação que os próprios vanguardistas lançam sobre si mesmos. Mas é importante diferenciar uma certa desordem

---

<sup>21</sup> A palavra *anarquia*, originalmente, não tem a ver com desordem ou desorganização. O termo vem do grego *anarkhos*. *A* = prefixo de negação, *arkhos* = governo. *Anarquia* = ausência de governo. A primeira utilização mais relevante da palavra no contexto moderno foi feita por alguns franceses, que usaram o termo de maneira pejorativa para xingar os adeptos da Revolução Francesa. A autogestão, no entanto, proposta pelos anarquistas, demanda muita organização e empenho dos envolvidos, pois, livres de todas as hierarquias, a responsabilidade sobre si mesmos e sobre a convivência mútua recai sobre cada indivíduo. Mas se com “desordem” estivermos nos referindo a um protesto contra a ordem estabelecida, no sentido positivista de “ordem e progresso”, da manutenção do *status quo*, então sim, pode-se dizer que se trata de uma desestabilização da ordem vigente. Esclarecemos também que não existe apenas um tipo de anarquismo, mas sim anarquismos, no plural. Portanto certas reivindicações variam de acordo com quem está discursando (Costa, 1980).

estética de uma desorganização. A desordem estética do futurismo é causada propositalmente. Deixando em liberdade o amplo uso de figuras de linguagem, subvertendo os tradicionais padrões dramáticos, escultóricos, pictóricos, etc, os futuristas, enquanto destroem a arte hegemônica, constroem uma nova maneira para o fazer artístico que, em diferentes níveis, irá influenciar as vanguardas posteriores. A desordem estética, no entanto, enquanto ato de transpor a arte hegemônica, não implica necessariamente desorganização enquanto movimento artístico, político e ideológico. Os futuristas conseguiram organizar-se como um movimento de características fundamentais comuns entre seus adeptos. Os diversos manifestos, amplamente divulgados, embora firmam a lógica convencional em nome da liberdade criativa, ainda contém mensagens dispostas de forma apreensível, para que os leitores consigam seguir suas instruções de como proceder tanto nas produções artísticas quanto nas práticas de vida.

O anarco-sindicalista francês André Tridon, que desde 1903 trabalhava nos Estados Unidos, publica, em 1913, seu texto *The Unionism*, onde aprecia o radicalismo do movimento futurista e registra sua admiração pelo fato deles não ficarem presos a uma penosa obrigatoriedade de sempre ter a luta de classes como tema de suas produções. Tridon enaltecia as inovações estilísticas da vanguarda e:

[...] argumentou que sua “arte pura” incorporava valores independentes da “brutalidade e sordidez” de trabalhar sob o capital, e portanto prefigurava o tipo de criatividade que poderia inspirar os trabalhadores na futura sociedade liberada (Antliff, 2016, p. 88-99).

A libertação de toda imitação e do seguimento dos mestres do passado, espelhavam a revolta do proletariado revolucionário. Segundo Allan Antliff (2016), o anarquista tcheco Hipollyte Havel sentia que os modernos movimentos de vanguarda, como cubismo e futurismo, por exemplo, eram naturalmente aliadas à causa revolucionária anarquista. Em 1908, um ano antes do lançamento do manifesto futurista, Havel escreveu que os artistas modernos eram os melhores representantes das lutas e anseios da sociedade. O artista teria “[...] a mais profunda apreciação das tendências de seu tempo. Portanto, ele é o mais apto expoente das novas ideias, o verdadeiro arauto das reconstruções que estão por vir; de fato, ele é o profeta da futura ordem social” (Havel, 1908, p. 329). Em 1911, no *Revolutionary Almanac*, uma das revistas que criou nos



Estados Unidos, o autor reproduziu a obra *Revolta* (Figura 4), de Luigi Russolo e *O funeral do anarquista Galli* (Figura 5), de Carlo Carrà<sup>22</sup>.

Figura 4 – A revolta



Fonte: commons.wikimedia.org (2023)<sup>23</sup>.

Figura 5 – O funeral do anarquista Galli



---

<sup>22</sup> As duas pinturas foram publicadas sob o título *Anarchy in Art*, sendo que *A Revolta*, ao invés de aparecer como *Revolt*, foi intitulada de *Revolution* (Havel, 1914, p. 39).

<sup>23</sup> RUSSOLO, Luigi. *A Revolta*, 1911, óleo s/ tela, 150,8 x 230,7 cm, Museu Municipal de Haia, Holanda. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi\\_Russolo\\_La\\_Rivolta\\_1911.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi_Russolo_La_Rivolta_1911.jpg). Acesso em 15 jan. 2023.

Fonte: educacao.uol.com.br (2023)<sup>24</sup>

Havel considerava essas duas pinturas como “as obras mais abertamente anarquistas do futurismo italiano” (Antliff, 2016, p. 88). *A revolta* (Figura 4) é de autoria de Russolo, que ficou muito conhecido por seu trabalho como músico<sup>25</sup>. Na pintura vemos a representação dinâmica de um grupo de pessoas unidas, movimentando-se em revolta. O caminhar veemente para frente parece alterar a materialidade do que existe ao redor, os prédios inclinam-se, caindo, envoltos por fortes linhas que traçam a condução aparentemente imparável de uma continuidade motora. Pode-se dizer que a prática da revolta diante das estruturas erigidas, causa a desestabilização de tais fundamentos, mas o movimento contínuo demonstra que o ato de rebelar-se deve ser constante, pois não se tem, por meio de uma revolução, um satisfatório resultado agora e para sempre. O futurismo exige a constante renovação da existência libertária. *O funeral do anarquista Galli*, de Càlla, tem relação direta com um evento específico. Càlla conheceu, em 1900, um grupo de anarquistas italianos, que se haviam refugiado na Grã-Bretanha após complicações decorrentes das lutas do proletariado a partir de 1898. Nesse contexto, em 1904, houve a morte do anarquista Antonnio Galli que, enquanto participava de uma greve geral, foi morto durante o tumulto.

A respeito do ponto 9, ainda falta falar sobre “as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”. As ideias pelas quais se morre foram apresentadas durante a discussão dos pontos anteriores e também do presente tópico. Os ideais futuristas, de unir-se à matéria, destruir tudo o que não é novo, exaltar a velocidade, a violência e a guerra, são as causas dignas de morte. Em certos momentos une-se o impulso bélico com a aversão pelas mulheres. “Sim, os nossos nervos exigem a guerra e desprezam a mulher, pois tememos que braços suplicantes se agarrem aos nossos joelhos no dia da partida!” (Marinetti, 1979, p. 54). É reproduzida pelo autor a ideia do caráter másculo e viril dos homens de guerra, enquanto se afirma fragilidade e paixão descontrolada por parte das mulheres. Uma clássica imagem do machismo que, embora não fosse exclusividade do

---

<sup>24</sup> CARRÀ, Carlo. *O funeral do anarquista Galli*, 1911, óleo s/ tela, 198,7 x 259,1 cm, Museu de Arte Moderna, New York, USA. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/album/mobile/2013/02/28/rebeldes-com-causa-rebeldes-com-causa-ideologias-e-movimentos-revolucionarios-que-marcaram-a-historia.htm>. Acesso em 15 jan. 2023.

<sup>25</sup> O artista foi responsável pela invenção de instrumentos musicais, sendo o mais famoso o *intonarumori*, capaz de transformar em música futurista os sons emitidos pelas máquinas no dia a dia da modernidade industrial.

futurismo italiano, era proclamado muito entusiasticamente por grande parte dos membros do movimento.

Valentine de Saint-Point, como uma resposta a Marinetti, escreve em 1912 o *Manifesto da mulher futurista*. A artista francesa é a primeira mulher a publicar um manifesto futurista. Inicialmente ela declara que homens e mulheres são igualmente desprezíveis e fazem parte de uma humanidade medíocre. O problema, para Saint-Point, não está em ser homem ou mulher, mas sim no desequilíbrio entre masculinidade e feminilidade. Ambas as características não seriam exclusividades de cada gênero específico, mas tanto os homens quanto as mulheres deveriam exercer essas duas qualidades. “Um indivíduo, exclusivamente viril, é um bruto, um indivíduo exclusivamente feminino, é uma fêmea” (Saint-point, 2008, p. 136). Os períodos amplamente dominados por guerras teriam sido engendrados pela prevalência da masculinidade e os períodos nos quais a paz dominou, seriam aqueles sob o domínio da feminilidade. Segundo a autora do manifesto, vivia-se uma época exageradamente feminina, por isso os belicistas apelos do futurismo eram adequados para o período em curso. Era necessário, naquele tempo, levar a humanidade a um grande aumento da virilidade e da brutalidade. Saint-Point condena as mulheres que choram sobre os pés de seus homens prestes a partir para a guerra, bem como aquelas a quem atribui tentáculos de polvos, que sufocam de amor e desejo seus maridos e filhos.

As mesmas mulheres que se lançam sobre os trilhos para impedir que o trem parta para a guerra, podem também ser as maiores entusiastas do combate armado, pois elas têm, segundo a artista francesa, tanto o caráter guerreiro, de derramar sangue, quanto o de cura, personificando-se na figura de uma enfermeira. Apesar de atribuir à mulher um impulso guerreiro, qualidade predominantemente entendida como sendo “do homem”, a figura da enfermeira reforça a noção essencialista segundo a qual a função de cuidadora deve recair sobre a mulher.

Que as próximas guerras suscitem heroínas como esta magnífica Catarina Sforza, que sustentou o cerco de sua cidade, vendo das muralhas o inimigo ameaçar a vida de seu filho para obrigar ela mesma se render, mostrando heroicamente seu sexo, gritou: “Mate-o, eu tenho ainda a forma para fazer outros!” (Saint-point, 2008, p. 133).

Novamente, sem deixar de atribuir uma qualidade “masculina” a uma mulher, a autora reforça a ideia de uma das principais obrigações lançadas sobre o sexo feminino –

a maternidade. “Eis porque no lugar de menosprezá-la, é necessário dirigir-se a ela. É a mais fecunda conquista que se pode fazer, é a mais entusiasta, que por sua vez, multiplicará os adeptos” (Saint-point, 2008, p. 134). Aqui há uma clara oposição ao desprezo pela mulher pregado por Marinetti. Mas ainda é como se a existência da mulher tivesse sua justificativa na capacidade de gerar filhos. E, nesse caso, como numa fábrica que tira novos objetos da forma, trazer ao mundo sujeitos que, enquanto substituem os mortos da guerra anterior, irão se deteriorar até serem também substituídos, como num ciclo industrial de produção e consumo, onde o útero é a fábrica, o produto são os filhos e os consumidores são as batalhas mortíferas. “Nada de Feminismo. O Feminismo é um erro político. O Feminismo é um erro cerebral da mulher, erro que reconhecerá seu instinto” (Saint-point, 2008, p. 134). A autora afirma que concordar com as reivindicações feministas levaria a um excesso de ordem, o que iria contra a desejada desordem futurista. As mulheres, portanto, precisam retornar a seus instintos que, ao contrário do que muitos acreditam, são violentos e cruéis. O *Manifesto da mulher futurista*, então, aponta o caminho que a mulher deve trilhar para exercer suas funções dentro do movimento futurista, funções essas que não estão completamente de acordo com o que Marinetti e muitos de seus seguidores afirmam sobre elas.

“10. *Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todas as espécies, e combater contra o moralismo, o feminismo e contra todas as baixezas oportunisticas ou utilitárias*” (Marinetti, 1979, p. 50, grifo nosso). Em *Contra os professores*, no mesmo contexto em que acusa Nietzsche de passadista por revisitar os gregos antigos, Marinetti escreve que seus companheiros e ele vomitaram simplesmente por contemplarem os prédios das maiores instituições ultrapassadas: academias, museus e bibliotecas. No *Manifesto do Partido Futurista Italiano*, de 1918, o líder do movimento chega a propor a extinção dos diplomas acadêmicos. Quanto aos museus, além da instituição ter em sua própria constituição uma espécie de veneração do passado, as formas de arte que ali se encontram, como as obras classicistas, por exemplo, já não têm mais razão de ser, uma vez que, conforme seu entendimento, os manifestos de seu movimento vanguardista devem fundamentar toda uma renovação da produção artística. Por isso também as bibliotecas seriam inúteis, já que os textos ali guardados serviriam apenas para alimentar uma gigantesca fogueira. O futurista chega a dizer que o próprio formato de livro já está ultrapassado. Daí as ideias do futurismo serem divulgadas por meio de manifestos, que são comunicações mais dinâmicas e condizentes com o fervor da vida moderna.

“Combater contra o moralismo” é uma atitude tomada de maneira extremista pelos futuristas. Na questão estética de seus trabalhos o combate refere-se à já discutida destruição das normas limitadoras quanto aos fazeres artísticos. Numa questão ética, o moralismo a ser derrubado seria quaisquer postulados que colocassem a pessoa humana acima das máquinas e do extermínio causado por elas. A plena realização da vida deixa de acontecer se esta não mergulhar na experiência estética das guerras com os shows performáticos dos golpes desferidos por suas sucessivas construções tecnológicas. Os belos e novos constructos metálicos só podem ser feitos se os anteriores forem destruídos. O deleite da fugaz existência futurista, então, não está no estabelecimento de garantias satisfatórias para a realização de cada indivíduo em uma harmoniosa sociedade onde se cumpre o imperativo categórico (Kant, 2017). Tampouco trata-se de um percurso do espírito absoluto até chegar a um *telos* que abranja os anseios existentes em toda a história precedente (Hegel, 1992). Mesmo os direitos trabalhistas e demais regras da vida em sociedade, reivindicados no *Manifesto do Partido Futurista Italiano*<sup>26</sup>, são meios que visam o efêmero resultado do gigantesco prazer presente nas estetizantes inebriações, emergindo e espalhando-se por meio de suas maquinárias explosões belicistas. Trata-se, antes de tudo, de um impulso estético.

Nesse sentido, embora tenham negado qualquer relação com Nietzsche, a predominância de um *pathos* artístico em detrimento de uma consciência moral (Krastanov, 2011), aproxima os futuristas da visão crítica expressada pelo filósofo alemão. Mas se na linha nietzschiana a oposição a moral consiste em uma pulsão criadora, deve-se diferenciar na descrição da estética futurista a evidente pulsão destrutiva, que só convive com o *pathos* da criação na medida em que esta seja-lhe instrumento de aniquilação do que já está criado. Poderíamos dizer que, ironicamente, esse movimento que demoniza o passado vive, na verdade, um eterno retorno, nesse ciclo de criação – DESTRUIÇÃO - criação. No entanto devemos acrescentar que o avanço da técnica muda a constituição dos objetos que passam, a cada novo modelo, a apresentar uma inédita combinação quanto às partes que os constituem. Desse modo, um modelo de automóvel lançado em 1944, ano da morte de Marinetti, não é o mesmo automóvel lançado em 1909, quando da publicação do primeiro manifesto futurista. De certa forma, ainda se pode usar a expressão “eterno retorno” para classificar a cadeia de eventos empreendida pelos

---

<sup>26</sup> Algumas solicitações que, geralmente, são vistas como exclusividade das esquerdas, foram feitas nesse manifesto escrito logo após o fim da primeira guerra mundial. Podemos citar como exemplo a liberdade de greve e o aumento do salário mínimo.

futuristas dentro de um contexto bélico e industrial, mas ela se aplica especificamente à repetição contínua dos tipos de etapa que formam sua sequência de fatos e não a uma mesmidade dos elementos existentes em cada diferente produto.

Marinetti declara também o combate contra o feminismo. No ponto 9 - que não se trata da primeira vez que a misoginia apareceu nos escritos futuristas - essa questão foi discutida a partir do *Manifesto da mulher futurista*, publicado em 1912, por Valentine de Saint-Point. A mesma autora, em 1913, publica o *Manifesto Futurista da Luxúria*. Quando Marinetti refere-se à luxúria, está falando sobre o êxtase e as paixões que acometem os homens, fazendo-os embriagar-se e perder-se como que em hipnotizantes desejos afetivo-sexuais. Ele dirige-se somente aos homens, como se a mulher não tivesse desejo e servisse apenas para a satisfação masculina. Tanto é que encoraja os jovens a fazerem sexo unicamente para satisfazer suas vontades imediatas, livrando-se logo em seguida da mulher com quem se relacionaram. O autor também não menciona a possibilidade de relações homossexuais<sup>27</sup>. A luxúria mencionada por Marinetti tiraria o foco da empreitada futurista rumo à fusão do homem com a matéria. Em uma certa greve de ferroviários, na França, pediram para os maquinistas sabotarem suas locomotivas. Mas nenhum deles atendeu ao pedido. Após relatar esse fato, o poeta escreve: “Como teria podido um daqueles homens alguma vez ferir ou matar a sua grande amiga de aço que tantas vezes tinha brilhado de volúpia sob a sua carícia lubrificante?” (Marinetti, 1979, p. 82). No moralismo contra o qual se posicionaram os futuristas também deve estar contida a proibição da maquinofilia<sup>28</sup>.

Em seu *Manifesto Futurista da Luxúria*, Saint-Point (2009) apresenta a mulher como ser dotado de ímpeto sexual, ultrapassando assim a limitação da reprodução maternal defendida pela própria autora no manifesto anterior. Diferentemente de Marinetti, a artista compreende a luxúria como uma vívida aliada do projeto futurista. Não são apenas as máquinas que devem unir-se aos humanos, mas homem e mulher também deveriam entregar-se a seus intensos desejos sexuais, que são uma “[...] perpétua batalha que nunca se ganha, uma insatisfação que tornando a nascer incita [...] o ser a revelar-se e a ultrapassar-se, realizando uma tentativa carnal do desconhecido” (Saint-point, 2009, p. 38-39). Essa constante entrega, com intensidade, é como uma atitude de

---

<sup>27</sup> Não obstante a ausência do tema, algumas descrições másculas de trabalhadores viris, diante dos quais existe uma fascinação, sinalizam uma atração estética por certo tipo de figura masculina, onde elementos industriais servem como um tipo de maquiagem. “[...] aquele amor que vemos flamejar na face dos mecânicos, adustas e manchadas de carvão” (Marinetti, 1979, p. 82).

<sup>28</sup> Diz-se dos humanos que praticam sexo com máquinas.

correr sempre para o futuro, com estimulantes novas experiências, num ininterrupto caminho de atividades performáticas.

A autora, assim como maioria dos futuristas italianos, também é crítica da mulher que o romantismo construiu - com seu sentimentalismo, à espera do encontro com o herói amado e destemido<sup>29</sup>. A artista apresenta em seu manifesto uma mulher forte, violenta e livre de muitas das convenções sociais impostas ao longo dos séculos, que geram ciúmes e obrigações artificiais de fidelidade. A parte mais extremista do manifesto é quando ela defende que a luxúria, digna tanto das mulheres quanto dos homens, justifica até mesmo os estupros que eles fazem contra as moradoras de um povo derrotado. Para a artista “[...] é normal que os vitoriosos, selecionados pela guerra, vão ao país conquistado até à violação para recriar a vida” (Saint-point, 2009, p. 38). Após defender um tipo de emancipação afetivo-sexual das mulheres e de reforçar que elas podem também ser agressivas e audaciosas, Saint-Point retoma o apoio da violência extrema, fazendo uma defesa que, até então, nem mesmo os homens mais influentes do movimento futurista haviam especificado. Semelhante ao *Manifesto da mulher futurista*, mas dessa vez, de maneira mais enérgica e com temas mais polêmicos, a autora do *Manifesto Futurista da Luxúria* lança ao mundo sua controversa mensagem, ao mesmo tempo revolucionária e compactuada com a perpetuação de ações misóginas.

Em 1914, um ano após a publicação de Saint-Point, inicia a Primeira Guerra Mundial, que durou oficialmente até 1918. Nesse período, diante da ausência dos homens que foram para os campos de batalha, o protagonismo das mulheres na sociedade tornava-se cada vez mais uma realidade. O aumento de sua participação ocorreu também no movimento futurista, sobretudo a partir de 1916, quando artistas como Maria Ginanni, Rosa Rosà, Enrica Piubellini, Enif Robert Maria Ginanni e Benedetta Cappa Marinetti foram bastante ativas quanto à suas produções e publicações, inclusive reivindicando o espaço das mulheres que, segundo defendiam, deveriam lhes dar muito mais importância do que até então era-lhes direcionado.

Após diversas depreciações à mulher, sobretudo à figura romântica do feminino, Marinetti escreve, em seu *Manifesto do Partido Futurista Italiano*, de 1918, reivindicações em favor de direitos iguais entre homens e mulheres. A primeira

---

<sup>29</sup> Apesar de comumente apresentarem uma imagem da mulher em aspectos tradicionais e reducionistas, é possível encontrar entre os futuristas obras que exaltam um inovador tipo de figura feminina, como as prostitutas da pintura *As novas sacerdotisas*, de Càrra (1910) e as refinadas mulheres modernas em *A mulher futurista* (1910), de Boccioni.

reivindicação diz respeito a uma igual participação no governo para os italianos. “Sufrágio universal e direto de todos os cidadãos homens e mulheres”. A segunda é pela “Justa igualização do trabalho correspondente ao soldo feminino e ao masculino” (Marinetti, 1979, p. 174; 176).

Ainda no ponto 10, o autor do manifesto declara ser “contra todas as baixezas oportunistas ou utilitárias”. É possível afirmar que o oportunismo mencionado esteja relacionado a um certo comodismo. Enquanto o futurismo incita uma frenética corrida, que exige extremos esforços em nome do progresso mais avançado possível, a sociedade, principalmente os não liberais (no sentido econômico), encontra-se acomodada numa velocidade de crescimento pouco desafiadora. Assim os que não entraram na locomotiva desvairada podem ser classificados de oportunistas, pois limitam-se às possibilidades que estão a uma distância insignificante. Sobre as baixezas utilitárias, pode-se dizer que está se referindo também à patética e estática [falta de] atitude da maioria das pessoas, que contentam-se em escolher as ações mais práticas em detrimento das mais difíceis, mas que levam a resultados mais extravagantes. Também seria possível opor a ética futurista ao utilitarismo de Jeremy Bentham (1974) e John Stuart Mill (2005). Segundo eles, as decisões éticas devem ser tomadas a partir de um cálculo sobre qual escolha levará a maior quantidade de prazer para o maior número possível de pessoas e, conseqüentemente, evitará o sofrimento do máximo de pessoas possível<sup>30</sup>. Um movimento que defende claramente a guerra, com seu transbordar tecnológico gerador de destruição em massa, não se alia a fundamentos que pretendem colocar a manutenção do prazer ou a diminuição da dor humana como critério para suas ações.

