

O CINEMA FUTURISTA COMO INSTRUMENTO PRIVILEGIADO DA "POLIEXPRESSIVIDADE"

Mauro Porru*

RIASSUNTO

Il manifesto della cinematografia futurista, pubblicato nel 1916, rappresenta la teorizzazione e l'ufficializzazione dei primi esperimenti futuristi in ambito del cinema. La tecnica particolare ed il mezzo espressivo, che coinvolgono elementi come la frammentazione del tempo e dello spazio, la simultaneità, la velocità e l'imprevedibile, già presenti in forma abbastanza incisiva nella poesia e nella prosa del movimento avanguardista, si presenta ai promotori del Futurismo come il luogo privilegiato e non contaminato dove divulgare il nuovo modo di sentire e la nuova concezione di mondo. molte delle idee proposte da Marinetti, Corra e Settimelli, che firmarono il manifesto, sono state adottate, lungo i primi decenni del Novecento, nelle ricerche sperimentali sul cinema operate dalle avanguardie europee.

*Professor adjunto
da Universidade
Federal da Bahia.

"O livro, meio totalmente passadista para conservar e comunicar o pensamento, já estava destinado há muito tempo a desaparecer como as catedrais, as torres, as muralhas, os museus e o ideal pacifista. O livro estático, companheiro dos sedentários, dos inválidos, dos nostálgicos e dos neutralistas, não pode divertir nem exaltar as novas gerações futuristas ébrias de dinamismo revolucionário e belicoso. O estouro de uma guerra torna cada vez mais ágil a sensibilidade européia. A nossa grande guerra higiênica, que deverá satisfazer todas as nossas aspirações nacionais, multiplica cem vezes a força inovadora da raça italiana. O cinema futurista que nós preparamos, alegre deformação do universo, síntese alógica e fugaz da vida mundial, tornar-se-á a melhor escola para os jovens: escola de alegria, de velocidade, de força, de destemor e de heroísmo. O cinema futurista tornará mais aguda a sensibilidade, imprimirá velocidade à imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de onipresença. O cinema futurista colaborará assim para a renovação geral, vindo em substituição da revista (sempre pedante), do drama (sempre previsível) e matando o livro (sempre tedioso e oprimente). A necessidade de propaganda nos obrigará a publicar um livro de tempo em tempo. Preferimos, porém, nos exprimir através do cinema, das grandes tábuas de palavras em liberdade e dos moventes anúncios luminosos"¹

Com essas palavras inicia *O Manifesto da Cinematografia futurista*, publicado em Milão em 11 de setembro de 1916, assinado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Enrico Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. Sétimo de uma série de manifestos divulgados pelos promotores do Futurismo para libertar a literatura e as artes italianas em geral do tradicionalismo cultural e do "passadismo" burguês, esse projeto vê o cinema como o lugar privilegiado e não contaminado onde divulgar uma nova maneira de sentir e uma nova concepção de mundo: um meio expressivo extraordinário cuja técnica peculiar permite alcançar a tanto almejada poliexpressividade através dos elementos mais variados: um episódio de vida real, uma mancha de cor, uma linha, palavras em liberdade, música cromática e plástica, música de objetos. A proposta futurista é transformar a película em pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, num conjunto caótico de objetos e realidade.

Os signatários desse manifesto, como dissemos, foram vários artistas que procuraram, cada um à sua maneira, transformar o cinema no instrumento ideal de uma nova arte, imensamente mais vasta e mais ágil daquelas já existentes.

1-Trad.: Maria Aparecida Abelaira Vizotto **O futurismo italiano**. São Paulo, Perspectiva, 1980

O objetivo comum é libertar o cinema do modelo narrativo que estava se impondo no plano comercial. Na contra mão da cinematografia americana e italiana dos primeiros quinze anos do século XX, cuja ambição era oferecer ao público espetáculos grandiosos, através de superproduções baseadas, em sua maioria, em fatos históricos ou em obras literárias², os futuristas privilegiam os aspectos visuais do cinema, as velhas atrações de Méliès, como *Le voyage dans la lune*, de 1902, e *Voyage à travers l'impossible*, de 1903, cujos miráveis e espirituosos efeitos especiais revelavam, precocemente, as inúmeras possibilidades expressivas desse meio artístico. Os cineastas futuristas perceberam claramente, junto aos pintores, escultores, literatos e músicos pertencentes ao mesmo movimento artístico, a importância da evolução técnica que caracterizará o século XX e as transformações culturais trazidas por esta. O cinema, como está dito no próprio manifesto, torna-se o meio artístico por excelência para expressar esse novo mundo dominado pela "máquina". A cidade pode ser vista como uma grande máquina viva; o próprio corpo humano e o olho, em particular, podem ser considerados como máquinas.