11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela rebelião; cantaremos as marés multicores ou polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações gluttonas, devoradoras de serpentes que deitam fumo; as fábricas penduradas nas nuvens pelos fios retorcidos dos seus fumos; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que galgam os rios, balouçando ao sol com um brilho de facas; os piroscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de peito amplo que atropelam os carrais, como enormes cavalos de aço com freios de tubos e o voo deslizante dos aeroplanos cuja hélice rasga o vento como uma bandeira e parece aplaudir como uma multidão entusiasta (Marinetti, 1979, p. 50-51).

---

<sup>30</sup> Sabemos que há diferenças entre a teoria ética utilitarista de Bentham e a de Stuart Mill. Mas optamos aqui pela apresentação de uma pequena síntese que explicasse o conceito de utilitarismo a partir das convergências mais basilares dos dois autores.



O décimo primeiro ponto do *Manifesto do Futurismo* reapresenta elementos que já foram expostos nos dez pontos anteriores. Não chega a repetir todas as temáticas passadas, tampouco traz muitas novidades em relação às considerações precedentes. Mesmo assim, nos coloca uma predominância que não havia sido oferecida em nenhum dos tópicos de antes, trata-se do grande número de objetos urbanos e industriais, pequenos ou exageradamente grandes que, em diferentes formas, vibrações e movimentos, performam suas próprias existências metonimizadas.

Antes de fazer dançar os monumentos citadinos, Marinetti escreve sobre um assunto que ainda não havia sido por ele abordado – “as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela rebelião”. Mas é preciso, de antemão, reconhecer que, embora seja manifestado o canto pela multidão, o grande grupo de pessoas em si mesmo não seria suficiente para a satisfação futurista:

As grandes colectividades humanas, marés de rostos e de braços uivantes, podem de vez em quando dar-nos uma ligeira emoção. Nós preferimos a essas a grande solidariedade dos motores preocupados, zelosos e ordenados (Marinetti, 1979, p. 141).

Logo após escrever uma linha exaltando os agitados movimentos humanos em conjunto, segue-se todo o restante do mais longo tópico do manifesto, apresentando as calorosas manifestações artificiais de vida.

Ao final da grandiosa performance da matéria elétrica, fumegante e impetuosa, nos é apresentada mais uma das máquinas icônicas do futurismo: o aeroplano. A aeronave traz em si dois grandes anseios futuristas — a velocidade e o poder de destruição maximizado. Enquanto corre, pode-se olhar de cima, com superioridade, os pequenos inimigos.

Aqui está o meu biplano multicauda directiva: 100 HP, 8 cilindros, 80 quilogramas... Tenho entre os pés uma metralhadora que posso disparar carregando num botão de aço. E assim partimos, na ebriedade de uma ágil evolução, com um voo vivo, crepidante, ligeiro e cadenciado como um canto de convite a beber e a dançar [...] Cá estão as hordas! Ali, ali, à nossa frente, e já debaixo de nós!... olhem, lá em baixo, a pique, entre os montes de verdura, a tumultuante loucura daquela torrente humana que se afadiga a fugir! (Marinetti, 1979, p. 64).

Mais admirável do que as multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela rebeldia, é a beleza da multidão correndo desesperada para fugir dos disparos aéreos. A

extasiante sinfonia que mistura o barulho dos tiros aos gritos de desolação, sobe até os ouvidos daqueles que voam sobre as asas dos pássaros de aço. Perfeito representante do movimento futurista é o aeroplano com sua pretensão de, junto ao homem, ultrapassar os céus dos mundos fossilizados.

## 2. FASCISMO E ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

### 2.1. Fascismo e futurismo italiano

Antes de descrever as relações entre o fascismo e o futurismo italiano, é necessário discorrer sobre o que é o fascismo. No ano de 1848 os ecos da Revolução Francesa (1789) atingiram intensamente as fortalezas do Antigo Regime na Europa. Conforme Christopher Duggan (2016), junto às revoltas liberais que estavam ocorrendo na época, o republicano Giuseppe Mazzini liderava o movimento nacionalista revolucionário chamado *Jovem Itália*. A luta era para que a região que veio a se tornar a Itália deixasse de ser um conjunto de pequenos reinos, sendo que muitos deles eram subjugados pela Áustria. O anseio era para que o território se tornasse um Estado-Nação. Em 1848, apesar das tentativas, não obtiveram êxito, nem nos movimentos de revolta e nem na guerra que empreenderam contra os austríacos.

Somente em 1852, sob o rei Vitor Emanuel II e seu Primeiro Ministro Camilo Benso<sup>31</sup>, governantes do Reino de Piemonte-Sardenha, começará a ocorrer a unificação da Itália. Em 1859, na chamada Segunda Guerra da Independência Italiana, com o apoio da França, eles lutam contra os austríacos e os vencem. Diante disso, os povos de outros reinos sentem-se encorajados, expulsam seus governantes austríacos e anexam-se ao Reino de Piemonte-Sardenha. Com apoio do influente republicano Giuseppe Garibaldi, os reinos do Sul também anexam-se ao reino vitorioso. Em 1861 Vitor Emanuel II torna-se Rei de toda a Itália, mas ainda faltava a conquista de Roma. Nesse contexto, quem fazia a guarda militar de Roma eram tropas francesas. Em 1870 essas tropas abandonaram seus postos para lutarem na guerra Franco-Prussiana. Dessa forma, o local ficou desprotegido e os italianos aproveitaram o momento para invadirem o território romano. A cidade de Roma, então, torna-se a capital da Itália. No entanto o Papa Pio IX não quis reconhecer a legitimidade do Estado italiano. Somente em 1929, por meio do Tratado de Latrão, assinado pelo Papa Pio XI e por Benito Mussolini, a Igreja reconhece a Itália como um país independente e a Itália, por sua vez, reconhece o Vaticano como um território independente, sob o governo do Sumo Pontífice (Duggan, 2016).

Segundo Luís Bensaia dei Schirò (2001) essas lutas da Itália, no século XIX, contaram com o entusiasmo, sobretudo burguês, de um povo unido pela cultura, com

---

<sup>31</sup> Mais conhecido como Conde de Cavour.

paixão nacionalista, mas que era separado territorialmente. A sequência de guerras e conquistas que culminaram na unificação da Itália como Estado-Nação é conhecida como *Risorgimento*. Entre o ano da invasão de Roma (1870) e o da assinatura do Tratado de Latrão (1929), desenvolve-se um tipo de ideia mítico-política chamada de *Segundo Risorgimento*, baseada na ideia de que o primeiro estava incompleto e era necessário expandir mais intensamente e de maneira mais abrangente a dominação italiana.

Em 1882 Itália, Alemanha e Áustria-Hungria assinavam o tratado da Tríplice Aliança. Os principais objetivos eram deixar a Rússia e a França isoladas no continente europeu (esse primeiro, sobretudo, por parte da Alemanha) e, principalmente, ajudarem-se mutuamente para evitar ao máximo o eclodir de uma nova guerra. Mas, em outubro de 1908, indo contra o tratado em vigor, a Áustria-Hungria faz para si a tomada do território da Bósnia-Herzegovina. No mês de dezembro, ainda em 1908, ocorre a erupção do vulcão Etna, arrasando as cidades italianas de Messina e Reggio Calabria, deixando mais de 150.000 mortos. Logo em seguida um jornal austríaco de Viena faz uma publicação:

[...] a opinião do marechal Conrad Von Hoetzendorf, chefe do estado maior imperial, tinha tido a chocante falta de senso de defender que a Áustria deveria aproveitar aquela catástrofe, que empenhava no sul parte considerável das forças armadas, para invadir a Itália e readquirir o que tinha sido perdido durante as guerras do *Risorgimento* que haviam conduzido à unificação italiana! (Schirò, 2001, p. 173).

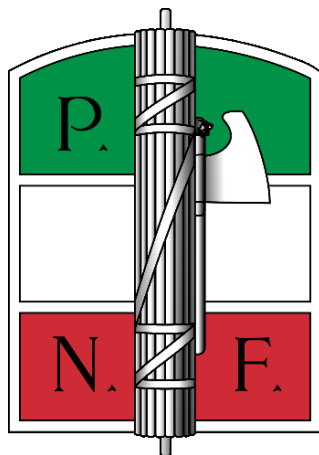
Diante disso e perante a necessidade de uma expansão colonial, inclusive para disputar com as desenvolvidas nações da França e da Inglaterra, a paixão por um novo *Risorgimento* se intensifica entre os nacionalistas italianos. Em 1914 Mussolini, o futuro líder fascista, é expulso do Partido Socialista Italiano, indo, então, fazer parte do grupo “[...] daqueles que em ruidosos comícios e violentas arruaças defendiam a guerra irredentista contra a Áustria, taxando de traidores os neutralistas, sobretudo os socialistas” (Schirò, 2001, p. 175). Em 1919, ano seguinte à vitória do país sobre a Áustria-Hungria, na Primeira Guerra Mundial, há a oficialização do *Fasci Italiani di Combattimento*<sup>32</sup>, o Partido Fascista da Itália, liderado por Benito Mussolini. A palavra *fascismo* vem do *fascio* (Figura 6) italiano, um feixe que, tradicionalmente, revestia um machado que era conduzido em procissões de grandes líderes romanos. Sendo *fasces* sua versão latina do termo, o machado envolto por varas de madeira simbolizava a união e a autoridade, que

---

<sup>32</sup> Fasci Italiano de Combattimento.

tornavam os laços do Estado inquebráveis. No início do período pós guerra o próprio Mussolini usou a palavra *Fascismo* para se referir à promissora e intensa convergência entre ex-combatentes e outros adeptos das causas ultranacionalistas.

Figura 6 – Bandeira do Partido Nacional Fascista, com o *fascio* ao centro



Fonte: bibliotecafascista.org (2022)<sup>33</sup>

A utilização de uma estética que remetesse à suposta grandiosidade de Roma e seu Império fazia parte da construção mítica apelativa feita pelo líder italiano. Envolto em uma presente situação crítica para a nação recém saída da guerra, restava olhar para um passado pretensamente paradisíaco e prometer que o futuro dependia de um resgate do poder imperialista, mas com uma renovação necessária para a redenção do povo. Tal mistura entre saudosismo e apelo pela novidade irá se mostrar mais intensa e evidentemente na vanguarda futurista. Em 1922, na famosa marcha sobre Roma, Mussolini oficializa a posse do cargo de primeiro ministro da Itália. Em sua *Anatomia do Fascismo*, Robert O. Paxton (2007) destaca a intensidade com a qual construiu-se uma mitologia dessa marcha supostamente gloriosa do triunfo fascista. Segundo o autor, os líderes do movimento reacionário não tiveram a capacidade de autonomia quanto à conquista de sua mais alta posição política. Outros movimentos de extrema direita, como por exemplo os *squadristi* - violento grupo paramilitar que atacava seus opositores, principalmente os socialistas – foram instrumentalizados pelos membros do *fasci*, de modo que suas destruições abriram caminho para que fosse efetivado o tão engrandecido empossamento. No entanto, a realidade do momento decisório, no qual o Rei Emanuel

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://bibliotecafascista.org/2019/01/18/littorio-unico-simbolo-fascismo/>. Acesso em 05 set. 2022.

Victor III concede à Mussolini o segundo título mais importante do país, se deu num encontro nada espetacular.

Mussolini chegou a Roma, vindo de Milão, na manhã de 30 de outubro, não à frente de seus Camisas Negras, mas no vagão-dormitório de um trem. Apresentou-se ao rei em roupas inconvenientes, vestindo fraque e uma camisa preta, num reflexo indumentário de sua situação ambígua, em parte candidato legal a um cargo público e, em outra, o líder de um bando de revoltosos. “Majestade, perdoe minhas vestes”, consta que ele, de modo mendaz, teria dito ao rei: “Venho dos campos de batalha” (Paxton, 2007, p. 155).

Foi apenas no dia 31 de outubro, após Mussolini já estar melhor instalado como primeiro ministro, que foi possível levar cerca de 10 mil Camisas Negras, que protagonizaram um desfile pela cidade de Roma, acompanhado de sangue e destruição. Em seguida, os membros dessa milícia foram, embaraçosamente, despachados da cidade pelo primeiro ministro, que os mandou embora transportados por trens. A Milícia Voluntária para a Segurança Nacional<sup>34</sup> foi um grupo extremamente violento, que agia diretamente em prol dos ideais do Partido Nacional Fascista. Segundo matéria do jornalista Ariel Palácios (2019), o modelo das camisas pretas usadas por eles como uniforme (Figura 7), consistia em uma reprodução das vestimentas utilizadas pelos Arditi, grupo pertencente às tropas de assalto de elite militares do *Regio Esercito*<sup>35</sup> da Primeira Guerra Mundial. O uso da peça única de cor escura era incomum naquela época, já que os homens utilizavam, geralmente, camisas mais claras, principalmente brancas ou azuis, acompanhadas de paletós ou coletes. O tom fúnebre, unido à violência extrema, propositalmente consolidava o ar de mortandade do traje negro.

Figura 7 – Grupo de Camisas Negras, com Mussolini ao centro

---

<sup>34</sup> Nome oficial dos “Camisas negras”.

<sup>35</sup> Exército Real.



Fonte: [oglobo.globo.com](https://oglobo.globo.com) (2022)<sup>36</sup>

As fardas militares são peças fundamentais na estetização da guerra. A construção de sua suposta beleza está para além das cores e detalhes de meros tecidos que vestem corpos. O fascínio do uniforme, evidenciando o fazer parte de um grupo poderoso, por meio do tato que sente o entrelaçamento entre o tecido e a própria pele subserviente ao corpo do *fascio*, fará parte do tópico, onde por meio de críticas escritas por Walter Benjamin, poderemos melhor compreender o contexto dos fascismos, especialmente na Alemanha.

Sobre o posicionamento político e ideológico dos futuristas italianos, não é difícil encontrar afinidades entre eles e o fascismo, uma vez que a vanguarda em questão assumidamente se entrelaça ao projeto totalitarista, pelo menos tratando-se da maioria de seus representantes, sobretudo do líder Marinetti. É importante ressaltar, no entanto, que a adesão ao fascismo, embora seja de grande predominância entre os membros do grupo italiano, não é unanimidade entre os futuristas que surgirão também em outros países do mundo e coexistirão com uma série de divergências estéticas e/ou políticas.

Com a publicação do *Manifesto do Futurismo* em 1909, tornava-se amplamente conhecida pelo público a elevação da estetização da guerra, onde chamavam à reunião aqueles que já traziam dentro de si seus impulsos para a perpetuação de extermínios espetaculares. E para aqueles que não hospedavam ainda o germe mortal, buscavam-nos, gritando pela glorificação da guerra, do militarismo, do patriotismo, da destruição e da misoginia. O manifesto em questão lançou tão claramente seu caráter de exaltação à

<sup>36</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/6-coisas-que-voce-talvez-nao-soubesse-sobre-as-roupas-do-fascismo-23963531>. Acesso em 06 de novembro de 2022.

violência que, os mesmos jornalistas que evidenciaram a grandiosidade do texto, também alertaram o público com a seguinte pergunta retórica:

É necessário dizer que deixamos ao signatário toda responsabilidade de suas ideias singularmente audaciosas e de um exagero frequentemente injusto para com as coisas eminentemente respeitáveis e, felizmente, por todos respeitadas? (Le figaro *apud* Teles, 2009, p. 106).

No mesmo ano da marcante publicação do manifesto futurista, o autor publica o *Primeiro Manifesto Político Futurista para as eleições gerais de 1909*<sup>37</sup>. Segundo Schirò (1995), Marinetti era mais radical que o próprio Mussolini em relação ao nacionalismo e à afirmação de que a Itália poderia subjugar quaisquer povos, em nome da expansão territorial e da supremacia cultural do país. Um exemplo disso seria o fato de, em 1911, Mussolini ter organizado uma grande greve contra a guerra para a conquista da Líbia. Enquanto isso, Marinetti lança, no mesmo ano, o Manifesto *Tripoli italiana*<sup>38</sup>, apoiando a guerra em questão. Em 1913 é publicado o *Programma Politico Futurista*, encorajando a Itália a se libertar do pacto da Tríplice Aliança, que a impedia de avançar para conquistar a Áustria e, assim, expandir sua atividade colonial. Segundo Paxton (2007), a respeito da aversão aos austríacos, um grupo de futuristas liderados por Marinetti, já havia sido preso por vários dias devido ao fato de terem, durante uma manifestação, colocado fogo em oito bandeiras da Áustria. Schirò (1995) afirma que o fascismo se inspirou mais no futurismo do que o futurismo teria se inspirado no fascismo. Marinetti declara a aniquilação do passado e de tudo aquilo que traga velhas recordações, característica que seguirá figurando em seus manifestos. O próprio mito da romanidade, segundo o qual deveriam se inspirar na glória da Roma antiga e trazer ao presente toda sua grandiosidade, para o futurista, na verdade, é uma visão limitadora daquilo que a própria Itália do futuro, que já começou, é capaz de conquistar.

Schirò (1995) escreve que Mussolini, inicialmente, não demonstrava muita simpatia pelo futurismo. O líder fascista só foi demonstrar admiração pelo movimento em 1919, ano da inauguração oficial do *Fasci Italiano de Combattimento*, considerada a

<sup>37</sup> *Primo Manifesto Politico Futurista per le elezioni generali del 1909*. Disponível em: <https://futurismo.accademiadellacrusca.org/scheda.asp?idscheda=2>. Acesso em 4 set. 2023.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/manifesti/tripoliita.htm>. Acesso em 4 set. 2023.



efetivação do partido que inaugura o que chamamos de Fascismo. Disse o *Duce*<sup>39</sup> — “Pessoas medíocres têm sempre demonstrado não tomarem a sério o futurismo; agora não obstante estas pessoas, o chefe dos futuristas, Marinetti, faz parte do *Comité Central dos Fascios de Combate*” (Schirò, 1995, p.170). Embora o movimento futurista mantivesse a ênfase no povo italiano, tratava-se de uma pretensão cosmopolita, que ansiava revolucionar as mais diversas áreas do pensamento e da cultura humana global.

Em 1915, conforme escreve Schirò (1995), tanto Mussolini quanto Marinetti participam, lutando pela Itália, na Primeira Guerra Mundial. O primeiro como soldado e, depois, promovido a cabo. O segundo como capitão de carros blindados. Apesar da “vitória” do lado italiano, a quantidade de terras distribuídas para o país foi entendida como insuficiente, o que gerou o *mito da vitória mutilada*, um cenário de insatisfação e desestabilização econômica e social. Nesse contexto Marinetti funda o Partido Futurista Italiano, publicando o respectivo manifesto em fevereiro de 1918. Ele cria também, em várias cidades italianas, como Roma e Florença, por exemplo, Os *Fascios Políticos Futuristas*, que consistiam em células partidárias, onde há intensa divulgação propagandística.

Mussolini também tenta enveredar por uma empreitada de ascensão política, o que não dá tão certo quanto o foi para seu colega, então o futuro líder fascista procura Marinetti, divulgando posteriormente suas ideias “irreverentes e inovadoras” em seu jornal *Il Popolo d'Italia*. Mussolini não só teria tido a ajuda da criação literária do artista Marinetti como também teria se inspirado e, provavelmente, até plagiado o poeta na elaboração do programa do *Primeiro Fascio de Combate* de 1919. No entanto, por estar alinhado à causa fascista, o escritor dos inovadores manifestos não protestou contra o plágio (Schirò, 1995, p. 176). Uma ruptura entre os dois sujeitos teria ocorrido quando Mussolini, em 1922, assume o cargo de primeiro ministro. Suas atitudes que negavam os próprios valores que defendia, como um anticlerical e antimonárquico beijar a mão do Papa e do Rei, símbolos do abjeto pragmatismo político, que faz o que for preciso para alcançar determinados fins, afastaram Marinetti por um tempo. No entanto, o escritor continuou a produzir vários textos e voltou a apoiar o *Duce*, marcadamente em suas atividades coloniais, como por exemplo a Guerra contra a Etiópia (1935 – 1936).

---

<sup>39</sup> Palavra italiana que significa “líder”. A expressão ficou mais conhecida como sendo a forma de referir-se à Mussolini, o venerado fascista à frente de seu país.

## 2.2. Benjamin e o fascismo alemão

O conceito de *fascismo* utilizado aqui está fundamentado no que Walter Benjamin escreve sobre tal ideologia. A temática desse sistema totalitário está presente em grande parte dos escritos desse filósofo. Mas, para esclarecer o significado de *Fascismo*, além do ensaio sobre a obra de arte, destacar-se-á seu ensaio intitulado *Teorias do fascismo alemão* (Benjamin, 2012). A partir das críticas construídas contra o conteúdo da Coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger, Benjamin expõe suas descrições sobre o destruidor idealismo místico que fundamenta fantasmagoricamente as práticas e nulidades ilusórias do fascismo. Apesar do título da referência mencionar o país de nascimento do filósofo, as características descritas, no geral, também estão presentes no fascismo italiano.

Semelhante aos Camisas Negras italianos, os soldados alemães da SA<sup>40</sup> vestiam orgulhosamente um uniforme que os destacava como integrantes de um mesmo grupo. Nesse caso, eles eram os Camisas Pardas (Figura 7), um grupo que, a partir de 1923, também começou como uma milícia, formada por ex-combatentes da Primeira Guerra (a quem Benjamin chama de “pioneiros de *Wehrmacht*”) e outros homens que se uniram às ideias de Adolf Hitler e faziam sua segurança, agredindo quaisquer grupos adversários que julgassem necessário. As camisas pardas eram usadas por conveniência e não por uma escolha deliberada. Ocorreu que, após a guerra, sobraram muitas peças dos uniformes utilizados, sobretudo em territórios africanos, com terras áridas, onde as cores em questão funcionavam melhor como camuflagem. Daí, economizando tempo e dinheiro, reaproveitaram as camisas pardas. Apesar disso, as posturas eretas, soberbas e intimidadoras dos que as vestiam, conferiam a ilusão de uma roupa que tinha determinado poder em si mesma. Se bem que, para muitos, era mesmo engrandecedora a honra de poder usar os mesmos modelos de uniformes das lutas precedentes, apesar da derrota sofrida em tais empreendimentos.

Figura 8 – Unidade da SA, em Nuremberg, 1929

---

<sup>40</sup> Abreviação da palavra alemã *Sturmabteilung*, cuja tradução em português seria “Sessão de Assalto”.



Fonte: aventurasnahistoria.uol.com (2022)<sup>41</sup>

Em 1925 organizou-se um novo exército cuja sigla era SS<sup>42</sup>, onde a seleção de seus soldados passava por um critério estético mais rigoroso, segundo o qual cada participante deveria ser da raça pura, ou seja, ariana. Nesse contexto os uniformes também mudaram. Agora “[...] usavam outra iconografia, com as botas pretas, camisas e casacos ajustados da mesma cor, cintos lustrosos e distintivos prateados” (Palácios, 2019)<sup>43</sup>. Em 1934, por divergências entre Hitler e o líder Ernst Rohm, a SA foi extinta junto com várias vidas de inimigos internos. Assim prevaleceu a SS, até 1945, quando da sua criminalização ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Em suas *Teorias sobre o fascismo alemão*, falando sobre a derrota alemã na Primeira Grande Guerra, Benjamin destaca o quanto os autores da coletânea *Guerra e guerreiros* pervertem “[...] a derrota numa vitória interna, por meio da confissão histórica de uma culpa generalizada para toda a humanidade” (Benjamin, 2012, p. 67). Os entusiastas da nação, amantes das vestimentas militares - que, tomados pela bélica mística, são envoltos pelos trajés com sua estética de superioridade vazia – parecem, em

<sup>41</sup> Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/sturmabteilung-milicia-do-nazismo.phtml>. Acesso em 07 set. 2022.

<sup>42</sup> Abreviação do termo alemão *Schutzstaffel*, cuja tradução em português seria “Esquadrão de Proteção”.

<sup>43</sup> A matéria do jornalista Ariel Palácios que fala sobre os Camisas Negras e os Camisas Pardas, traz um pequeno resumo dos significados dos uniformes de diferentes grupos fascistas, destacando as cores das camisas utilizadas por eles, como também os Camisas Douradas do México e os Camisas Verdes do Integralismo brasileiro, por exemplo. “Em diversos países dentro e fora da Europa diversos setores fascistas, entusiasmados com a guerra, colocavam as mangueiras de fora. Literalmente, usando camisas de corte militar nos mais variados pontos da escala cromática para exibir-se de forma uniforme, como manadas obedientes ao respectivo ‘líder supremo’. Era o fashion do fascismo. Ou, como ironicamente citam os especialistas, o ‘fashion’”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/6-coisas-que-voce-talvez-nao-soubesse-sobre-as-roupas-do-fascismo-23963531>. Acesso em 07 set. 2022.

êxtase, deixar-se cobrir pela suposta beleza do *front*, ignorando, no entanto, todos os fatos desoladores que constituem essa batalha imperialista assassina.

Esses pioneiros da *Wehrmacht* quase levam a crer que o uniforme é para eles um objetivo supremo, almejado com todas as fibras de seus corações, em comparação ao qual as circunstâncias em que o uniforme poderia ser utilizado perdem muito de sua importância (Benjamin, 2012, p. 46).

Semelhante ao protagonismo de como são utilizadas na prática as tecnologias emergentes (diferente das meras possibilidades técnicas), o que de fato fizeram aqueles que vestiam os uniformes é mais relevante do que os trajes em si mesmos, embora não se possa esquecer da indumentária como componente importante que marca um conjunto de ações destrutivas estetizadas. Também é necessário lembrar daquilo que nos é alertado por Benjamin, sobre o próprio desenvolvimento da tecnologia ser motivado pelos defensores da guerra. É preciso, então, antes de entrarmos mais no texto benjaminiano que contêm certas pressuposições a respeito do conhecimento do leitor, fazermos um breve retrospecto do fascismo alemão, mais conhecido como Nazismo, que é constituinte do tema central, mesmo que nesse escrito Benjamin não utilize nenhuma vez o termo diretamente.

Segundo Martin Kitchen (2013), semelhante ao que ocorreu na Itália, o território que viria a se tornar a Alemanha estava com vários de seus habitantes envolvidos nas revoluções de 1848, que consistiam em movimentos nacionalistas, muitos de unificação, por toda a Europa. Na época a Confederação Germânica era composta por diversos pequenos reinos e ducados, ou seja, a Alemanha ainda não era um Estado-Nação independente. As duas principais potências desse território eram o Império Austríaco e o Reino da Prússia. Com o Rei Guilherme I e o Primeiro Ministro Otto Von Bismarck, a Prússia passou a buscar aquilo que era de seu interesse, a saber: a unificação de sua região.

Sob o comando do estrategista Helmuth von Moltke, a Prússia venceu três guerras consecutivas: Guerra dos Ducados (1864), Guerra Austro-Prussiana (1867) e a Guerra Franco-Prussiana (1870 - 1871). A primeira foi a da Áustria e da Prússia contra a Dinamarca, com a derrota desta última. A segunda foi quando a Prússia venceu os austríacos. A terceira trata-se do êxito militar diante da França. Após uma esmagadora vitória contra os franceses, a Prússia, que acabara de transformar-se no Império Alemão, impusera condições vexatórias aos franceses que consistiram na tomada do território da

Alsácia-Lorena e na concessão humilhante de que militares alemães ocupassem o território dos derrotados. Apesar dos alemães terem efetivado sua unificação após “ganharem” a guerra, veio à tona um resultado bastante perigoso desse conflito, o chamado *Revanchismo*. Os ressentimentos da França em relação a seu soberbo oponente culminariam em seu posicionamento como um dos inimigos em uma nova guerra.

A Alemanha estava em ascensão econômica e tecnológica. Além disso, desde o fim do século XIX, os povos germânicos já se destacavam entre os diversos adeptos dos nacionalismos pela Europa. Antes mesmo da unificação os alemães, junto a outros povos com a mesma cultura e, sobretudo, com a mesma língua, aderiam ao Pangermanismo, uma ideologia segundo a qual as crenças e a língua em comum faziam dos povos espalhados membros de um mesmo reino. No meio das efervescências nacionalistas, o país também estava participando de algo que ocorria simultaneamente em outras nações da Europa, a corrida armamentista. Assim, os setores de fabricações militares, produziam instrumentos direcionados especificamente para a guerra, apenas esperando o momento oportuno para dispararem tiros e bombas. A ocasião se deu em 28 de junho, de 1914, na visita do Arquiduque Francisco Ferdinando à cidade de Sarajevo, na Bósnia, onde um estudante nacionalista de 19 anos, chamado Gavrilo Princip mata o herdeiro do Império Austro-Húngaro e também sua esposa, a Duquesa Sofia de Hohenberg.

A Áustria declarou guerra à Sérvia. A Rússia, alegando querer defender a Sérvia, voltou-se contra a Áustria. A Alemanha, como aliada da Áustria, declarou guerra contra a Rússia e depois, com mais declarações de guerra, sucederam-se as catástrofes superiores ao que os próprios países a declarar guerra poderiam esperar. A *Belle Époque* convertia-se, em meio ao fogo e à fumaça, num apagar de suas luzes, afogando nos rios de sangue que transbordavam das trincheiras. Junto aos muitos voluntários que se inscreveram, antes de terem noção da proporção que tomaria esse conflito, que é chamado depois de Primeira Guerra Mundial, estava o jovem austríaco Adolf Hitler. Ele lutava como cabo pelo exército alemão, que foi derrotado junto com a Tríplice Aliança (Alemanha, Áustria-Hungria e Itália), que foi subjugada pela Tríplice Entente (França, Inglaterra e Estados Unidos) (Kitchen, 2013).

Em meio aos prejuízos materiais e humanos, a Europa encontrava-se desiludida quanto aos valores liberais, segundo os quais, supostamente, não era necessária nenhuma intervenção nas relações de mercado, pois as nações se entenderiam naturalmente, num ajuste espontâneo entre suas livres negociações, a paz e o bem estar. No entanto, em meio aos destroços, em 1918, muitos, decepcionados, admitem que a ganância, o egoísmo e o

medo de não se sobressaírem em relação a outros povos, conduzem os países a uma devastação irreparável. A ideia de ajuste espontâneo da história, na esteira da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (1992) se mostra, em seu próprio retrato de destroços, como um fracasso. Daí o materialismo histórico marxiano aparecer como alternativa. Se bem que, a essa altura, vários países temiam que ocorresse uma Revolução em suas terras, como houve na Rússia em 1917. Cresce, portanto, o espaço para uma terceira via, autodeclarando-se antiliberal e anticomunista, algo que já tinha vindo à tona na Itália e viria a florescer na Alemanha com as propostas hitleristas (Paxton, 2007).

Em 1919 é assinado o Tratado de Versalhes. Conforme Kitchen (2013), numa cerimônia ocorrida na França, liderada por aqueles que amargavam a derrota da Guerra Franco-Prussiana, a Alemanha foi colocada como a culpada pela Primeira Guerra Mundial. Além da culpabilização, o tratado também impunha certas condições: a redução do número de integrantes do exército alemão, o pagamento de indenizações altíssimas aos países atingidos pela guerra, a restituição do território da Alsácia-Lorena e a perda de vários territórios ultramarinos conquistados anteriormente. Diante de tamanha humilhação, junto com a crise econômica gerada pelos pagamentos que lhe foram impostos, a nação alemã estava agora em uma situação deplorável, inclusive com seu orgulho nacional profundamente ferido.

É nesse cenário que Adolf Hitler, gradativamente, tornar-se-á o *Führer*<sup>44</sup> do povo germânico. Nascido em 1889, em Braunau am Inn, na Áustria, divisa com a Alemanha, sonhava em tornar-se um artista. Sua vontade e sua presunção eram tão grandes que a não aprovação em uma Academia de Viena o decepcionou de maneira abissal. “Estava tão convencido do êxito do meu exame que a reprovação que me anunciaram feriu-me como um raio que caísse de um céu sereno” (Hitler, 2016, p. 23). Após não ser aceito, o examinador propôs que o pintor frustrado seguisse carreira na arquitetura. Por pouco tempo fixou-se nesse objetivo, mas logo desistiu, ao mesmo tempo que amadurecia mais para as lutas políticas. Nesse contexto, ele faz a seguinte declaração:

Nesse tempo, abriram-se os olhos para dois perigos que eu mal conhecia pelos nomes e que, de nenhum modo, se me apresentavam nitidamente na sua horrível significação para a existência do povo germânico: marxismo e judaísmo (Hitler, 2016, p. 24).

---

<sup>44</sup> Palavra alemã que significa *líder, guia, chefe; condutor* (Tochtrop, 1984, p. 183).

Em seus textos, Walter Benjamin poucas vezes citou o nome de Hitler diretamente. Mesmo assim, o trecho acima é concluído com dois dos principais motivos que levaram os nazistas a, indiretamente, cometerem homicídio contra o filósofo judeu-alemão – “marxismo e judaísmo”. É muito significativa a contribuição que Benjamin deixou ao combater os movimentos fascistas, sobretudo nas instrumentalizações que fazem das obras de arte. Tal como conclamava os artistas a aderirem a causa revolucionária com suas letras e seus corpos, o intelectual protagonista do presente texto lutou até o último segundo contra as opressões mortificadoras.

Se o profetismo judeu é ao mesmo tempo a lembrança de uma promessa e o chamado para uma transformação radical, em Benjamin a potência da tradição profética e a radicalidade da crítica marxista se unem na exigência de uma salvação que não é a simples restituição do passado, mas a transformação ativa do presente. Em setembro de 1940, Benjamin foi detido pela polícia espanhola em Port-Bou, na fronteira entre a França de Vichy e a Espanha de Franco. Ameaçado de ser entregue à Gestapo, ele escolhe o suicídio: este foi seu último ato de resistência ao fascismo (Löwy, 2021, p. 123).

Mas antes de 1940 aconteceram muitas outras coisas. Em 1919 Hitler entra para o Partido Trabalhista Alemão. Com sua capacidade de persuasão, em 1921 ele já havia conseguido mudar o nome do Partido para *Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães*<sup>45</sup>, frequentemente mencionado apenas como *Partido Nacional Socialista*. Além disso, nesse período ele já era líder do grupo em questão e havia atraído vários novos adeptos partidários. Em 1924 o Partido Nazista<sup>46</sup> é censurado devido ao seu extremismo. Hitler vai para a prisão, ficando encarcerado por oito meses, período no qual começou a escrever seu livro *Mein Kampf (Minha Luta)*, texto onde autor assume seu racismo, seu antissemitismo e sua convicção de que era um escolhido de Deus para levar a raça ariana ao seu devido lugar, supostamente superior. Em 1929 já fazia algum tempo

---

<sup>45</sup> O termo nacional-socialismo, provavelmente, foi cunhado por um nacionalista francês chamado Maurice Barrès que, em 1896, descreveu o aventureiro aristocrático Marquês de Morès como sendo “o primeiro nacional-socialista”. Após seu fracasso ao tentar ser criador de gado em North Dakota, Mòres volta a Paris na década de 1880 e organiza “[...] um bando de desordeiros anti-semitas que atacavam lojas e escritórios de propriedade de judeus. Como pecuarista, recrutava seguidores entre os trabalhadores dos abatedouros de Paris, que atraía com seu discurso anticapitalista e antissemita. Seus pelotões usavam roupas e chapéus de caubói, que o marquês havia descoberto no Oeste americano, e que (num modesto exagero de imaginação) antecederam as camisas pretas e marrons como o primeiro uniforme fascista” (Paxton, 2007, p. 89).

<sup>46</sup> *National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei (N.S.D.A.P.)*, era o nome oficial do partido. A origem da palavra “Nazismo” vem do termo em alemão *National Sozialistische*, cuja ênfase no “nacional” visava distinguir-se dos movimentos internacionalistas dos socialistas e comunistas (Izolani, 2015, p. 79).

que as ideias nazistas estavam contaminando o povo. Nesse contexto há uma crise econômica muito intensa e de escala mundial, a Grande Depressão. Tal desestruturação deixou as massas ainda mais vulneráveis às promessas de restauração e glória feitas por Hitler e seus apoiadores. Em 1930, quando Benjamin escreve suas *Teorias sobre o fascismo alemão*, o ditador estava a poucos passos de se tornar o Chanceler da Alemanha, cargo que lhe seria oficializado em 1932, dando a ele ainda mais autoridade e alcance midiático.

Quanto à descrição mais específica do que é fascismo, a primeira característica destacada por Benjamin é o *misticismo bélico*. Os guerreiros são convocados para dar suas vidas pela Nação. Mas quem é essa “Nação”? A mesma cujos habitantes, independentemente de ser soldado ou civil, recebem sobre si os gases e bombas mortificadoras. O heroísmo é conclamado como uma honra, embora somente o cadáver em um caixão (às vezes vazio) receba em sua homenagem a salva de tiros. Há um verdadeiro culto à Guerra. O Fascismo constrói uma mística que fascina os humanos sedentos por uma causa pela qual lutar. Mas a recompensa, pelo menos teoricamente, consiste no fato de que, em proporções menores do que a devoção voltada para a Guerra, o indivíduo também será cultuado, como parte constituinte da manifestação dessa deusa. Abaixo um trecho no qual são citados os principais aspectos que constituem o fascismo, segundo Benjamin.

A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o mistério de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizá-lo e explicá-lo, por um desvio, através da construção de coisas humanas (Benjamin, 2012, p. 46).

*Abstração metafísica, nacionalismo e idealismo.* Três características combatidas pelo autor e que trazem consigo, ainda, outras qualificações. *O novo nacionalismo* mencionado trata-se da tentativa de construir um presente e, sobretudo, de um futuro glorioso, inspirados na suposta grandiosidade de tempos passados. A *construção de coisas humanas*, a qual o autor se refere, seria o oposto do idealismo fascista. Embora nesse ensaio Benjamin não cite o nome de Adolf Hitler, podemos relacionar algumas de suas ideias antifascistas que aparecem no texto a determinados conteúdos proferidos pelo ditador que, em 1924, escrevia:



O bolchevismo da arte é a única forma cultural possível de exteriorização do marxismo. Quando essa coisa estranha aparece, a arte dos Estados bolcheviquizados só pode contar com produtos doentios de loucos ou degenerados, que desde o século passado, conhecemos sob a forma de dadaísmo e cubismo, como a arte oficialmente admirada (Hitler, 2016, p. 194).

Alimentava-se a ideia de que a moderna degeneração da arte destacava-se como símbolo e instrumento de dominação por parte dos revolucionários de esquerda. O documentário *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen (1992), apresenta um excelente conjunto de informações sobre a estetização do nazismo. A padronização estética dos corpos humanos, a organização das grandes reuniões políticas, as escolhas das obras de arte a serem expostas nos museus, os projetos arquitetônicos ambiciosos, entre outras ações produzidas com um ideal de purificação, a liderança estatal alemã evidenciava seu grande projeto estetizante da política nazista. Mas, para além do que era incluído como imagens dignas de um povo saudável e superior, destacam-se as produções excluídas sob a alegação de serem inferiores e doentias, como sinais de uma decadência presente e futura. Em 07 de julho de 1937, na cidade de Munique, Alemanha, iniciava-se um conjunto de exposições da chamada *Arte degenerada*, onde a arte moderna, notadamente as que não correspondiam ao padrão de Belo da antiguidade clássica, foi exposta para ridicularização.

O ideal hitlerista não estava restrito à questão do belo em obras de arte que precisavam representar como deveriam ser as aparências humanas. Junto a isso havia as questões da grande imagem da pátria contra seus inimigos. “O idealismo foi que, do espírito puro plasmou a força criadora, cuja obra, os monumentos culturais, brotou de um consórcio singular entre a violência bruta e a inteligência genial” (Hitler, 2016, p. 222). Hitler tem seu próprio conceito de idealismo. Ele constrói a ideia do sacrifício do indivíduo em nome do êxito da coletividade do grupo ariano. A primeira diferença em relação aos opositores de esquerda, é que o líder nazista propõe o engajamento de cada pessoa sem a necessidade de que esta desfrute do valor integral do próprio trabalho.

Cada operário, cada camponês, cada inventor, cada funcionário etc., que vai trabalhando, sem chegar nenhuma vez à felicidade e ao bem-estar, é um expoente desse elevado ideal, mesmo que nunca venha a penetrar o sentido profundo do seu proceder (Hitler, 2016, p. 221).

Mesmo que o indivíduo morra em atividade por seu povo, a vitória consiste nas riquezas que tal sacrifício rendeu ao seu grupo que, nesse caso, é a pátria. Benjamin faz uma citação que ilustra a metafísica do heroísmo usada por aqueles que convocam os que vão perecer em nome da nação: “‘Os mortos em combate’, contam-nos, ‘passaram, ao tombarem, de uma realidade imperfeita a uma realidade perfeita, da Alemanha da aparência temporal à Alemanha eterna’” (Benjamin, 2012, p. 70-71). O materialismo histórico, no entanto — mesmo que Benjamin seja um materialista não ortodoxo — almeja a concretização da libertação dos oprimidos.

Uma das características do fascismo, na primeira metade do século XX, foi a rejeição de várias manifestações artísticas modernas emergentes. As artes faziam parte das diversas produções entendidas pelos fascistas como propriedade da pátria. Aqui o termo *pátria* corresponde a uma etérea junção de personalidades aniquiladas. Os padrões militaristas, chauvinistas e moralistas desses conservadores demarcaram com arames farpados eletrificados o espaço sobre o qual o povo poderia circular. Todas as expressões dos indivíduos deveriam limitar-se a essas cercas. Assim como deveriam ser puras a moral, a disciplina e as etnias, pura também deveria ser a arte.

Para não correrem perigo, os líderes dessa ideologia exterminavam aqueles que não se alinhavam aos seus moldes. Em relação à arte, se não cometiam homicídio doloso, podiam assassinar os aspectos plurais da vitalidade humana. Foi assim com John Heartfield. Ele produzia fotomontagens irônicas (Figura 9) que criticavam o sistema vigente em seu país. Benjamin (2012) o cita como exemplo de conteúdo revolucionário e Peter Burger (2017) ressalta que há em suas manifestações artísticas um caráter de rebeldia antiestética. Logo a obra de Heartfield foi censurada pelos nazistas.

Figura 9 – Adolf, Der Übermensch



Fonte: johnheartfield.com (2022)<sup>47</sup>

### 2.3. Teoria benjaminiana das vanguardas artísticas

Conforme diz Peter Bürger (2017), em sua *Teoria da Vanguarda*, na sociedade feudal absolutista da Europa, tinha-se como ideal artístico o princípio da *imitativo naturae*, segundo o qual a arte verdadeiramente bela deveria ser uma fiel imitação da natureza. A partir do século XVIII começa a desenvolver-se a arte burguesa que, embora diferente da anterior, ainda guarda um certo padrão mimético. Nesse período ocorre o que o autor chama de *esteticismo*, que seria algo próprio das classes dominantes, onde as obras mostram imagens de uma humanidade idealmente realizada, o que traz uma ilusória satisfação, porém sem ajudar de maneira alguma na viva concretização de seus anseios. Nesse contexto, “[...] a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites” (Bürger, 2017, p. 48). As vanguardas artísticas que surgem no século XX destroem exatamente essa padronização, tanto sobre o imperativo realismo no resultado final das obras quanto em relação ao modo de produção artística.

Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época (Bürger, 2017, p. 48).

A eliminação do enclausuramento estilístico sinalizava não só liberdade e inovação estética, mas também o desenvolvimento de um outro tipo de obra de arte, chamada de *não orgânica*. A obra clássica, chamada de *orgânica*, e ainda presente no esteticismo do século XX, submete-se ao cumprimento da formação de uma imagem completa, onde cada parte nada mais é do que uma participante de um todo harmonioso e unívoco. Esse é o tipo de obra cuja exaltação prevaleceu nos cânones tradicionais,

---

<sup>47</sup> HEARTFIELD, John. *Adolf, Der Übermensch*. Fotomontagem, 1936. Disponível em <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/adolf-the-superman-hitler-portrait> Acesso em 14 set. 2022.

porém sem nenhuma aplicação prática, somente com a função de um culto sem deus, voltado para si mesma, eis a chamada “arte autônoma”.

O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte como “ser humano”; nela, ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis vital (Bürger, 2017, p. 114).

A obra de arte *não orgânica* difere da *orgânica*, justamente por estar diretamente ligada à práxis vital (vida prática). Além disso, ao contrário do clássico, as vanguardas não se submetem a um “todo”, pois trabalham com fragmentos da realidade. Para Bürger é mais apropriado dizer “manifestações artísticas” ao invés de “obras” quando nos referimos a tais vanguardas. Isso se dá devido ao fato das manifestações em questão subverterem a estetização das obras feitas dentro do movimento *arte pela arte*, segundo o qual os artistas deviam se limitar às técnicas e resultados plásticos e visuais sem, no entanto, engajar suas produções em qualquer reivindicação política ou ideológica.

Walter Benjamin desenvolve seu conceito de *alegoria* em *Origem do drama trágico alemão* (2020). Segundo Peter Bürger, por meio desse conceito é possível desenvolver uma teoria benjaminiana sobre a vanguarda. Essa categoria serve para explicar tanto o processo de produção artística quanto seus efeitos estéticos. Bürger diz que, embora a alegoria tenha se desenvolvido inicialmente para aplicar-se à análise da literatura barroca, é na obra de arte de vanguarda que ela irá manifestar-se de maneira mais adequada, como se, pressupondo uma cronologia ordinária, tivesse ocorrido o inverso, ou seja, a partir da alegoria nas manifestações vanguardistas teria se tornado possível a aplicação de tal conceito às considerações sobre o barroco. Mas, diz o autor, “Não se deve orientar a pesquisa no sentido das possíveis analogias entre contexto primário e secundário, mas no sentido das transformações da função social da forma artística” (Bürger, 2017, p. 157).

Diferentemente da tragédia grega, onde as histórias passavam-se em tempos abstratos e imemoriais, as histórias do drama barroco alemão passavam-se em seu tempo presente. Os autores desse gênero eram, em sua maioria, luteranos e, portanto, perseguidos, ao mesmo tempo, por uma moralidade aparentemente inalcançável e pela incerteza a respeito da fé e da própria salvação, já que a recente reforma trouxe consigo

um certo desprezo pelas ditas “boas obras”. Prova disso é o fato do reformador Martinho Lutero ter proposto a retirada da epístola de São Tiago do cânon da Bíblia Sagrada. Segundo ele a carta falava muito de obras e pouco de fé<sup>48</sup>. “No seu caso, a ‘fé’ ainda continuou a sustentá-lo, mas nem ela impediu que a vida se tornasse insípida” (Benjamin, 2020, p. 144). Não há mais diante dos homens nenhuma prática que os garanta sua redenção. Há um anseio por enxergar o transcendente, mas por onde se lançam os olhos vê-se apenas o vazio. Cresce a incerteza sobre o pós-morte, o que traz uma sensação mortificante mesmo em vida.

O drama barroco nasce de uma absoluta imanência. Distante do caminho da História da Salvação, sem ter onde colocar os pés, o homem só tem diante de si a história natural e esta é, inevitavelmente, uma sucessão de mortes e catástrofes. Uma das principais características desse drama é o papel exercido pelos príncipes, pois nem os mártires e nem os monarcas podem fugir do caráter imanente da vida. E quando estão diante de tarefas a serem cumpridas impecavelmente e guiados por Deus, tais homens, da mais alta estirpe, fracassam miseravelmente como os mais desafortunados dos seres humanos. Por isso Benjamin (2020, p.147) diz que “O príncipe é o paradigma do melancólico”.

A melancolia, como uma espécie de luto pelas coisas do mundo [...] leva o melancólico a uma contemplação e uma ruminação obstinada das coisas, na tentativa de salvá-las. É isso que faz o príncipe, toma as coisas como mortas na tentativa de fazê-las viver na figuração da morte. Absorto na indecisão sobre suas atitudes e potencialidades, ele se retira, assim como retira todas as coisas do fluxo do movimento histórico, e se paralisa no tempo, apático, na busca de eternizá-las numa contemplação impotente que só pode oferecer-lhes a morte (Branco, 2011, p. 38).

A meditação profunda é característica própria do melancólico e, quando ele observa minuciosamente os pormenores do mundo criatural destruído, só pode constatar

---

<sup>48</sup> “Meus irmãos, se alguém disser que tem fé, mas não tem obras, que lhe aproveitará isso? Acaso a fé poderá salvá-lo? Se um irmão ou uma irmã não tiver o que vestir e lhes faltar o necessário para a subsistência de cada dia e alguém dentre vós lhe disser: ‘Ide em paz, aquecei-vos e saciai-vos’, e não lhes der o necessário para sua manutenção, que proveito haverá nisso? Assim também a fé, se não tiver obras, está completamente morta” (*São Tiago* 2,14; 17). Esse e os outros textos bíblicos citados neste trabalho foram extraídos da seguinte versão: *BÍBLIA de Jerusalém*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.

coisas ilegítimas e inconclusas. Por isso só é possível captar as incompletudes da existência histórica despedaçada.

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são do reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (Benjamin, 2020, p. 189).

A alegoria é diferente do símbolo. O símbolo expõe, de maneira imediata, aquilo mesmo que quer significar, com uma perfeita coincidência. Não é possível nele constatar nenhum vestígio de produção artificial. É o tipo de linguagem que mais se aproxima daquela da existência paradisíaca sobre a qual fala Benjamin em seu ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2013). Para o filósofo, diferentemente da interpretação convencional sobre a teoria platônica, não existe um mundo à parte onde se situam as Ideias. Elas também não se dão no mundo dos fenômenos, tampouco manifestam-se intencionalmente, pois não têm manifestação e nem intencionalidade. A referência para o conhecimento das Ideias está em Adão. Quando ele nomeia as coisas está, ao mesmo tempo, manifestando as Ideias, pois, no estado paradisíaco, a linguagem é a própria existência imediata. Os nomes não eram signos para arbitrariamente classificar as coisas, mas sim seus próprios significados manifestos em si mesmos. As palavras eram, ao mesmo tempo, os nomes que manifestavam. O *Logos* (Razão) é o próprio Verbo. Não havia subjetividade, pois a existência antes da queda era absolutamente objetiva, enquanto realidade sonoro-linguística. Mas, após a queda, aquele tipo de expressão se corrompeu junto com todas as criaturas. Se fez necessário, então, um resgate daquela linguagem divina. Sem a possibilidade de retornar ao estado adâmico, criou-se o símbolo para se chegar o mais perto possível das perfeitas nomeações.

A alegoria, por sua vez, não tenta voltar ao estado paradisíaco, pois o alegorista, fixando seu olhar melancólico em uma existência despedaçada, sabe da impossibilidade de sua redenção. Diante de um mundo destituído da Graça, junta os fragmentos mortos e atribui a eles, arbitrariamente, significados diversos. É a única maneira de dar alguma “salvação” às ruínas mundanas. Não há, nesse caso, ao contrário do símbolo, a intenção

de encobrir quaisquer vestígios de artificialidade. Na verdade, é proposital a evidência de que se trata de uma disposição a bel-prazer dos elementos que constituem o alegórico. Os fragmentos não podem também ser datados, para que assim não se limitem no tempo as possibilidades de significados.

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira (Benjamin, 2020, p. 176).

Mesmo as atribuições de sentidos a cada um dos fragmentos consistem apenas em empréstimos de sentido, que não tentam fixar (ou descobrir) um significado, mas apenas vivenciam o fragmento efêmero, que pode, inclusive, não ter significado nenhum. Por isso Peter Bürger (2017) afirma que o conceito de alegoria tratado aqui se aplica a uma teoria benjaminiana da vanguarda. No caso das artes alegóricas, as manifestações artísticas se ligavam diretamente à *práxis vital*. Ou seja, a arte era manifesta mais do que como uma obra para a contemplação. Eram produções onde não só o conteúdo final, mas todo o processo criativo, do início ao fim, enaltecia o produtor, a produção, o produto e suas pluralidades de significados. Essas manifestações, com engajamento social e político, são o que ele chama de movimentos históricos de vanguarda, sendo eles: dadaísmo, surrealismo e a “[...] vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro” (Bürger, 2007, p. 46). O que haveria de comum entre esses movimentos citados seria o fato de:

[...] se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal qual ela se desenvolveu na sociedade burguesa. Com restrições, que deveriam ser trabalhadas em pesquisas concretas, o mesmo se aplica também ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão (Bürger, 2017, p. 46).

Os dois movimentos de vanguarda, para as quais o autor enfatiza restrições de aplicabilidade do conceito de subversão do esteticismo hegemônico, são as mesmas criticadas por Walter Benjamin como sendo representantes do movimento arte *pela arte*, que transforma em conteúdo estético imersivo a política fascista. Um dos atributos principais da vanguarda em relação às suas manifestações artísticas é exatamente a

novidade, a inovação que a coloca como superação das limitações vigentes até então. O dadaísmo com o efeito do choque e o surrealismo com a embriaguez desconcertante, trazem consigo essas renovadoras experiências.

O expressionismo alemão e o futurismo italiano também apresentam novas formas de se fazer arte, que também não se encaixavam nos padrões clássicos que os antecederam. Por isso são também movimentos artísticos de vanguarda. No entanto, em relação ao exposto caráter alegórico das manifestações vanguardistas, nem o expressionismo alemão e nem o futurismo italiano podem atender a esse aspecto, pois proporcionam certa estabilidade de completude imersiva. A alegoria, por possuir quantos significados se quiser dar, ao longo de muito tempo, permite que os fragmentos trabalhados envelheçam sem, no entanto, perderem sua relevância de sentido, já que este, o sentido, pode ser modificado por quantas vezes o alegorista quiser, sem que tal fragmento torne-se ultrapassado. O futurismo italiano, como vimos, não permite a sobrevivência de nada que seja velho, pois seu extremo anseio pelo sempre novo acaba liquidando as existências que não atendem a tal fixação. Vejamos mais um dos trechos do *Manifesto Futurista*, onde fica evidente a aversão por tudo o que é passado.

Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, o passado admirável talvez seja um bálsamo para os males, pois para eles o futuro está vedado... Mas nós não queremos mais saber do passado, nós jovens e fortes *futuristas*! Venham então, alegres incendiários, com os dedos carbonizados! Ei-los Ei-los... Abaixo! Lancem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh a alegria de ver boiar à deriva, rasgadas... Empunhem os machados, os martelos, e demoli sem piedade as cidades veneradas! (Marinetti, 1979, p. 52).

Desse modo, tal movimento de vanguarda não pode fazer parte do envelhecimento alegórico. Enquanto dadaísmo e surrealismo, com suas ruínas, podem permanecer existindo mesmo com o descarte de seus significados anteriores, o futurismo não permite que algo velho permaneça, ao contrário, ao invés de darem novos significados para os itens do passado, providenciam logo sua aniquilação.

#### **2.4. Arte pela arte e fantasmagoria**

Um aspecto decisivo na arte moderna, para Walter Benjamin (2022), conforme expresso em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é a



destruição da aura<sup>49</sup>. Antes do alvorecer das técnicas de reprodução, a arte tinha um caráter ritualístico, fazia parte do culto humano pelo desconhecido. O principal aspecto do sagrado seria sua rara aparição. Na Idade Média, por exemplo, não era comum ver dezenas de uma mesma pintura à venda por um preço barato. Os trabalhos pictóricos, as estátuas erigidas e mesmo certos textos escritos com muito mais dificuldade do que se faz em tempos industriais, cada obra representava como que o privilégio dos raros momentos nos quais a humanidade podia se conectar com o sobrenatural. No entanto as modernas técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, mudaram a própria natureza da arte. “Na medida em que a era de sua reprodutibilidade técnica desprendia a arte de seu fundamento cultural, apagou-se para sempre sua aparência de autonomia” (Benjamin, 2022, p. 69). Como resposta a essa perda, construíram a doutrina da *arte pela arte*.

Desta surgiu por sua vez uma teologia negativa na forma da ideia de uma arte ‘pura’, a qual rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica de seu objeto” (Benjamin, 2022, p. 61).

Isso significa que, semelhante ao idealismo, ao misticismo e às demais características desmaterializantes presentes no fascismo, ou melhor, numa interpenetração com o *fasci*, a arte agora, predominantemente, tinha caráter fantasmagórico, já que não servia de mediação para contatar divindade alguma e também não poderia mais ser associada a nenhuma realidade social. Se antes a obra artística servia como meio para um fim cútico, agora a arte torna-se objeto de si mesma, numa espécie de auto culto esotérico burguês. Era necessário, então, libertar a arte do aspecto auto ritualístico, que aparentava um vazio de aplicação prática. Só assim seria possível produzir manifestações artísticas diretamente ligadas à libertação das vidas concretas.

Susana Buck-Morss (2012) tem uma perspectiva muito interessante sobre o fenômeno da estetização da realidade. Ela diz que o campo original da estética, seguindo o sentido da própria palavra *aisthesis*, não são as obras de arte, mas sim a natureza e o corpóreo em seu aspecto material. Na época de Walter Benjamin, a estética teria passado por uma desmaterialização, afastando-se da realidade captável pelos sentidos e buscando alcançar “existências” metafísicas como Arte, Beleza e Verdade.

---

<sup>49</sup> “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2022, p. 59).

Em suas *Passagens*, partindo das interações com as galerias de Paris, Benjamin percebia novas composições, reproduções e divulgações das artes e, por meio disso, constatava certos resultados dos avanços da técnica. Caminhando por entre os cafés e vitrines da capital francesa, o filósofo mantinha contato com as fantasmagorias.

No século XIX houve um crescimento vertiginoso da proliferação de novas drogas, que passaram a ser usadas tanto para anestésias quanto para recreação<sup>50</sup>. Junto ao crescimento da mutilação dos trabalhadores, devido à materialização do maquinário industrial, veio a novidade da anestesia que possibilitava, também em outros casos, como em feridos de guerra, a amputação indolor e outros procedimentos cirúrgicos que antes, quando eram executados, só podiam ser feitos junto à dor excruciante dos pacientes. Ocorre que a anestesia não lançava um efeito inebriante somente sobre os pacientes. Aqueles médicos que, antes de cortar um ser humano, deveriam alcançar a mesma frieza de seus aparelhos metálicos, agora se veem diante de um corpo inerte e submisso a quaisquer intervenções necessárias.

A experiência da inebriação não se limita a transformações bioquímicas induzidas pelas drogas. “A partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico” (Buck-Morss, 2012, p. 191). A autora indica esse fenômeno como sendo a *fantasmagoria*. A origem do termo viria da Inglaterra de 1802, onde foi assim chamada uma exposição na qual lanternas mágicas produziam ilusões de óptica. Refere-se a uma aparência de realidade produzida pela manipulação técnica, capaz de ludibriar os sentidos. Conforme intensificava-se os avanços tecnológicos do século XIX em diante, multiplicaram também as possibilidades dos efeitos fantasmagóricos.

Nos interiores burgueses do século XIX, o mobiliário fornecia uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensorial que imergia o morador da casa num ambiente total, num mundo privatizado, de fantasia, que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e sensibilidades dessa nova classe dominante (Buck-Morss, 2012, p. 191).

Em suas *Passagens*, Benjamin relata sobre as formas fantasmagóricas disseminadas nos espaços públicos de Paris. Nas galerias de compras, as vitrines das lojas, enfileiradas, engendravam uma fantasmagoria das mercadorias expostas; ambientes totais em miniatura sugavam extaticamente os espectadores. Havia também, em

---

<sup>50</sup> Para uma abordagem específica de Benjamin a respeito das drogas, consultar seu livro *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. 1ª ed. Trad: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2014.

exposições mundiais, uma expansão do princípio da fantasmagoria, onde cada amostra era exposta com o tamanho de uma pequena cidade. Segundo Buck Morss (2012, p. 192) “As fantasmagorias são uma tecnoestética”, elas foram precursoras dos parques temáticos, dos *shoppings* e de ambientes audiossensoriais individuais, como o *walkman*, por exemplo. A fantasmagoria usa o poder de tornar os sentidos absortos para formar uma bolha dentro da qual o espectador passivo permaneça em uma flutuação confortável. Ao final da experiência não terá sido modificada sua existência factual, antes sentirá necessidade de repetir a imersão hipnotizante, de novo e de novo, como um viciado em drogas.

Enquanto os viciados em drogas enfrentam uma sociedade que questiona a realidade de suas percepções alteradas, a própria embriaguez da fantasmagoria torna-se a norma social. O vício sensorial numa realidade compensatória converte-se num meio de controle social. Nesse fenômeno, o papel da “arte” é ambivalente. Nessas condições, torna-se difícil sustentar a definição de “arte” como experiência sensorial que se distingue precisamente por sua separação da “realidade”. Grande parte da “arte” entra no campo fantasmagórico como entretenimento, como parte do mundo das mercadorias. (Buck-Morss, 2012, p. 192).

O termo “fantasmagoria” é usado por Marx (2017) em *O Capital*, no capítulo sobre o fetiche da mercadoria, onde ele escreve sobre o fato dos produtos do trabalho humano aparecerem como “[...] dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens” (p. 148). O referido processo de reificação<sup>51</sup> é operado por meio da interação sensorial entre o humano e o objeto comercializado. Os sentidos, na verdade, são captados pelo objeto (quando este está em sua forma-mercadoria), de modo que a pessoa que contempla sua imagem torna-se também reificada. Desse modo “É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2017, p. 147).

O contato de Benjamin com esse conceito teria ocorrido a partir de sua leitura de *História e consciência de classe*, de Lukács (1974), em seu capítulo sobre “A reificação e consciência do proletariado”. O filósofo húngaro teria mostrado como era possível fazer uma aplicação atualizada da teoria marxiana, partindo da constatação do alastramento da

---

<sup>51</sup> “O adjetivo/advérbio *sachlich* tem o sentido de ‘relativo a coisa (*Sache*) [...] (N.T.)’” (Marx, 2017, p. 148).

forma-mercadoria pelos mais diversos aspectos da vida social. Para Benjamin - tal qual os objetos do capitalismo, que aparecem como se fossem fruto de geração espontânea, com autonomia e vida própria, as artes fantasmagóricas, na visão entorpecida dos espectadores, emergem como grandiosas entidades, em um espetáculo de vacuidade que aniquila as possibilidades de valorização do trabalho humano.

Benjamin (2007) fala sobre o “eterno retorno” operado pelo aparato técnico do capitalismo que consiste na exposição da mercadoria com a aparência de uma diferente novidade possuindo, no entanto, o mesmo conteúdo de sempre. Seria uma falsa renovação, para induzir ao consumo e à efêmera satisfação por meio da posse, tal qual acontece com a moda, onde as roupas até então ridicularizadas por terem se tornado obsoletas há 20 anos retornam na estação corrente como a quintessência do bom gosto. “Na moda, a fantasmagoria das mercadorias adere mais rente à pele. Ora, a roupa fica bem literalmente, na fronteira entre o sujeito e o objeto, o individual e o cosmos” (Buck-Morss, 2002, p.121).

A reificação operada pelo futurismo italiano pode ser constatada, por exemplo, em aspectos de sua moda, onde não só objetificam, nesse caso, o corpo da mulher, como o fazem pela inserção de enaltecidos elementos bélicos em sua composição estética. O *Manifesto Futurista da Moda Feminina* foi escrito por um homem chamado Vincenzo Fani (mais conhecido como “Volt”) onde ele diz:

Um grande poeta ou um grande pintor deve assumir a direção geral de todas as grandes casas de moda feminina Vamos idealizar na mulher as conquistas mais fascinantes da vida moderna. Assim, teremos a mulher-metralhadora, a mulher tanques-do-Somme, a mulher antena de rádio telégrafo, a mulher hidroavião, a mulher submarino, a mulher barco motorizado. Transformaremos a senhora elegante num complexo vivo plástico (Volt *apud* Adverse, 2012, 182–183).

O que se vê na citação é, além de um ser humano transformado em objeto, a desumanização do sujeito e sua transformação em instrumento de guerra e propaganda fascista ambulante. A fantasmagoria entorpecedora desestabiliza a autonomia mental e, ao mesmo tempo, transforma os entorpecidos em agentes entorpecedores.

### 3. BENJAMIN CONTRA O FUTURISMO ITALIANO

#### 3.1. Marxismo gótico e o freio de emergência

Para Jeanne Marie-Gagnebin (1999) “Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações de percepção (*aisthesis*) coletiva e individual” (p. 34). As obras de arte, assim como as experiências e as narrações históricas no geral, já não são mais compartilhadas ou recebidas das mesmas formas que eram antes do advento da intensificação da reprodutibilidade técnica. No entanto, além de fazer uma melancólica reflexão sobre as mudanças em curso, o filósofo alemão não é sugado por tal melancolia, antes, conforme Marie-Gagnebin, utiliza a disponibilidade dos novos instrumentos políticos e artísticos para tornar protagonistas aqueles que comumente são excluídos da produção cultural.

O verdadeiro resultado de suas lutas não é o êxito imediato, mas a união cada vez mais ampla dos trabalhadores. Essa união é facilitada pelo crescimento dos meios de comunicação criados pela grande indústria e que permitem o contato entre operários de localidades diferentes [...] E a união que os habitantes das cidades da Idade Média levaram séculos para realizar, com seus caminhos vicinais, os proletários modernos realizam em alguns anos por estradas de ferro (Engels; Marx, 2006, p. 94).

Caminho vicinal se refere às distâncias próximas, daí “vicinal”, referente a vizinhos. Se antes a união dos trabalhadores era limitada pelos recursos de locomoção, agora se veem dentro da possibilidade de utilização das tecnologias para fins revolucionários. Tornou-se possível, por meio dos trens, encontrar os companheiros de luta e também enviar seus panfletos de convocação, de maneira mais rápida e eficaz. O que ocorre, ainda, vai além da experiência relacionada ao calor humano nas estações durante as viagens e chegadas aos destinos — além dos carros, enchendo de fumaça as ruas cada vez mais acinzentadas dos países europeus — trata-se do nascimento vertiginoso das técnicas capazes de transformar os fragmentos do mundo em artes engajadas contra o domínio burguês.

Na época de Benjamin — que é a da reprodutibilidade técnica — o compartilhamento de conteúdo revolucionário pode ocorrer de forma ainda mais intensa e onipresente do que o foi na época de Marx. Há nas novas formas de arte uma maior abrangência de interação com os aspectos da vida. No filme, por exemplo, que pode estar

sendo exibido, ao mesmo tempo, em diversos países, a manifestação audiovisual tem a possibilidade de contemplar mais de um dos sentidos de quem assiste e, assim, trazer um alívio mais eficaz, além de instigar o impulso progressista, como pode ocorrer por meio de algum filme de Chaplin (Benjamin, 2022, p. 86).

Nossos botequins e avenidas, nossos escritórios quartos mobilhados, nossas estações de trem e fábricas pareciam fechar-se em torno de nós de maneira desesperadora. Então veio o filme e mandou esse calabouço pelos ares com a dinamite dos seus décimos de segundos, de modo que agora nos aventuramos em viagens por entre seus escombros amplamente espalhados (Benjamin, 2022, p. 87-88).

Benjamin, como de costume, projeta imagens para que elas expliquem o sentido de seus pensamentos. Falando metaforicamente, o filósofo demonstra a intensa força que o cinema tem na sociedade moderna, destacando a libertação daqueles que trabalham o dia todo e moram em casebres, mas têm seus momentos de alívio diante das telas. Mas os futuristas, embora também usem metáforas, falam de maneira literal quando evidenciam seu desejo pelas coisas voando pelos ares. Eles perpetuam a destruição contínua. É um círculo vicioso onde o ápice da produção tecnológica é voltado para a guerra, então vem a destruição, depois as novas produções que novamente gerarão destruição e assim tudo vai se repetindo. Desse modo, aqueles que vivem no meio do fogo cruzado não podem enxergar para além desse círculo. Perante a aparente imutabilidade do cenário catastrófico, a estetização da política promovida pelo futurismo torna-se atraente, como sendo o embelezamento da única possibilidade de desfrute existente.

Diante de tanta evolução tecnológica, era necessário não colocar como fim aquilo que deve ser o meio para a emancipação humana.

O interesse de Benjamin pelo marxismo, com efeito, não se refere a seu aspecto teórico abstrato, o que se evidencia na sensível ausência dos textos marxistas em seus ensaios. Essa ausência, por outro lado, é compensada pela presença maciça e constante da literatura e da poesia em sua produção, por meio das quais Benjamin busca a reconexão do marxismo com a práxis, esquecida na abstração em que toda teoria invariavelmente recai (Vaccari, 2022, p. 319)

Segundo Michael Löwy (2021), Walter Benjamin “[...] é o primeiro marxista a ter rompido radicalmente com a ideologia do progresso (2021, p. 33)”. Como os surrealistas,

ele se apropriou de conceitos de Marx, da psicanálise e do que mais lhe aproube. Benjamin seria um marxista gótico, no sentido romântico da palavra, de retorno às coisas antigas, mas sem sair do presente e sem ter medo de vislumbrar o futuro. O marxismo clássico já não era mais aplicável na sociedade da época, principalmente porque deixa de considerar o quanto a realidade das pessoas vai além de questões passíveis de sistematização, mas também está repleta de fatores psicológicos e subjetivos. Para que possa enxergar a integralidade da existência, na medida do possível, é preciso não apenas observar friamente a linha temporal dos fatos históricos dentro de seus contextos socioeconômicos, mas também é necessário compreender que “[...] quando a cultura desenvolve novos meios de produção, a consciência coletiva forma ‘imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo’” (Vaccari, 2022, p. 316).

Se o futurismo italiano foi apresentado como a “ferrovia das locomotivas desvairadas”, onde o progresso técnico direcionado à guerra atropela quaisquer barreiras éticas, Löwy (2021) apresenta uma “[...] nova definição de revolução que propõe Benjamin, como ‘freio de emergência’ de um mundo que corre como uma ‘locomotiva da história mundial’” (p. 9). Daí o título do livro citado: *A revolução é o freio de emergência*. “Um outro argumento desenvolvido por Benjamin para tentar emancipar o marxismo das ilusões do progresso é a crítica à idealização do trabalho industrial” (Löwi, 2021, p. 42). Em suas *Passagens*, o autor cita Engels quando ele faz a seguinte comparação:

A triste rotina de um infundável sofrimento no trabalho, no qual o mesmo processo mecânico é repetido sempre, assemelha-se ao trabalho de Sísifo; o fardo do trabalho, tal qual a pedra de Sísifo, despenca sempre sobre o operário esgotado (Engels *apud* Benjamin, 2007, p. 127).

Conforme um famoso mito grego, Sísifo foi um homem extremamente sábio, a ponto de conseguir enganar os deuses. Zeus, então, o puniu com uma sentença eterna. O condenado teria que empurrar uma enorme rocha até o topo de uma montanha. Sempre que estava quase no final do trajeto, a rocha rolava morro abaixo, de novo, de novo e de novo, por toda a eternidade. A mensagem fundamental contida na história é a representação do trabalho inesgotável e inútil. Numa perspectiva industrial futurista a história seria um pouco diferente. A pessoa empurraria a rocha morro acima, mas sabendo que o alvo não é o topo e sim aquilo que está para além do topo, ou seja, algo mais

inatingível do que o já inatingível destino desejado. A rocha de Sísifo rolava para baixo, fazendo-o recomeçar o esforço — que na verdade nunca parou — mas essa, a cintilante metálica e ofuscante rocha do futuro, não admite nem um milímetro de retorno sobre a montanha. Resta, então, o desespero diante da monstruosa sobrecarga íngreme, exaustiva e indescritivelmente assustadora, buscando o alvo mais distante que o topo inatingível da escalada eterna. Estaríamos aqui diante da imagem do que seria, então, o trabalhador moderno, com o agravamento da situação ao ser acrescentada a visão ansiosa pelo futuro, representativa para a ideia de produção e hiperconsumo de mercadorias dentro do sistema capitalista.

No romantismo marxista de Benjamin, pode-se juntar a rapidez e a eficácia dos meios de produção modernos com o aspecto peculiarmente pessoal-afetivo das produções pré-industriais. Assim, as esteiras das linhas de produção da indústria cultural, com suas potencialidades técnicas deveriam construir manifestações abrangentes e, ao mesmo tempo, personalizadas. Isso no sentido dos consumidores da arte não se verem, como no fenômeno ordinário da alienação, apenas como coisas diante de uma sedução magicamente reificada.

### **3.2. Rememoração, redenção messiânica e crítica ao progresso**

Ao final de seu ensaio sobre a obra de arte, referindo-se à estetização da política feita pelo futurismo de Marinetti, após citar seu *Manifesto sobre guerra colonial da Etiópia*, Benjamin (2022) diz que tal manifestação da guerra “É a última instância do *art pour l’art*” (p. 99). Mas, como esse futurismo pode ser produto de uma teologia negativa, de uma negação do contexto prático da vida e, ao mesmo tempo, ser acusado pela materialização da destruição em massa?

Antes de tentar responder a essa questão, é necessário mencionar uma oposição entre Georg Lukács (1969) e Walter Benjamin (2012) a respeito da arte realista. O filósofo húngaro defendia que a melhor forma de manifestação artística era o realismo, na medida em que as imagens se aproximavam do mundo concreto e distanciavam-se de delírios fantasmagóricos. Por isso ele condenava a estética de todos os movimentos de vanguarda, já que, em sua compreensão, deixavam de corresponder à necessidade da produção legitimamente materialista. Quanto a Benjamin, embora também repudiasse as fantasmagorias, não incluía nessa condenação o dadaísmo, o surrealismo ou o futurismo russo, por exemplo. Ele defendia que as artes comprometidas com a práxis vital seriam



aquelas que deixam em evidência as urdiduras das construções artísticas, expondo claramente seu caráter de reprodutibilidade, rumo às manifestações políticas com a inclusão dos trabalhadores no processo produtivo da arte e da cultura.

A estética da guerra produzida pelo futurismo italiano pode ser compreendida como uma forma *sui generis* de manifestação entre os movimentos de vanguarda, sem o apoio das duas concepções, a realista lukácsiana e a benjaminiana. Chamaremos essa categoria de *expectativa hiper-realista*. Com seus apelos ontológicos, as aparições estéticas do futurismo italiano acabam apresentando-se como se sempre estivessem ali “no meio de nós<sup>52</sup>”, apenas esperando para o momento da parusia<sup>53</sup>. A parusia, no entanto, nunca acontece. Caem sobre as cabeças apenas as mazelas trazidas pelos quatro cavaleiros do apocalipse e os tormentos que se seguem após os anjos derramarem o cálice de suas taças<sup>54</sup>. Mas, nesse caso, os cavaleiros montam em carros de aço ao invés de cavalos. E o quarto anjo, no lugar de derramar sua taça sobre o sol para que ele queime toda a Terra, derrama o cálice dos lança-chamas, incinerando os corpos peneirados de bala. Trata-se de um apocalipse contínuo, porém sem nunca chegar o momento da volta redentora do Messias.

Michael Löwy (2005) escreveu um livro chamado *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Nesse texto ele comenta “talmudicamente” cada uma das 18 teses do referido ensaio benjaminiano. Um dos principais pontos levantados pelo filósofo francês é a presença do messianismo judaico que, em interpenetração com o romantismo e o marxismo, perfazem uma perspectiva própria de Benjamin. Sob essa ótica, pode-se entender sua dialética temporal. Diferentemente do futurismo italiano que, rejeita passado e presente e representa o mais afoito dos idólatras do progresso, Benjamin apresenta aversão à inconsequente ideologia evolucionista e demonstra que é possível agir de forma revolucionária no presente, para

---

<sup>52</sup> Referência à expressão litúrgica que expressa a crença na presença mística de Cristo durante a celebração da Santa Missa. Quando o sacerdote diz: “*O Senhor esteja convosco* (Dominus vobiscum); o povo responde: *Ele está no meio de nós* (Et cum spiritu tuo)” (Sacramentos, 2002, p. 24).

<sup>53</sup> Do grego *parousia*, que significa “presença, chegada ou visita oficial”. Na ortodoxia cristã refere-se à segunda vinda de Cristo à Terra, para julgar a humanidade e trazer a definitiva redenção aos filhos de Deus (Lepargneur, 1971).

<sup>54</sup> Referência a dois dos conjuntos de tribulações presentes no texto bíblico do Apocalipse. São abertos os primeiros quatro (de sete) selos e, em cada uma das aberturas, aparece um cavaleiro diferente que representam o poder conquistador, a guerra, a fome e a morte que são lançadas sobre a Terra. Noutro conjunto de tormentos cósmicos, sete anjos derramam o cálice da ira de Deus contido em suas respectivas taças, sendo uma delas despejada sobre o Sol que desce ao nosso planeta para queimar a humanidade (*Apocalipse* 4,1-6; 16,1-21).

evitar um futuro catastrófico e gerar um melhor porvir, redimindo assim até mesmo as vítimas do passado.

A tese I *Sobre o conceito da história* seria o anúncio de uma interpenetração entre o materialismo histórico e a teologia, ligação que figurará, em menor ou maior grau, em todas as outras teses. Para ilustrar como se dá a união dessas duas áreas, Benjamin (2012) cita um conto de Edgar Allan Poe (1981) chamado *O jogador de xadrez de Maelzel*. No episódio mencionado, há um boneco (“autômato”) que, aparentemente, consegue realizar as jogadas perfeitas em resposta a seu adversário. No entanto, o que ocorre verdadeiramente é que há um anão corcunda debaixo da mesa plana sobre a qual os jogadores movimentam as peças. Desse modo, o anão move os fios do “autômato”, que aparece como o incomum vencedor das disputas. O boneco seria o materialismo histórico, que pode sempre ser vitorioso, enquanto a figura “pequena e feia” do anão corcunda seria a teologia que, por sua vez, precisa esconder-se, de modo a oferecer seu importante e indispensável trabalho sem, no entanto, tornar-se evidente. A ação teológica<sup>55</sup> “em baixo da mesa” seria a submissão a um imperativo do discurso esquerdista intelectual dominante no contexto de Benjamin, pois ele próprio não tem problemas de envolver-se com esse campo de estudos aparentemente contraditório em relação ao marxismo.

No caso em questão, trata-se especialmente de dois conceitos cruciais da teologia judaica, a saber: rememoração e redenção messiânica. A rememoração refere-se ao *Zachor*, imperativo segundo o qual deve-se sempre lembrar das ações de seus ancestrais e da opressão que sofreram na mão de seus algozes. Um exemplo disso é a celebração do *Pesach*<sup>56</sup>. Ao contrário do que ocorre na religião cristã hegemônica (notadamente a partir da *Patrística*), os judeus não compreendiam Deus a partir de sua constituição enquanto ser ontológico, mas sim por sua ação concreta na história (Arens, 2007). Por isso a páscoa foi sendo ressignificada com o passar do tempo, mas mantendo sempre em seu cerne a rememoração, como está escrito em *Êxodo* 13,3, no contexto das ordens referentes à instituição pascal: “Lembrai-vos deste dia, em que saístes do Egito, da casa da escravidão;

---

<sup>55</sup> Cabe aqui expor a distinção feita por Marie-Gagnebin, aplicada diretamente à teoria benjaminiana, entre religião e teologia. A primeira consiste em um “[...] ‘conjunto de doutrinas e práticas’ (*Litttré*) que visa à integração do homem no mundo, sua ligação com ele, isto é, antes de tudo, a aceitação do sofrimento e da morte por meio do reconhecimento de um sentido transcendente” (p. 196). Já a segunda é “[...] um discurso profundamente paradoxal: discurso ou saber (*logos*) ‘sobre’ Deus (*theos*), consciente, já no início, de que o ‘objeto’ visado lhe escapa, por ele se situar muito além (ou aquém) de qualquer objetividade. Assim, a teologia seria o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando essa se empenha em dizer, de verdade, seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos.” (Marie-Gagnebin, 1999, p. 200).

<sup>56</sup> Páscoa. A palavra hebraica *pesach* significa “passagem”.

pois com mão forte Iaweh vos tirou de lá”. A festa existe principalmente sob a instituição da perpétua lembrança do cativo egípcio e de todos os males que lhes sobrevieram até a libertação divina por intermédio de Moisés e Arão.

Mesmo que alcançassem paz e prosperidade na terra prometida, não deveriam jamais esquecer-se dos tormentos a eles infligidos, até porquê, mesmo com o socorro divino materializando-se em suas vidas, sempre há outras ocorrências lamentáveis no curso da existência. Posteriormente o povo judeu, novamente, teve sua cultura, sua religião, seus laços e suas esperanças intensamente sufocadas, pois foram subjugados por outros povos, como ocorreu, por exemplo, durante o exílio persa (583 a. C - 333 a. C) e o Império Selêucida (séc. II) (Bright, 2003). O êxito contra os persas é celebrado na festa dos *Purim*<sup>57</sup>. “Assim comemorados e celebrados de geração em geração, em cada família, em cada província, em cada cidade, esses dias do Purim não desaparecerão dentre os judeus, sua lembrança não desaparecerá do meio de sua raça” (*Ester* 9,28). A vitória sobre os selêucidas é comemorada há quase dois milênios no *Hanukah*<sup>58</sup>.

Reinou, pois, extraordinária alegria entre o povo e assim foi cancelada a vergonha infligida pelos pagãos. E Judas, com seus irmãos e toda a assembleia de Israel, estabeleceu que os dias da dedicação do altar seriam celebrados a seu tempo, cada ano, durante oito dias, a partir do dia vinte e cinco do mês de Casleu, com júbilo e alegria” (*I Macabeus* 4,5).

Voltando à questão da páscoa, segundo Marie A. W. Krahn (2008) trata-se da “principal festa do ano judaico”. É um dos eventos mais lembrados tanto no Antigo quanto no Novo Testamento. Seria possível citar dezenas de passagens, mas há uma da *Torá*<sup>59</sup> em especial que, em nossa perspectiva, expressa muito bem o que se quer demonstrar:

Não comerás pão fermentado com ela. Durante sete dias comerá com ela Àzimos – um pão de miséria – pois saíste da terra do Egito às

<sup>57</sup> O termo vem da palavra persa *pur* que significa “sorteio”. No hebraico *purim* significa “sorteios” e faz referência aos sorteios feitos pelo rei Amã para determinar em quais dias atacaria seus inimigos. Ocorre que “[...] no dia em que os inimigos dos judeus contavam destruí-los, sucedeu o contrário: foram os judeus que destruíram seus inimigos” (*Ester* 9,1).

<sup>58</sup> A palavra hebraica *Hanukah* significa “consagração” ou “dedicação”.

<sup>59</sup> Nome dado ao conjunto dos 5 primeiros livros do Antigo Testamento (*Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*). A palavra *Torá* vem do verbo hebraico *livot*, que refere-se à ideia de acertar o alvo ao lançar um objeto com direcionamento específico. Disponível em: <https://blog.israelbiblicalstudies.com/pt-br/jewish-studies/qual-e-o-significado-da-palavra-tora-em-hebraico-uma-interpretacao-do-dr-eli/>. Acesso em 10 set. 2023.

pressas, para que te lembres do dia em que saíste da terra do Egito, todos os dias da tua vida (*Deuteronômio* 16,3).

Embora os eventos referentes às libertações dos judeus sejam colocados como festas<sup>60</sup>, correspondem a um tipo incomum de celebração, se comparadas aos modernos costumes ocidentais. O *Pesach*, os *Purim* e o *Hanukah* partem necessariamente da rememoração da derrota e da opressão sofridas pelos seus antepassados para, só depois, relembrar do livramento divino que, deve-se destacar, é sempre concedido por intermédio de intervenções humanas na história (Moisés, Ester e Judas Macabeu, por exemplo). Na celebração da páscoa deve-se comer o pão ázimo (sem fermento), “um pão de miséria”, que serve de recurso multissensorial para o ato de reviver nas próprias entranhas as desgraças que assolaram seus ancestrais e que, nessa concepção, recaem sobre a própria pessoa que rememora.

Cabe recordar que, desde sua origem (*Êxodo* 12), a páscoa fala sobre um episódio onde todos os primogênitos do Egito seriam assassinados pelo Anjo da morte, enquanto cada família de judeus deveria imolar um cordeiro e passar o sangue nos umbrais de suas portas, assim o Exterminador não ceifaria a vida de seus filhos. O livramento dado por Deus mediante o aspergir do sangue derramado ocorre em meio à morte de muitas pessoas, incluindo crianças inocentes. Além disso, mesmo que tenham conseguido fugir do Egito, não puderam fazê-lo cheios de paz e contentamento em seus corações. A rota de fuga era invadida pelo espectro da mortandade. “A refeição do Pesach deveria ser tomada com os cintos apertados, as sandálias nos pés e os cajados nas mãos, prontos para saírem de viagem” (Krahn, 2008, n.p)<sup>61</sup>. E, acontecendo em um lugar nada cômodo como o deserto, a misericórdia de Deus aparecia entrelaçada com as privações, lamúrias, incertezas e cansaço.

A lembrança de terem sido escravos no Egito faz parte dos estatutos perpétuos de Israel. As palavras divinas pronunciadas por Moisés não referem-se apenas aos seus presentes interlocutores, mas a mensagem se dá como se tais indivíduos possuíssem uma existência indissociável da vida de seus antepassados (Rad, 2006). As expressões não sugerem apenas uma ligação causal entre os receptores da lei e seus ascendentes, mas indicam a crença dos judeus de que todas as gerações do seu povo estão em total

---

<sup>60</sup> As três celebrações judaicas aqui mencionadas referem-se às mesmas citadas por Michael Löwy (2005, p. 124) para explicar o imperativo *Zachor* em seus comentários das teses *Sobre o conceito da história*.

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1629-marie-ann-wangen-krahn>. Acesso em 10 set. 2023.

interpenetração temporal, servindo de base para que seja negada a condição ocidental moderna de um suposto fluxo causal teleológico, onde o pretérito nada mais é do que uma existência de outrora ou, ainda, uma atual não existência cujas consequências que aparecem no presente são o único ponto relevante desse passado e daqueles que o viveram.

O entendimento de Benjamin sobre a temporalidade histórica tem muito mais a ver com sua origem judaica do que com a positivista teodiceia da sucessão de fatos da sociedade capitalista. Sua visão das vítimas do passado retorna ao presente e projeta um futuro com o peso de uma melancolia que transpassa os três períodos de tempo. No entanto, a sensibilidade melancólica que recai sobre quem se deixa envolver por essa dialética da existência histórica, não transforma-se numa apatia ou passividade, mas sim num impulso revolucionário onde “[...] a luta contra a opressão se inspira tanto em vítimas do passado quanto em esperanças para as gerações do futuro — e também, ou sobretudo, na solidariedade com as do presente” (Löwy, 2005, p. 110). O ponto de partida é sempre a rememoração da derrota, um percurso de ação que parte da história dos vencidos. Benjamin (1971), em uma de suas *Anmerkungen zu Seite* (notas preparatórias), menciona o poema *Aos que vierem depois de nós*, de seu contemporâneo Bertolt Brecht:

Realmente, vivemos tempos sombrios!  
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas  
denota insensibilidade. Aquele que ri  
ainda não recebeu a terrível notícia  
que está para chegar.

(Brecht, 2017, n.p)<sup>62</sup>

Os versos expressam a constatação ininterrupta quanto a iminência do irromper da densidade das sombras sobre a vida já pouco iluminada. O riso só está presente nos lábios de quem não percebeu a catastrófica realidade em curso. Vejamos outro trecho do mesmo poema:

E, contudo, sabemos  
que também o ódio contra a baixeza  
endurece a voz. Ah, os que quisemos  
preparar terreno para a bondade  
não pudemos ser bons.  
Vós, porém, quando chegar o momento

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.revistaprosaveroearte.com/aos-que-vierem-depois-de-nos/>. Acesso 10 set. 2023.

em que o homem seja bom para o homem,  
 lembrai-vos de nós  
 com indulgência.  
 (Brecht, 2017, n.p)

A escassa esperança de que um dia o homem, de fato, seja bom para seu semelhante, envolta pelo peso de assumir que muitos nunca o serão, constitui o quadro adequado do significado da redenção messiânica para Benjamin. Por isso ele escreve: “Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a rememoração de nossas derrotas. Isso é um consolo. O único consolo dado àqueles que não têm mais a esperança de serem consolados” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, p. 115)<sup>63</sup>. É uma concepção pessimista da existência, a qual Löwy chama de pessimismo organizado, pois não consiste numa lamentação apática e sim numa constatação da realidade lamentável (tanto passada quanto presente) seguida pela ação transformadora.

O outro conceito crucial da teologia judaica assimilado por Benjamin é o da *redenção messiânica*. Sempre que o povo judeu traz à memória o histórico de subjugação e intervenção divina sobre seus ancestrais, há redenção, ou seja, remissão e salvação mesmo dos que não mais estão de corpo presente entre eles. Na verdade, a crença de uma vida pós morte era predominantemente negada pelos judeus do antigo testamento (Rad, 2006), portanto a esperança redentora não se dá em um encontro com os familiares mortos em um mundo vindouro. É necessário redimi-los na realidade histórica material, onde ocorre a ação de Deus sobre os humanos. Segundo uma das perspectivas messiânicas dominantes desde o judaísmo antigo, a redenção definitiva se daria com a vinda do Messias, o Filho enviado de Deus que livraria os judeus de todos os seus opressores religiosos, culturais e políticos, trazendo liberdade, prosperidade e restauração de todas as coisas que foram corrompidas (Sousa, 2009). Em Benjamin há também um messianismo, mas unido a um tipo de profanação, onde o aspecto interveniente no mundo concreto é balizado pelo materialismo histórico marxista, de modo que:

A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela de poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la [...] Deus está ausente, e a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às ações humanas (Löwy, 2005, p. 51 - 52).

---

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 1240.

A história parece uma sucessão de vitória dos poderosos, conquistadas sob o massacre dos mais fracos. No entanto, mesmo com a insistência da derrota, cada luta empreendida pelos vencidos questiona a dominação do presente e as vitórias do passado. Marx e Engels (2006) disseram que, naturalmente, o capitalismo iria se autodestruir. Benjamin não acredita na espontaneidade desse processo. Para ele todo o curso da história havia mostrado que, caso não haja intervenção revolucionária por parte de cada geração, somente haveria guerras, catástrofes e propagação da opressão.

[...] a conclusão melancólica que Benjamin tira dos fracassos passados e presentes do combate emancipador. A redenção não é inteiramente garantida, ela é apenas uma possibilidade muito pequena que é preciso saber agarrar (Löwy, 2005, p. 52).

Assim como a esperança messiânica, no antigo Israel, floresceu em períodos onde os filhos de Deus estavam sendo oprimidos, a possibilidade de redenção surge, em todos os tempos, em meio aos tempos sombrios. O ocidente, notadamente a Europa, vivia uma evolução tecnológica como jamais havia ocorrido, o que aparentemente, sinalizava um cenário favorável quanto ao êxito da dignidade humana. Benjamin não tinha ilusões progressistas, por isso pôde se “[...] dar conta de um fenômeno como o fascismo, profundamente enraizado no ‘progresso’ industrial e técnico moderno que, em última análise, não era possível senão no século XX” (Löwy, 2005, p. 85). Contrariamente à maioria dos marxistas, o filósofo percebeu no advento do nazifascismo seu aspecto de modernidade e de técnica avançada, associada aos mais significativos “progressos” tecnológicos, principalmente no setor militar. Tal “avanço” técnico coexistia com os mais destruidores retrocessos sociais. A “encantadora” modernidade capitalista industrial constitui o cenário mais favorável para a estetização da guerra em manifestações como as do futurismo italiano. Nesse sentido, a urgência da redenção não se aplica somente a uma prevenção contra possíveis destruições futuras. A técnica existente deve ser usada numa aplicação redentora dialética.

Os “estilhaços do tempo messiânico” são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente. Enquanto redensões fragmentadas, parciais, eles prefiguram e anunciam a possibilidade da salvação universal (Löwy, 2005, p. 140)

A ideia da “salvação universal” é a característica principal da *apocatástase*<sup>64</sup> cristã, a qual Löwy (2005) relaciona com a redenção para todos, almejada por Benjamin, conforme referência ao juízo final na tese III *Sobre o conceito da história*. Na versão judaica da redenção universal, numa linguagem cabalística (Scholem, 2004), todos, grandes e pequenos, farão parte do restabelecimento divino, que se dará por meio de uma destruição cósmica de todo o mal, por intermédio da redenção messiânica. A restauração completa se daria com a definitiva liquidação da ordem histórica. Enquanto o fascismo, junto a seus aliados futuristas italianos, preconiza um nacionalismo excludente, o Reino do Messias abrange a todos, inclusive, as vítimas do passado. Mas não nos enganemos, pensando que falamos de um puro misticismo sob paciente e passiva espera, nem de um anseio pela satisfação de necessidades metafísicas que sobreponham a existência terrena.

“Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário, e em seguida o reino de Deus virá por si mesmo” (Hegel *apud* Benjamin, 2012, p. 242). Essa é a citação feita por Benjamin antes da exposição da tese IV sobre o conceito de história. Segundo Michael Löwy (2005) trata-se de uma irônica inversão de um verso localizado no Evangelho de *São Mateus* 6:33: “Buscai, em primeiro lugar, seu Reino e sua justiça, e todas essas coisas vos serão acrescentadas” (2015, p. 1714). Quando Jesus diz “[...] todas essas coisas” refere-se às necessidades básicas citadas nos versos anteriores do evangelho: comida, roupa e moradia”. No entendimento do pensador francês, Benjamin está trazendo aqui o tema da redenção, mas trocando a ordem de prioridades estabelecida pelo idealismo, o que torna a citação ainda mais irônica, já que trata-se de um trecho de Hegel, o idealista, afirmando um princípio fundamentalmente materialista<sup>65</sup>. A questão é que não se pode buscar uma salvação espiritual sem que haja “[...] transformações revolucionárias da vida material” (Löwy, 2005, p.58).

O futurismo italiano prioriza valores espirituais esteticistas abstratos em detrimento da satisfação material básica dos seres humanos. Isso ocorre mesmo nos textos onde reivindicam direitos para os trabalhadores italianos, pois, além de construírem seu

---

<sup>64</sup> Do grego *apokatástasis*, que significa “restabelecimento”. O primeiro a sistematizar o conceito foi um filósofo e teólogo do século II chamado Orígenes (2012). Segundo ele, Deus iria redimir todos os seres que criou, incluindo a salvação de Satanás e seus demônios.

<sup>65</sup> O trecho teria sido tirado de seu contexto e usado arbitrariamente por Benjamin, o que demonstra “[...] o método benjaminiano de citação, que consiste em retirar do autor seu texto como um ladrão que age nas estradas e se apropria das lojas de um rico viajante [...] A citação de Hegel encontra-se em uma carta de 30 de agosto de 1807 ao major Knebel” (Löwy, 2005, p. 58). Também pode-se dizer que Benjamin expõe suas citações para que seu conteúdo comunique-se diretamente com o leitor, como imagens expostas cuja visão imediata seja inevitável, de modo que os significados atribuídos não se prendam a um perscrutar de seu histórico circundante.

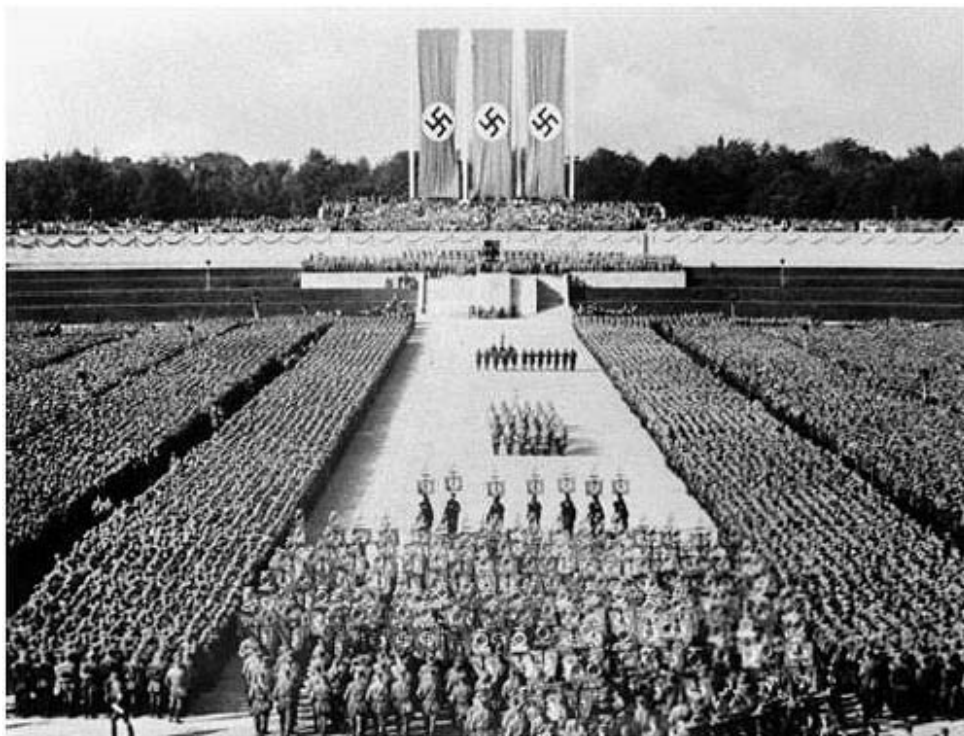


projeto com bases chauvinistas, todas as reivindicações são secundárias, precedidas pela concepção fascista e estetizante da realidade. “Única religião, a Itália de amanhã” (Marinetti, 1979, p. 175).

Enquanto o marxismo e o messianismo de Benjamin o impelem à rememoração dos vencidos, assumindo-se como parte do grupo dos mais fracos e juntando os estilhaços para vivificar as existências fragmentadas, os futuristas projetam seus manifestos numa visão de êxito absoluto, onde a conquista e a demonstração de poder são tão grandes que necessitam sempre, mais do que imediatamente, de novos cenários para seu pomposo protagonismo de extermínio, acelerada e ininterruptamente para além dos topos do progresso. É tentador permanecer sendo empurrado pela marcha da maioria, aguardando as ordens superiores ou a *parusia* de um messias cristão ocidental. Assim há menos risco de não ser contado entre os perdedores que, em vão (se levarmos em consideração apenas seu tempo presente), lutam contra a hegemonia. Em muitos aspectos, incluindo o estético, são atrativos os desfiles dos vencedores, ainda que seus coturnos lustrados marchem sobre o sangue inocente.

Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror (Benjamin, Tese VII, 2012, p. 244-245).

Figura 9 – Congresso Nacional do Partido Nazista, em Nuremberg, 1934



Fonte: [sergioalpendre.com](https://sergioalpendre.com) (2023)<sup>66</sup>

A imagem acima faz parte do filme *O triunfo da vontade*, da diretora Leni Riefenstahl (1935)<sup>67</sup> e foi produzido como um documentário sobre o congresso nazista em questão. Inovando no gênero documental, a mística entre o Führer e o povo alemão é sintetizada num harmonioso conjunto formado pela rigorosa organização e utilização de novas técnicas de filmagem, da captação de áudios, da trilha sonora e de efeitos imagéticos que sublimam a estética nazista com um elenco de mais de 700.000 pessoas. No mesmo ano da gravação do filme (1935) as tropas italianas ocuparam a Etiópia. E no ano seguinte (1936) foi publicada a primeira versão do ensaio de Benjamin (2022) sobre a obra de arte. Mesmo que no epílogo do texto o autor tenha citado um manifesto do futurismo italiano referente à colonização dos etíopes, ele não o fez visando uma especificação exclusiva da Itália, mas sim para exemplificar a mais clara imagem que representa a estética da guerra, um fantasma real que atormentava de muito perto Benjamin e os demais “impuros” da Alemanha e de todas aquelas nações que foram intoxicadas pelo fascismo. Quando da redação das teses *Sobre o conceito da história*, em

<sup>66</sup> Disponível em: <https://sergioalpendre.com/2021/06/06/o-triunfo-da-vontade/>. Acesso em 10 nov. 2023.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.clarotvmais.com.br/filme/o-triunfo-da-vontade/996114#:~:text=O%20Triunfo%20da%20Vontade%20Online%20%7C%20Claro%20tv%2B>. Acesso em 10 set. 2023.

1940, Benjamin estava em Paris, no entanto, 10 anos antes da publicação do texto<sup>68</sup>, ele foge da perseguição dos nazistas e, de maneira frustrada, tenta refugiar-se na Espanha, o que lhe é negado pelo fato de não ter o visto de saída francês. O filósofo então, na cidade de Port Bou, fronteira entre os dois países, comete suicídio por overdose de morfina (Schöttker, 2012, p. 118). Desse dia em diante sua própria derrota, então, encaixa-se em seu imperativo da necessidade de redenção dos vencidos do passado. Produziu conteúdo revolucionário enquanto presente na vida terrena, encorajando os leitores/ouvintes a rememorarem o passado para, como messias diários, instaurarem o reino da redenção aos que já se foram, mas se fazem presentes no restabelecimento messiânico e produzem lampejos de inquietude para a incansável persistência das interrupções históricas no curso do progresso dos poderosos.

O sedutor cortejo triunfal citado na tese VII tem em sua estética cenográfica “[...] as grandes obras de arte e de civilização” que, como as pirâmides do Egito, “somente podem ser feitas à custa dos sofrimentos e da escravidão da multidão” (Löwy, 2005, p. 77). *O triunfo da vontade* de Riefenstahl, com sua apoteose simbiótica da estética civil e militar nazista, foi um documentário representativo do que o elevado poder que o aparato técnico, canalizado para a estetização das relações sociais, políticas e culturais é capaz de realizar. O mergulho na beleza bélica de ações uniformes fascina aqueles que, inclusive, poderiam encontrar seus próprios rostos exibidos na gloriosa imagem cinematográfica. Tal experiência imersiva isola da realidade circundante o sujeito que contempla o espetáculo estetizante, de modo a esconder ou, tornar admissível, ou mesmo prazerosa, a desgraça que abate as vidas massacradas sobre as quais caminham as marchas triunfantes. Diante do fato do progresso e da cultura hegemônica tornarem-se realidade às custas de um regresso das condições humanas para a dignidade de vida, Benjamin (2012) afirma que “Nunca houve um documento de cultura que não fosse também um documento de barbárie” (p. 245).

A linha de montagem da iconografia fascista, sob a atraente máscara de uma destruição refinada, lança freneticamente imagens de acrisolamento, como nos manifestos de Marinetti, onde o tempo progressivo corre envolto à cortina de fumaça, com os odores da mortandade.

Löwy (2005) refere-se às datas das festas judaicas como dispositivos revolucionários que atacam “o tempo mecânico do pêndulo” do progresso e rompem o

---

<sup>68</sup> As teses foram publicadas postumamente, somente em 1950 (Schöttker, 2012, p. 118).

vazio temporal por meio da irrupção de um tempo messiânico qualitativo, tal qual ocorreu na narrativa onde Josué emite uma ordem que faz o Sol parar, a fim de que o dia não findasse antes que o povo de Israel vencesse a batalha contra os amorreus (*Josué* 10,10-15)<sup>69</sup>. No caso da filosofia benjaminiana, não se trata de um êxito definitivo, mas sim de uma batalha bem sucedida que garante a dignidade da existência até o romper de uma nova batalha onde, travada mais uma vez contra os poderosos, é possível sair como derrotado ou como vencedor. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ (*Ausnahmezustand*) em que vivemos é a regra” (Benjamin, Tese VII, 2012, p. 245). Referindo-se à explosão do *continuum* da história e ao significado da rememoração Benjamin (Tese XV, 2012) escreve que “No fundo, é sempre o mesmo dia que retorna sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência” (p. 250).

Outras imagens usadas por Benjamin em suas críticas ao progresso ocidental são as personagens dos romances de Franz Kafka. Em *O castelo* (2021), por exemplo, o personagem “K” tenta inutilmente chegar até o castelo onde deveria prestar seus serviços como agrimensor. No entanto, ele nunca chega ao lugar esperado, ao invés disso tem sua enfada vida atravessada por diversas pessoas e situações que, junto ao emaranhado de seus próprios atos, tornam seu trabalho cansativo, frustrante e inútil. Citando outros romances kafkianos, como *A metamorfose* (2018) e *O processo*, Ulisses Vaccari (2022) escreve que “As deformações próprias desses personagens, ainda na leitura de Benjamin, apontam para o trabalho da memória em sua luta por manter presentes esses seres que a consciência deposita em sótãos, arquivos e almoxarifados da existência” (p. 791). Nesse sentido, a rememoração dos esquecidos, cujas imagens são soterradas por suas derrotas, emergem nas figuras de desalento do escritor tcheco<sup>70</sup>.

Além da rememoração, na interpretação de Benjamin sobre Kafka, há também a imagem do lamaçal como cenário onde o *eu* “[...] surge atolado no lamaçal do tempo mítico, a-histórico, hetaírico, numa das mais ricas contraimagens do futuro de ouro prometido pela religião e pela civilização industrializada” (Vaccari, 2022, p. 792). Desse modo, ao invés do avanço convulsivo apoiado pelo capitalismo e da prática futurista cuja

---

<sup>69</sup> No antigo Oriente Próximo o posicionamento do Sol e da lua determinavam a duração dos meses. Os períodos de suas aparições e desaparecimentos, incluindo suas presenças notadas ao mesmo tempo no céu, serviam como presságio de bênção ou desgraça, incluindo a intervenção divina em campanhas militares. Por esse motivo, quando Josué e seu exército lutavam contra os amorreus, o fato do Sol permanecer no céu significava o apoio divino a Israel (Chavalas; Matthews, Walton, 2003, p. 232-233).

<sup>70</sup> Franz Kafka (1883 – 1924) era também de origem judaica. Em sua *Carta ao pai* (2004), ele o censura por “[...] não lhe ter transmitido os preceitos da cultura e da religião judaica, deixando desaparecer o elo de sua família com a tradição” (Vaccari, 2023).

estética demanda um perene esgotamento dos recursos técnicos, Benjamin (2012) — em seu ensaio *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte* — projeta uma imagem antiteleológica, onde o escritor “[...] rola o bloco do processo histórico, como Sísifo rola seu rochedo. Nesse movimento, o lado inferior desse bloco se torna visível. Não é um espetáculo agradável. Mas Kafka consegue suportar essa visão” (p. 168).

Há uma pintura de Paul Klee chamada *Angelus Novus* (Figura 10), a qual é comentada por Benjamin (2012) em sua tese IX *Sobre o conceito da história*.

Figura 11 — Angelus Novus



Fonte: [historiadasartes.com](https://www.historiadasartes.com) (2023)<sup>71</sup>

Na conhecida interpretação do filósofo alemão sobre a figura acima, podemos constatar uma das mais significativas alegorias a respeito de seu entendimento acerca do caráter catastrófico que perfaz o percurso histórico nos trilhos evolucionistas:

---

<sup>71</sup> KLEE, Paul. *Angelus Novus*, 1920, nanquim e óleo s/ papel, 31,8 x 24,2 cm. Museu de Israel, Jerusalém, Israel. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/angelus-novus-paul-klee/>. Acesso em 16 set. 2023.

Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso (Benjamin, 2012, p. 245-246).

Se a tempestade for comandada pelo futurismo italiano, o vento impetuoso que sopra do paraíso, não só arrastará o anjo da história rumo ao progresso desenfreado, mas também segurará sua cabeça que olha para o passado e, forçadamente, destroncando-a, a virará para o mesmo lado de onde emerge o futuro. Enquanto as ruínas enfeitam a paisagem catastrófica, com os farelos da história que já passou, não é permitido ao anjo olhar para os estilhaços que ferem suas asas, em cada uma das vezes que as bate atrás de suas costas. Mesmo que estilhaços do passado causem feridas também no presente, só é permitido olhar para o futuro, sempre.

### 3.3. Politização da arte

No epílogo de seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin fala sobre uma realização do fascismo a qual chama de estetização da política, que consiste no uso da arte em larga escala, para satisfazer as massas por meio da representação da satisfação de seus anseios, mas sem mudar os sistemas de exploração da sociedade capitalista. O filósofo declara que, contra tal estetização, “[...] o Comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 2022, p. 99). São diversas as formas artísticas trabalhadas no ensaio, com destaque para a fotografia e o cinema, sendo este último o mais poderoso agente moderno, podendo ser usado tanto pela propaganda fascista quanto pelos revolucionários.

Em torno da discussão desenvolvida pelo filósofo, cada movimento de vanguarda é compreendido como representante de uma das duas práticas mencionadas (estetização da política ou politização da arte). Pela estetização da política haveria o expressionismo e o futurismo italiano. O expressionismo oferecia imagens etéreas que resultavam em ilusões imersivas alienantes. O futurismo italiano, por sua vez, engrandecia a suposta beleza da guerra, gerando experiências estéticas por meio do espetáculo da destruição.

Pela politização da arte, Benjamin (1986; 1989; 2012; 2022) evidencia o surrealismo, o dadaísmo, o teatro épico de Bertolt Brecht e o futurismo russo, sendo este último o que menos aparece explicitamente em seus escritos.

### 3.3.1. Cinema e dadaísmo

O cinema é visto por Benjamin como o agente mais poderoso das manifestações artísticas. Os fascistas se aproveitaram da crise econômica para lotar as salas de cinema e despejar sua ideologia sobre as massas. Houve uma instrumentalização dessa arte para estimular um tipo de solidariedade cuja finalidade seriam os interesses nacionalistas. O filósofo destaca a exploração do *cinema falado* como um retrocesso, devido à imposição delimitadora de fronteiras linguísticas, o que também enfatizava interesses ultra nacionais. Para legitimar o cinema como arte, muitos teóricos introduzem, forçadamente, elementos de culto nele. No lugar da consciência de classe o fascismo tenta levar as massas ao culto do público e ao fascínio diante da magia da exaltação personalista.

Por outro lado, os trabalhadores artistas também podem se apropriar do aparato tecnológico para usar o cinema em seu favor e contra o fascismo. A inserção de grandes personalidades como Cleópatra e Napoleão, em filmes, pode transformar-se no que Benjamin (2022) chama de “liquidação do patrimônio da cultura”. Isso porque essas personalidades tornam-se meras figuras submetidas à reprodução. As massas, em seus trabalhos, a semana toda, vivem alienadas de si mesmas diante das máquinas. O ator de cinema não representa para o público, mas para o aparelho. A glória de sua atuação consiste em sobressair-se em relação a esse aparelho. Nesse sentido, após suas jornadas cansativas, quando sentam-se e veem as cenas do filme, os trabalhadores contemplam a vitória da humanidade sobre a máquina.

Vale para o capital cinematográfico, no particular, o que vale no geral para o fascismo: que uma carência incontornável por novas formas sociais seja explorada secretamente no interesse de uma minoria possuidora. A desprivatização do capital cinematográfico é, já só por isso, uma reivindicação urgente do proletariado (Benjamin, 2022, p. 83).

Benjamin (2022) disse que “[...] o dadaísmo tentou produzir com os meios da pintura (ou literatura) os mesmos efeitos que o público busca hoje no filme” (p. 92). Os dadaístas seriam legítimos representantes da barbárie estética. Suas reproduções, nas

quais estavam inseridos fragmentos alheios à harmonia artística, como quadros com botões esparsos e pedaços de anúncios desconexos. Ou seus textos, onde as frases ficavam embaralhadas entre caracteres disformes e formulações imagéticas propositadamente em desordem. Com isso golpeavam o espectador, aniquilando a capacidade de imersão na obra. Eles tinham no choque e no escândalo seus principais objetivos. A aniquilação da aura se dá pela estigmatizada afirmação da reprodução em suas montagens chocantes. Dessa forma, não há mais obra de arte no sentido que era compreendido pela burguesia, que se afogava na destruição de seu caráter imersivo.

O choque já mencionado tornou-se mais intenso com o advento da técnica cinematográfica, pois o espectador se vê continuamente atraído por uma narrativa que, a cada cena, apresenta os fragmentos de uma reprodução por meio de apelos sensíveis. Ainda não adaptada ao caráter performático e instantâneo da arte moderna, os espectadores ficavam sem entender o que estava acontecendo quando se viam diante de uma manifestação *dada*<sup>72</sup>. Sobre isso escreveu Francis Picabia:

Vocês estão sempre em busca de uma emoção que já foi sentida antes, assim como gostam de receber de volta da tinturaria um velho par de calças, que parecem novas desde que não sejam olhadas de muito perto. Os artistas são como tintureiros, não se deixam ludibriar por eles. As verdadeiras obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens (Picabia, 1920, n.p).

Na verdade os dadaístas não queriam que o público se adaptasse a coisa alguma. “Como é que se pretende ordenar o caos que constitui essa informe variação: o homem?” (Tzara, 1987, p. 12). O desconforto daquele que presencia a manifestação artística é justamente o objetivo desses vanguardistas.

Todo e qualquer produto da repugnância susceptível de se tornar negação da família é *dada* [...] abolição da lógica, a dança dos impotentes da criação: DADA; de todas as hierarquias e equações sociais instaladas pelos nossos lacaios com vista aos valores: DADA; cada objecto, todos os objetos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e o choque rigoroso das linhas paralelas constituem meios para o combate: DADA (Tzara, 1987, p. 19).

---

<sup>72</sup> Expressão sem significado específico que deu origem ao termo *dadaísmo*. “Dada não significa nada” (Tzara, 1987, p. 12).



Para eles o ser humano deveria abrir-se para o acaso, para as espontâneas experiências das novidades de vida, negando os enrijecidos padrões estéticos e morais que aprisionam aqueles que carregam o fardo de uma tradição supostamente grandiosa.

### 3.3.2. Surrealismo

Em seu ensaio *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin (2012) exalta essa vanguarda como uma força convergente para a revolução proletária. Nascido na França, por meio de intelectuais como André Breton e Louis Aragon, o movimento endossa manifestações artísticas mais ligadas ao inconsciente do que às tradições racionalizadas. O ensaísta aponta como a livre linguagem surrealista escapa à rigidez dos discursos hegemônicos, que fazem questão de se afirmar por meio de padronizações moralizantes. A linguagem espontânea e livre de demarcações técnicas permite a emersão de imagens imediatas, exibidas livremente. Nisso consiste o aspecto revolucionário desses artistas iluminados pela profanação. Por isso Benjamin (2012) diz que “Desde Bakunin, não houve mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito. Eles são os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas [...] (p. 32)”. As manifestações surrealistas descrevem a realidade onírica, exatamente como sente o artista em sua embriaguez, portanto sem a purificação exigida pelos reacionários.

A hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária. Foi essa hostilidade que empurrou o surrealismo para a esquerda (Benjamin, 2012, p. 59)

Novamente nota-se a dialética na teoria benjaminiana. A distinção entre os corpos e as imagens deve ser desfeita. O dia a dia consistirá então em uma duplicidade entrelaçada, cujos principais elementos, embora diferentes, são indissociáveis, daí o autor dizer que “[...] só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (Benjamin, 2012, p. 36). Devem interpenetrarem-se também o corpo e o espaço de imagens “[...] tão profundamente que todas as tensões revolucionárias tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias” (Benjamin, 2012, p. 36).

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (2022) usa o exemplo do camundongo Mickey para relacionar aspectos do surrealismo a esse tipo de figura cinematográfica. Para o autor, o personagem criado por Walt Disney consiste em uma imagem que representa fantasias, sonhos, alucinações e psicoses das massas. Se por um lado a técnica tornou mais intensas as perturbações mentais das pessoas, por outro lado imagens oníricas como a do Mickey funcionam para, por meio dessas próprias fantasias, fortalecer as massas para lidar com as constantes experiências delirantes. “A risada coletiva proporciona a erupção precoce e salutar de tal psicose de massa” (Benjamin, 2022, p. 89). No ensaio *Experiência e Pobreza* (2012) o autor usa esse mesmo camundongo para exemplificar como a leveza de tal exibição pode servir de descanso para um povo exausto. A exaustão não se deve apenas aos trabalhos semanais, mas também à frenética prática de devorar diariamente todo o conteúdo produzido pela cultura moderna. As imagens fantásticas nas telas de cinema proporcionariam uma existência mais cômoda “[...] na qual o automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão [...]” (Benjamin, 2012, p. 128).

As vanguardas subverteram a obra de arte hegemônica, bem como as instituições artísticas. Tal subversão já estava presente nos manifestos fundadores desses movimentos exaltados por Walter Benjamin como sendo combatentes contra o fascismo. Nos documentos basilares do dadaísmo e do surrealismo encontram-se, literalmente, receitas de como é possível realizar tais produções. Desse modo, haveria uma abertura para que a classe trabalhadora, ou qualquer um que desejasse, tivesse a possibilidade de fazer arte. Assim observa-se, já em seu caráter receituário, uma deselitização das obras de arte e uma popularização do fazer estético. Para os surrealistas o esteticismo, com sua linguagem lógica e racionalista, deve ser destruído, pois a razão e a lógica não são suficientes para exprimir as ações e aspirações humanas.

SURREALISMO s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado no pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (Breton, 1985, p. 58).

A arte burguesa estaria ligada à *racionalidade-voltada-para-os-fins* (Bürger, 2017). O romance é um exemplo. Descrevendo as aspirações da vida da burguesia, corresponderia ao gênero literário que mais se acomoda à exaltação do *status quo*, no

sentido de ser uma narrativa funcionando como um travesseiro macio para o repouso das vidas anestesiadas. Enquanto isso o surrealista diz: “É agradável imaginar romances que não podem acabar, como há problemas que ficam sem solução” (Breton, 1985, p. 139).

### 3.3.3. O teatro épico de Bertolt Brecht

Embora as apresentações teatrais tenham sido ofuscadas pelo cinema, Benjamin (2012) destaca o que seria uma vanguarda nesse sentido, conforme seu ensaio *Que é teatro épico: um estudo sobre Bertolt Brecht*. Na obra brechtiana é perceptível a perda do caráter ritualístico da apresentação teatral. A sobriedade dessa atividade pode ser constatada no lugar que o homem ocupa dentro da peça. Rompendo com a tragédia aristotélica, agora o homem não é mais um ser que não consegue escapar do Destino. O sujeito é autor de sua própria história. Aquilo que teve início como uma celebração ao deus Dionísio seria aqui não só uma atividade de predominância imanente, mas também uma exibição dos esqueletos dos templos sem deus, onde habitam espetáculos humanos.

Uma das marcas distintivas das vanguardas que Benjamin exalta é a técnica da *montagem*, da qual o cinema e o teatro épico de Brecht são exemplos. No cinema, o ator representa diante de um aparelho, tendo que submeter-se às luzes artificiais, aos microfones e às repetições de cenas cronometradas pelo som mecânico dos ponteiros dos relógios e, se necessário, refazer a cena diversas vezes, podendo ocorrer com uma utilização dos atores e dos recursos tecnológicos com contínuas e variadas regulações. Na encenação brechtiana todo o aparato técnico evidencia que se trata da *montagem* de uma obra de arte. Para Benjamin, nas produções artísticas, deve estar claro que a arte é arte e não realidade, embora sua aplicação mais relevante deva ser para a emancipação das vidas reais. De maneira semelhante, o teatro de Brecht também se apresenta como sendo claramente uma montagem artística.

Seguindo a tendência da teoria de Benjamin, o teatro épico procura minar o uso ritualístico e estético-ilusório da arte, eliminando de si a produção do transe, da ilusão, do êxtase e da sublimidade, todas características próprias à tragédia grega clássica. Seu mecanismo é o oposto do drama trágico aristotélico, na medida em que procura incorporar em sua linguagem a técnica da montagem cinematográfica, mantendo delimitado o limite entre o artístico e o real (Vaccari, 2017, p. 182).

O contrário ocorre no futurismo italiano. Ao tomar para si o título de supremos representantes do gênero humano, onde o planeta é seu reino e cada ser é seu súdito, o futurismo converte a Terra no principal cenário da Tragédia Cósmica. Aqui não há diferença entre personagem e vida real, pois a própria vida é mortificada pela pirotecnia que sinaliza, sobretudo, o anúncio de uma guerra eterna. Tal qual aquele que arremessa na parede uma garrafa de vidro e vê, assim, os cacos se espalhando após o impacto, sentindo alívio sobre seu ódio, assim também os futuristas ofereciam ao povo a satisfação de destruições em proporções muito maiores, de modo que a visão e o barulho dos estilhaços humanos, iluminados pelo fogo das grandes explosões, proporcionavam o perfeito anestésico, capaz de satisfazer as massas, enquanto mantinham inalteradas as opressões existentes.

### 3.3.4. Futurismo russo

Apesar da escassez de material sobre a interpretação de Walter Benjamin acerca do futurismo russo, o filósofo alemão enalteceu esses artistas antes de escrever sobre os aspectos revolucionários dos movimentos de vanguarda supracitados. Além dos relatos contidos em seu *Diário de Moscou* (1989) e do protagonismo do formalista e futurista russo Sergei Tretiakov em *O autor como produtor* (2012)<sup>73</sup>, há dois ensaios de Benjamin (1986) onde ele trata especificamente sobre escritores da União Soviética e neles evidencia o trabalho dos futuristas russos, cujas atitudes são totalmente opostas às dos futuristas italianos. Os textos são *O agrupamento político dos escritores na União Soviética* e *Nova literatura na Rússia*, ambos de 1927.

Ao contrário do futurismo italiano, para quem “O passado é necessariamente inferior ao futuro” (Marinetti, 1979, p. 164), os futuristas russos não estavam tomados por uma clausura temporal, mas movimentavam-se por uma “expansão do presente por meio da reapropriação dialógica do passado” que apontava para “a modelação inventiva do futuro, forjando um processo contínuo de construção-desconstrução, continuidade-mudança, repetição-transgressão, passado-futuro” (Cavaliere, 2012, p. 172). Essa

---

<sup>73</sup> O texto é de 1934, seu título completo é *O autor como produtor conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo em Paris*. “Benjamin dá a entender a Adorno que a conferência ainda iria acontecer, em carta enviada no dia 28 de abril daquele ano, porém os editores afirmam com precisão que a conferência não foi efetivamente realizada e que não havia apresentação de conferências no mencionado Instituto para o Estudo do Fascismo” (Damião, 2020, p. 12).

dialética é consonante com a perspectiva de Benjamin (2012) expressa sobretudo em suas teses *Sobre o conceito da história*, onde deixa clara sua aversão à ideologia de avanço inconsequente do progresso. Outra dissonância entre os italianos e os russos consiste no fato dos primeiros mobilizarem a técnica para mostrarem que “a guerra é bela”, pois “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2022, p. 97). Os segundos, ao contrário, utilizam sua técnica artística para lamentar e escancarar a repugnância da guerra, como é possível notar no poema *Dedicatória*, de Maiakóvski:

Por toda parte,  
 Por onde passo  
 a alma enlouquecida  
 estala implorando aos gritos:  
 “Basta, basta de guerra!  
 Cessai!  
 A terra já está nua!”  
 E, perseguidos, os mortos correm,  
 correm ainda um instante  
 Os corpos sem as cabeças

Ninguém sabe  
 se se passaram dias ou anos  
 desde que nos campos tombou  
 a primeira gota de sangue da guerra  
 que desde então goteja  
 dia a dia

[...]

Hoje  
 uma mocinha qualquer  
 tem mais sol  
 na unha do dedo mindinho  
 do que antes havia sobre todo o globo terrestre

(Maiakóvski, 1956, p. 128; 132)

Em sua atitude artística direcionada à luta dos camponeses e dos trabalhadores urbanos, o poeta representava a revolução da nova literatura russa. Seu poema *150.000.000*, segundo Benjamin (1986), coloca pela primeira vez “[...] as conquistas formais do futurismo a serviço da propaganda política. A fala da rua, a bagunça fonética, a baderna imaginosa comemoram a nova época de dominação das massas” (p. 102). Por meio de um trecho do poema é possível notar como seu autor expressa, ao mesmo tempo,

a violenta inquietação, a solidariedade entre os oprimidos, e a multiformidade das manifestações materiais de protesto e propaganda:

150.000.000 é o nome dos autores deste poema  
 Seu ritmo: a bala.  
 Sua rima, o fogo saltando de um prédio para o outro.  
 150.000.000 falam pela minha boca.

Esta edição foi impressa com a rotação dos passos,  
 no papel velino empedrado.  
 Quem pergunta à lua?  
 Quem pretende que o pôr do sol lhe preste contas?  
 Quem ousaria afirmar:  
 Este é o autor mais genial do mundo?  
 Da mesma forma  
 esse poema  
 não tem autor  
 Sua única ideia é  
 brilhar no dia nascendo  
 esse mesmo ano,  
 nesse dia e hora,  
 no subterrâneo, na terra pelo céu e até mais alto  
 apareceram estes  
 cartazes,  
 folhetos,  
 propagandas:  
 A TODOS! A TODOS! A TODOS!  
 Para todos aqueles que não aguentam mais!  
 Saiam e vamos juntos!

(Maiakóvski *apud* Miranda, 2018)

O filósofo alemão também fala acerca da importância do teatro de Maiakóvski, salientando que “O ápice de seus sucessos se dá com o ‘Mistério bufo’, uma apresentação com milhares de atores, alarma de sirenes, música militar, orquestras barulhentas a céu aberto” (Benjamin, 1986, p. 102). O título completo da peça em questão é *Mistério-bufo: representação heroica, épica e satírica de nossa época* (2012) e ela teve duas versões. Sua atualização é explicada por Maiakóvski como uma necessidade correspondente não apenas ao autor, mas também àqueles que ainda viriam a ter contato com a produção. A comuna atual, dizia o dramaturgo em 1921, não seria a mesma daqui a 50 anos, quando “talvez, naves espaciais atacam impetuosamente planetas longínquos”, por isso foi mantida a forma, mas modificadas partes do conteúdo. “No futuro, todos aqueles que forem representar, encenar, ler, publicar *Mistério-bufo*, que mudem o conteúdo, façam-no contemporâneo, atual, imediato” (Maiakóvski, 2012, p. 12).

Ao contrário dos futuristas italianos, dominados por um frenesi insaciável pela novidade técnica e artística a todo custo, mesmo a custo da destruição humana, o futurismo russo propõe uma renovação contínua, mas, nesse caso, a atualização em questão diz respeito à conformação social, política e histórica de uma representação artística em prol das revoluções que se fazem necessárias dentro de cada conjuntura emergente. É esse o tipo de contextualização proposta por Benjamin, que visa harmonizar o material artístico às demandas dos oprimidos. Meyerhold foi quem dirigiu *Mistério-bufo*, assim como fez com todas as outras peças de Maiakóvski, como *O percevejo* (2012) e *Os banhos* (1965), por exemplo. Ambas as histórias trazem viagem no tempo, críticas contra a burguesia e contra a burocracia da URSS. Sobre Meyerhold, Benjamin escreve que:

Foi o primeiro a pôr o teatro a serviço da revolução. Por meio de algumas inovações audaciosas procura uma nova sinceridade, uma recusa do misticismo do palco, um amplo contato com a massa. Seus espetáculos são realizados sem cortina, sem luzes da ribalta, com cenografia móvel, manipulada com o palco aberto de maneira que se veja todo o urdimento (Benjamin, 1986, p. 102).

Vê-se aqui significativas semelhanças entre o teatro de Meyerhold e o teatro épico de Brecht: o imperativo revolucionário, a recusa do misticismo, que em Brecht manifesta-se com a negação do estado de transe dos autores e espectadores e a valorização de personagens anti-trágicos, que constroem suas próprias histórias (o que está de acordo com a visão materialista), em detrimento da tragédia grega, onde havia uma amálgama entre os deuses, os homens e seus inevitáveis destinos. Há ainda a realização da montagem que se manifesta de forma semelhante em cada um dos teatros, pois ambos deixam transparecer o “urdimento”, a “parafernália” que constitui o aparato técnico da produção. Nesse sentido, a técnica da montagem é, segundo Benjamin, uma apropriação do método cinematográfico. Em seu *Diário de Moscou*, Benjamin (1989) relata as discussões em torno da encenação de *O inspetor geral* (Gógol, 2007), dirigida por Meyerhold. O filósofo descreve a peça como “não dramática e sociologicamente analítica” (p. 43).

Meyerhold ministrava uma oficina de direção de teatro, da qual foi aluno o cineasta Sergei Eisenstein. Sendo inevitavelmente influenciado pela técnica futurista, sobretudo pelo processo biomecânico desenvolvido por Meyerhold, o cineasta colocou em prática seus aprendizados desde o início de sua carreira cinematográfica (Rodrigues,

2007). No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (2022) aprecia o aparecimento de trabalhadores comuns (atores não profissionais) nos filmes, o que elimina a distância entre artista e público. Citando o cinema de Eisenstein e Pudovkin e sua “poderosa galeria fisionômica”, o filósofo aprecia o fato de que “Pela primeira vez em décadas o cinema russo ofereceu uma oportunidade de aparecer diante da câmara a pessoas que não tinham o menor interesse em fazer-se fotografar” (Benjamin, 2022, p. 109).

Um dos filmes mais famosos de Eisenstein é *O encouraçado de Potemkin*, de 1925. Baseada em uma história real, a produção representa um levante pré-revolucionário realizado pela marinha russa em 1905. Oskar Schimitz escreveu um ensaio que criticava o conteúdo de engajamento político presente no filme. Benjamin (1989, p. 124) escreve uma réplica, criticando a passividade burguesa e seu esvaziamento de conteúdo revolucionário (estetização da política), o qual era necessário para o proletariado na luta de classes. O filósofo, então, elogia o direcionamento artístico do filme para o fortalecimento dos proletários (politização da arte).

Além da produção de manifestos, poemas, peças de teatro, filmes, pinturas e materiais de propaganda, os futuristas russos consolidaram seu alinhamento na luta de classes por meio das ações e vivências concretas junto ao proletariado. Maiakóvski é um grande exemplo da materialização do engajamento político por meio da arte. Sendo um habilidoso, excêntrico e impactante orador, ele recitava seus poemas para grandes públicos de trabalhadores. Em seus discursos e conferências apresentava a camponeses e operários relatórios dos fatos de suas viagens e colhia, em sua vida entre o povo, as reais necessidades da população, que precisava de fortalecimento em todas as áreas possíveis, incluindo a indispensável e poderosa luta travada pelos trabalhadores/artistas.

A estetização da política — representada principalmente, pelo futurismo italiano — por meio da fruição estética e do culto ao líder, proporciona um alívio superficial e momentâneo, junto à falsa sensação de que aconteceram as alterações suficientes no sistema de exploração capitalista. A politização da arte, por sua vez, busca a expropriação dos meios de reprodução, para liquidar as fantasmagorias do esteticismo, proporcionando a participação ativa e emancipatória de cada proletário junto às dinâmicas do processo produtivo. Para tal engajamento social, além do surrealismo, do dadaísmo e do teatro épico de Brecht, Benjamin (1986; 1989) apresenta o futurismo russo, cujas obras e associações artísticas carecem de mais estudos, a fim de que haja expansão e aprofundamento quanto à relevância desse movimento de vanguarda revolucionário.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um dos manifestos do futurismo italiano<sup>74</sup>, os autores fazem uma afirmação que, supostamente, sinaliza o envolvimento de sua arte com diversos aspectos da vida humana. Eles dizem: “Se os nossos quadros são futuristas é porque representam o resultado de concepções éticas, estéticas, políticas e sociais absolutamente futuristas” (Balla *et al*, 1979, p. 94). Mas é preciso estar atento ao texto completo, pois logo em seguida, lançam a obra de arte como aquela na qual deve afundar-se o espectador, perdendo o controle sobre aquilo que está diante dele:

O público deve [...] convencer-se de que para compreender sensações estéticas a que não está habituado deve esquecer completamente a própria cultura intelectual, não para *se assenhorear da obra* de arte, mas para se *entregar* a ela (Balla *et al*, 1979, p. 99).

Em Benjamin ocorre bem o contrário, pois o espectador deve sim assenhorear-se da obra de arte e, além da diversão, pode apropriar-se dela, inclusive tem a possibilidade de usá-la como aparelho produtivo para novas criações artísticas. Não poderíamos, então, enxergar nessas citações futuristas uma dialética entre a aparição das concepções aplicáveis à vida e a obra que mostra tais concepções em suas formas imagéticas, quando se mergulha em seu conteúdo estético? Nesse caso, não. A própria terminologia utilizada por esses artistas deixa muito vago sobre quais casos específicos haveria alguma relevante aplicabilidade. O que são “concepções éticas, estéticas, políticas e sociais absolutamente futuristas”? É como as convicções dos artistas de esquerda citados em *O autor como produtor*, que de nada servem enquanto não se materializam e emancipam o povo da propaganda fascista.

Benjamin defende a evidência da artificialidade nas produções artísticas. O futurismo italiano também defende isso. Mas no caso do filósofo é um tipo diferente de defesa da artificialidade. Não se trata de necessariamente inserir material artificial, deixando as máquinas, as armas ou os ciborgues em protagonismo, empurrando o humano “tradicional” em segundo plano. Mas sim deixar evidente que a produção exposta é uma construção diferente da realidade, na qual é utilizada a técnica para sua realização. “Os

---

<sup>74</sup> Prefácio ao Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.

futuristas, pelo contrário, ao ligarem as palavras a elementos plásticos [...] procuram afastá-los de qualquer função simbólica ou referencial” (Ferreira, 1979, p. 26).

Os futuristas exaltavam a novidade, o que é uma característica vanguardista que está em consonância com o protesto benjaminiano. Por outro lado, mergulham num radicalismo, de onde gritam categoricamente contra qualquer vestígio do passado que se possa encontrar em uma obra de arte. Falam contra os cânones artísticos que os antecederam, mas proclamam seus próprios fundamentos como se fossem não menos que dogmas. Poder-se-ia objetar declarando que, ao contrário do classicismo e do renascimento, por exemplo, que designavam modelos padronizados aos seus artistas, os futuristas negam a velha arte, mas não fixam um novo cânon, já que a total renovação contínua é a regra central do movimento. No entanto, uma vez que o dinamismo e o ininterrupto movimento adiante são indispensáveis para a arte futurista, é possível constatar nessas próprias características essenciais uma regra fixada. Seu cumprimento contínuo, desfazendo-se das imagens ultrapassadas, diferencia-se de produções renascentistas similares no que diz respeito à submissão diante de técnicas preestabelecidas. No entanto, a respeito da arte futurista, por mais que os temas das produções sejam sempre novos, isso obriga o artista a sempre visitar o inegociável imperativo do “sempre novo”.

Mas e quanto ao fato dos próprios futuristas pedirem para serem totalmente descartados assim que se tornassem ultrapassados? Sim, é uma demonstração extrema do desprezo pelo que não é jovem, mas mesmo assim, o princípio da eliminação e da substituição do velho pelo novo é proclamado para ser repetido, de modo que os representantes vivos são novos, mas a regra do descarte e da apresentação jovial permanecem como um cânon. A própria crítica aos sistemas em geral, apesar de ser apresentada em vívidos manifestos — numa intensa linguagem dinâmica que servirá de referência para outras vanguardas — acaba por formar, mesmo que involuntariamente, um sistema futurista, que é composto por um conjunto de manifestos. Além disso, os futuristas aclamam seu próprio movimento como sendo a única forma legítima de arte, sendo, portanto, um exclusivismo que caracteriza o ponto central de um grupo dogmático.

Benjamin mostra-se muito mais desprezado de fórmulas conceituais as quais seus interlocutores deveriam submeter-se para produzir uma suposta arte legítima. Até porque a própria noção de legitimidade é colocada em xeque quando se trata da obra de arte reproduzível. Tamanha é a abertura que o autor sinaliza para diversos tipos de produções e artistas diferentes, vindos do proletariado, que ele compara o domínio popular quanto

aos esportes com o domínio das publicações por parte do trabalhador comum. O público, embora não necessariamente precisasse, também é especialista em certo sentido, já que a divisão do trabalho industrial demanda determinado tipo de especialização laboral. Exemplificando com a circulação dos jornais, Benjamin salienta que as pessoas não só discutiam sobre as publicações que liam, mas também começavam a fazer suas próprias publicações, mesmo que algumas delas fossem pequenas notas ou anúncios. Aqui ele está dizendo que, assim como no esporte — como quando ouviu “[...] um grupo de jovens entregadores de jornal apoiados em bicicletas discutirem o resultado de uma competição de ciclismo” (Benjamin, 2022, p. 81) — a nova conjuntura possibilita a liquidação da diferença entre autor e público.

Ao dar o exemplo das publicações de jornais, o filósofo diz que “A competência literária não depende mais da formação especializada, mas da politécnica, tornando-se propriedade comum” (Benjamin, 2022, p. 82). Enquanto os futuristas escreviam suas cartilhas em forma de manifestos, o autor de *Pequena história da fotografia* (2012) convidava o povo a escrever juntos suas externalizações sobre a vida, em seus mais diversos aspectos, daqueles que demandavam um trecho curto, mas intenso num jornal às filmagens dos rostos que reivindicavam aparição por meio das novas aparelhagens. Ao afirmar que a competência literária depende da politécnica e não da formação especializada, o filósofo destaca a importância do protagonismo tecnológico e, sim, incluindo as máquinas, em detrimento de uma sequência de sentenças imperativas, tal qual apresenta o futurismo, que condiciona a produção moderna a um projeto destrutivo e elitista.

Para o futurismo italiano, a destruição pelas máquinas é a beleza primeira. A segunda são as máquinas em si mesmas. A ausência da apreciação da politécnica e da produção humana por meio de tal artifício não deixa de dar lugar à destruição, mas tal nulidade discursiva e prática produz um conteúdo carregado de desconsideração com aquilo mesmo que dizem engrandecer. Ao reconhecer a importância da dinâmica interativa entre as novas plataformas e os trabalhadores modernos, Benjamin traz para seu discurso inclusivo certo tipo de fusão entre a técnica e a humanidade, algo que, em uma comparação, geralmente esperariam mais ser algo do movimento italiano. Mas eles falam sobre as lâminas entrando em seu corpo. Esses futuristas, no mínimo, desprezam aqueles que produzem os objetos industriais. Como que encantados pela visão de seu horizonte vermelho de sangue e poluição, vão à frente pisoteando as cabeças que pensam em todo o desenvolvimento técnico. Sonham com o momento em que a máquina

substituirá totalmente o corpo orgânico, mas esmagam os cérebros capazes de lhes proporcionar tais existência metálicas. Se a intenção é deixar as máquinas cada vez mais tecnológicas, morrer jovem e deixar que a outra geração continue o trabalho até, gradativamente, toda a vida biológica sucumbir diante da matéria brilhante e explosiva, chegará, então, um ponto onde nenhum futurista mais existirá e, portanto, ninguém poderá mais desfrutar da própria ânsia pela destruição, pelas máquinas e pela destruição por meio das máquinas.

Não se deve falar que em seus manifestos não havia nenhuma esperança, porque havia sempre aquela pela evolução tecnológica e, principalmente, bélica. Embora talvez fosse mais adequado, ao invés de “esperança”, chamar de “desespero” o que lhes transpassava. Mas seu desespero, seu desalento, a sua sede insaciável não encontravam direcionamento construtivo, antes materializavam atos de desmaterializações enquanto destruições ou ações de liquefazer os momentos de sobriedade necessários para os atos humanos construtivos. A ideia de *arte pela arte* traz consigo a falsa noção de que é possível produzir as obras como se elas não interagissem com a sociedade. No sentido futurista, apesar da ideologia mascarar a instrumentalização estetizante para fins políticos, a estética da guerra não só afeta as massas, mas chega a fazer isso — sobretudo no engrandecimento de suas descrições apoteóticas — em proporções apocalípticas.

Para Benjamin, uma arte entrelaçada com a realidade dos trabalhadores, que se importa com sua qualidade e está engajada na luta pela emancipação social é uma excelente oposição ao espírito fascista. A técnica continua avançando, sustentada pelo capitalismo. Diante disso, o proletariado deve, então, tomar para si as máquinas e usá-las nas suas reproduções contra esse mesmo sistema, contra a opressão idealista e abstrata, mas que não deixa de esmagar violentamente os corpos pensantes de suas vítimas.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2ª ed. Trad: Alfredo Bosi e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADVERSE, Angélica. **Moda - Moderna Medida do Tempo: o Futurismo Italiano e a Estética do Efêmero**. 1ª ed. São Paulo: Estação Cores e Letras, 2012.

ANTLIFF, Allan. Hippolyte Havel e os artistas do *Revolt*. **Revista Ecológica**, São Paulo, n. 15, p. 79-109, mai-ago, 2016.

ARENS, Eduardo. **A Bíblia sem mitos: uma introdução crítica**. 3ª ed. Trad: Celso M. Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007.

**ARQUITETURA da Destruição** (título original: *Architektur des Untergangs*). Direção: Peter Cohen. Narração: Bruno Granz. Suécia, 1989. (121 min).

BALLA, Giacomo *et al.* **A Pintura Futurista (Manifesto Técnico)**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 71-74.

\_\_\_\_\_. **Manifesto dos Pintores Futuristas**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 66-70.

\_\_\_\_\_. **Prefácio ao Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Munique, Hamburgo, Viena, etc.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 92-100.

BENJAMIN, Walter. **Über den Begriff der Geschichte**. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I**. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 1122-1259.

\_\_\_\_\_. **Nova literatura na Rússia**. In: BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, documentos de barbárie**. 1ªed. Trad: Celeste H. M. R. Sousa *et. al.* São Paulo: Cultrix, 1986, p. 101-105.

\_\_\_\_\_. **O agrupamento político dos escritores na União Soviética**. In: BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, documentos de barbárie**. 1ªed. Trad: Celeste H. M. R. Sousa *et. al.* São Paulo: Cultrix, 1986, p. 97-100.

\_\_\_\_\_. **Diário de Moscou**. 1ª ed. Trad: Hildergard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. 1ª ed. Trad: Irene Aron; Cleonice P. B. Mourão. São Paulo: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **O autor como produtor: Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, 27 de abril, de 1934**. In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e**

**técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad: Sérgio P. Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 129-146.

\_\_\_\_\_. **Experiência e pobreza.** In: **Obras Escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 8ªed. Trad: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-128.

\_\_\_\_\_. **Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte.** In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 147-178.

\_\_\_\_\_. **O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia** In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad: Sérgio P. Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da fotografia.** In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 97-116.

\_\_\_\_\_. **Que é o Teatro Épico: um estudo sobre Brecht.** In: **Obras Escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 8ªed. Trad: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 83-96.

\_\_\_\_\_. **Sobre o conceito da história.** In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad: Sérgio P. Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

\_\_\_\_\_. **Teorias do fascismo alemão: sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernest Jünger.** In: **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad: Sérgio P. Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 63-73.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre Mito e Linguagem.** 2ª ed. Trad: Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas.** 1ª ed. Trad: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão.** 2ªed. Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** 1ª ed. Trad: Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2022.

BENTHAM, Jeremy. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação.** 1ª ed. Trad: Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** 1ª ed. Trad: Maria A. Camargo. São Paulo: Edipro, 2020.

- BÍBLIA de Jerusalém.** Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.
- BOCCIONI, Umberto. **Pintura e Escultura Futuristas (Dinamismo plástico).** 1ª ed. Trad: Andréia Guerni; Rafael Zamperetti; Sandra Bagno (Org). Niterói: Editora Comunità, 2010.
- BRANCO, Felipe Castelo. Sobre a Melancolia e o Barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas. **Psicanálise & Barroco em Revista.** v. 9, n. 1, p. 35-53, jul, 2011.
- BRECHT, Bertolt. Aos que vierem depois de nós. **Revista Prosa Verso e Arte,** jan, 2017.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo.** In: **Manifestos do Surrealismo.** 1ª ed. Trad: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31-81.
- \_\_\_\_\_. **Segundo Manifesto do Surrealismo.** In: **Manifestos do Surrealismo.** 1ª ed. Trad: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 89-165.
- BRIGHT, John. **História de Israel.** 4ª ed. Trad: Eliane C. S. Rossi; LUIZ C. S. Rossi. São Paulo: Paulus, 2003.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** Trad: José Pedro Antunes. 1ªed. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- CAVALIERE, Arlete. **O teatro de Maiakóvski: mistério ou bufo?** In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Mistério-Bufo.** 1ª ed. Trad: Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 153-196.
- CHAVALAS, Mark. W; MATHEWS, Victor H; WALTON, John H. **Comentário bíblico Atos: Antigo Testamento.** 1ª ed. Trad: Noemi V. Altoé. Belo Horizonte: Editora Atos, 2003.
- CLYNES, Manfred; KLINE, Nathan. Cyborgs and space. **Astronautics,** p. 26-27; 74-76, sep, 1960.
- COSTA, Caio T. **O que é anarquismo.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- DAMIÃO, Carla M. **Apresentação.** In: BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos.** 1ª ed. Org; Trad: Carla M. Damiano; Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020, p. 11-27.
- DIOGO, Natália C. Velocidade e biorritmo: a possível adaptação do ser humano aos ritmos sociais velozes. **Revista Eletrônica CoMtempo,** São Paulo, v. 6, n. 2, 2014.
- DUGGAN, Christopher. **História concisa da Itália.** 1ª ed. Trad: Natalia Petroff. São Paulo: Edipro, 2016.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista.** 10ª ed. Trad: Álvaro Pina. São Paulo: Global, 2006.

FABRIS, Annateresa. O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil. *Artelogie*, n. 1, mai, 2011.

FANI, Vincenzo. **Manifesto Futurista da Moda Feminina**. In: ADVERSE, Angélica. **Moda - Moderna Medida do Tempo: o Futurismo Italiano e a Estética do Efêmero**. 1ª ed. São Paulo: Estação Cores e Letras, 2012, p. 81-83.

FERREIRA, José M. **Introdução**. In: FERREIRA, José M (Org; Trad). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Lisboa: Vega, 1979.

HAVEL, Hippolyte (Org). **The Revoltionary Almanac**. New York: Rabelais Press, 1914.

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do Espírito (2 vols)**. 1ªed. Trad: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. Tradução: Klaus von Puchen. 1ª ed. São Paulo: Centauro, 2016.

IZOLANI, Franciele I. Há ética no nazismo? **Pensamiento Republicano**. Bogotá, n. 2, p. 77 - 90, 2015.

KAFKA, Franz. **O processo**. 1ª ed. Trad: Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

\_\_\_\_\_. **Carta ao pai**. 1ª ed. Trad: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

\_\_\_\_\_. **A metamorfose**. 1ª ed. Trad: Celso Cruz. São Paulo: Scriptorium, 2018.

\_\_\_\_\_. **O castelo**. 1ª ed. Trad: Jéssica F. Alonso. Jandira: Principis, 2021.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. 1ª ed. Trad: Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2017.

KITCHEN, Martin. **História da Alemanha Moderna: de 1800 aos dias de hoje**. 1ª ed. Trad: Claudia G. Duarte. São Paulo: Cultrix, 2013.

KRAHN, Marie A. W. Pesach: origens e história desta principal festa judaica e a sua ligação com a Páscoa cristã. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, ed. 250, mar, 2008.

KRASTANOV, Stefan V. **Nietzsche: Pathos artístico versus consciência moral**. 1ª ed. Jundiaí: Paco editorial, 2011.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 2ª ed. Trad: Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LEGIÃO URBANA. **A canção do senhor da guerra**. In: Música p/ acampamentos. Rio de Janeiro: EMI, 1992. 1CD. Faixa 03.

LEPARGNEUR, Hubert. A Protelação da Parusia no Início da Secularização do Cristianismo. **Revista Eclesiástica Brasileira**, v. 31, n. 121, p. 31-46, 1971.



LÖWY, Michael. **A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin**. 1ªed. Trad: Paolo Colosso. São Paulo: Autonomia literária, 2021.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. 1ª ed. Trad: Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje**. 1ª ed. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editôra, 1969.

\_\_\_\_\_. **História e Consciência de Classe: estudos de dialética marxista**. 1ªed. Trad: Telma Costa. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Dedicatória**. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **O poeta-operário: Antologia poética**. 1ª ed. Trad: Emilio C. Guerra e Isadora C. Guerra. São Paulo: Círculo do livro, 1956.

\_\_\_\_\_. **Os banhos**. 1ª ed. Trad: Fernando L. Soares. Lisboa: Cronos, 1965.

\_\_\_\_\_. **Mistério-Bufo**. 1ª ed. Trad: Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Percevejo**. 1ª ed. Trad: Luís A. M. Corrêa. São Paulo: Editora 34, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Trad: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARIE-GAGNEBIN, Jeanne. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin. **Estudos avançados**, Trad: Jean Briant, v. 13, n. 37, 1999.

MARINETTI, F. T. **Ao Automóvel de Corrida**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 183-184.

\_\_\_\_\_. **Contra os Professores**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p.77-81.

\_\_\_\_\_. **Destruição da Sintaxe Imaginação Sem Fios Palavras em Liberdade**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 122-134.

\_\_\_\_\_. **Fundação e Manifesto do Futurismo**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 45-53.

\_\_\_\_\_. **Manifesto do Partido Futurista Italiano**. In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 172-178.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Técnico da Literatura Futurista.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas.** 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 109-117.

\_\_\_\_\_. **Matemos o Luar.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas.** 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 53-65.

\_\_\_\_\_. **Nós Renegamos Nossos Mestres Simbolistas Últimos Amantes da Lua.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas.** 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 162-163.

\_\_\_\_\_. **O Esplendor Geométrico e Mecânico e a Sensibilidade Numérica.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas.** 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 140-148.

\_\_\_\_\_. **Respostas às Objeções.** In: FERREIRA, José M (Org). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas.** 1ªed. Trad: José M. Ferreira. Lisboa: Vega, 1979, p. 117-122.

\_\_\_\_\_. **Programma Politico Futurista.** In: BONINO, Guido D (Org). **Manifesti Futuristi.** 1ª ed. Milano: BUR Rizzoli, 2009, p. 247-249.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política. Livro I: O processo de produção do Capital.** 2ª ed. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **Crítica do programa de Gotha.** 1ªed. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

MILL, Stuart. **Utilitarismo.** 1ª ed. Trad: Pedro Galvão. Porto: Porto Editora, 2005.

MIRANDA, Carolina I. D. Diálogos a partir de Walter Benjamin: a figura de Maiakovski como elo de ligação entre o cubofuturismo e o formalismo russo. **Cadernos Benjaminianos,** Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 51-72, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** 1ª ed. Trad: Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** 1ª ed. Trad: Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**O ENCOURAÇADO de Potemkin** (título original: *Bronenosets Potyomkin*). Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Goskino. União Soviética, 1925. (75 min.).

OLIVEIRA, Leonardo A. Zaratustra, um intrépido? Sobre a ideia de coragem em Nietzsche. **Ipseitas,** São Carlos, v. 6, n. 1, p. 207-219, jan-jun, 2020.

ORÍGENES. **Tratado sobre os Princípios.** 1ª ed. Trad: João E. P. Basto. São Paulo: Paulus, 2012.

**O TRIUNFO da vontade** (título original: *Triumph des Willens*). Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Walter Ruttmann. Alemanha: Continental Home Video, 1934. (110 min).

PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. 1ª ed. Trad: Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PICABIA, Francis. **Jesus-Christ rastaquouère**. Paris: Au Sans Pareil, 1920.

POE, Edgar A. **O jogador de xadrez de Maelzel**. In: POE, Edgar A. **Histórias extraordinárias**. 1ª ed. Trad: Brenno Silveira *et. al.* São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 399-430.

PRATELLA, Balila. **Manifesto dos músicos futuristas**. In: FERREIRA, José M (Org; Trad). **Antologia do futurismo italiano: manifestos e poemas**. 1ªed. Lisboa: Vega, 1979, p. 86-92.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

RAD, Gerhard V. **Teologia do Antigo Testamento. Vol. I e II**. 2ª ed. Trad: Francisco Catão. São Paulo: Aste; Targumim, 2006.

RODRIGUES, Damiana C. C. **O cinema teatral de Eisenstein: década de 1920**. 2007. 186f. Dissertação (Mestrado em Processos composicionais para cena) – Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SACRAMENTOS, Congregação. P. C. D. D. dos (Org). **Instrução Geral do Missal Romano**. 3ª ed. Trad: Congregação P. C. D. D. dos Sacramentos. Roma, 2002.

SAINT-POINT, Valentine. **Manifesto da mulher futurista**. In: TELES, Gilberto M (Org). **Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 19ª ed. Trad: Alessandra C. Amaral *et. al.* Petrópolis: Vozes, 2009, p. 131-36.

\_\_\_\_\_. **Manifesto futurista da Luxúria**. 1ª ed. Trad: Célia Henriques. Lisboa: &etc, 2009.

SCHIRÒ, Luís B. D. Futurismo e Fascismo: percursos paralelos. **Revista Humanidades e Tecnologias**. n. 6, p. 171-178, ago, 2002.

SCHOLEM, Gershom. **Cabala e contra-história**. Trad: Jacob Guinsburg. aSão Paulo: Perspectiva, 2004.

SCHÖTTKER, Detlev. **Comentários sobre Benjamin e A obra de arte**. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. 1ª ed. Trad: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 43-171.

SOUSA, Rodrigo F. de. O desenvolvimento histórico do messianismo no judaísmo antigo: diversidade e coerência. **Revista USP**, São Paulo, n.82, p. 8-15, jun-ago, 2009.

TELES, Gilberto M. **O Futurismo**. In: TELES, Gilberto M (Org). **Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos**

**vanguardistas**. 19<sup>a</sup> ed. Trad: Alessandra C. Amaral *et. al.* Petrópolis: Vozes, 2009, p. 105-111.

TOCHTROP, Leonardo. **Dicionário alemão – português**. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

TZARA, Tristan. **Manifesto dada**. In: TZARA, Tristan. **Sete Manifestos Dada**. 1<sup>a</sup> ed. Trad: José M. Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987, p. 11-19.

VACCARI, Ulisses. Benjamin e a obra de arte antiestética. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**. v. 10, n.21, p. 173-190, jul-dez, 2017.

\_\_\_\_\_. **O marxismo literário de Benjamin: entre a dialética e a imagem** In: CORREIA, André; RENAN, Ray; RENNYER, Wesley (Org). **Pensamento & Realidade: entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

\_\_\_\_\_. O lamaçal do progresso: imagens do esquecimento em Benjamin e Kafka. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 153, p. 781-802, dez, 2022.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e Política**. 1<sup>a</sup> ed. Trad: Celso M. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.