Como pondera, com muita pro-

priedade, Sandro Bernardi,³ os futuristas italianos serão os primeiros a lançar o sonho de revolucionar a vida através das máquinas. O cinema proposto por eles estiliza os modelos conhecidos, escandaliza e transgride a moral burguesa, detona todas as convenções, com imagens que mostram o que é proibido e censurado, quebrando os estereótipos do mundo comum.

A experiência cinematográfica futurista italiana é anterior ao manifesto da *Cinematografia futurista*, que representa, de fato, a homologação de um experimento já realizado. O primeiro filme, *Vita futurista*, foi uma iniciativa do grupo florentino, que depois assinou o manifesto, mas especialmente de Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini), artista plástico e fotógrafo, que desde 1910 teorizava a cerca das relações entre o cinema e a pintura.

As "Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*" de Arnaldo Ginna⁴, apresentadas pelo cineasta no Centro Studi Bragaglia, em 10 de maio de 1965, retratam a gênese da película, da qual só restam alguns fotogramas. O filme foi rodado em Florença no verão de 1916. A ideia foi de Filippo Marinetti. *Vita futurista* seria composto sinteticamente de breves seqüências, cada uma dedicada

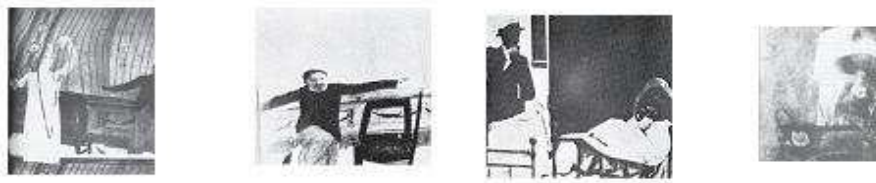
2- Nos referimos às produções americanas de David Griffith: *Judith of Bethulia* (1914) e *The Birth of a Nation* (1915); *Intolerance* (1916); às produções italianas: *Quo Vadis?* (1912) de Enrico Guazoni; *Ma l'morio non muore* (1913) de Mario Caserini; *Cabiria* (1914) de Pastrone; *Assunta Spina* (1915) de Gustavo Serena.

3- Bernardi S. *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007.

4- Aput Verdone M. *Cinema e letteratura del Futurism*, Bianco e Nero, Roma, 1967.

a um seu especial problema psicológico e futurista. As sequências foram concebidas e decididas através de discussões que duravam a noite toda no Hotel Baglioni de Florença. Participavam das reuniões; Filippo Marinetti (escritor e jornalista), Arnaldo Ginna (pintor, publicitário e técnico), Bruno Corra (romancista), Lucio Venna (pintor), Emilio Settimelli e Mario Carli (publicitários), Neri Nannetti (pintor).

Arnaldo Ginna foi o produtor, diretor e operador. O filme foi rodado quase todo em estúdio, só algumas cenas foram filmadas ao ar livre: no parque das Cascine, na beira do rio Arno e na Praça Michelangelo. A longametragem atingiu 1200 metros de película e os breves episódios que a compunham colocavam em oposição atitudes passadistas retró-gradas com o dinamismo futurista. Mostrava-se como dormia, corria, lutava um futurista; caricaturava-se o futurista sentimental e o personagem shakespeariano Hamlet, símbolo do passadismo pessimista; encenavam-se danças do esplendor geométrico, poesias ritmadas e a busca introspectiva de estados de ânimo⁵.



Essa primeira experiência foi seguida por outros projetos mais consistentes, entre os quais se destacam os de Anton Giulio Bragaglia, (Frosinone, 11 de fevereiro 1890 - Roma 15 de julho de 1960). Fotógrafo, diretor, crítico cinematográfico e ensaísta, esse artista dedica-se num primeiro momento à experimentação de técnicas inovadoras na área da fotografia, se concentrando, sobretudo, na Fotodinâmica. Elabora, em 1911, em ensaio sobre o "Fotodinamismo Futurista", publicado em 1913, no qual expressa de forma bastante enfática as finalidades dessa nova técnica. Nas palavras de Bragaglia, a Fotodinâmica quer estabelecer dados positivos na construção da realidade movimentada, tornando-se "*fotografia transcendental do movimento*. [...] *Nós buscamos a essência interior das coisas: o movimento puro, e preferimos tudo em movimento*, pois, nesse estado, as coisas, desmaterializando-se, idealizam-se, apesar de conservarem em profundidade um forte esqueleto de verdade. [...] *O quadro, portanto, poderá ser invadido e perpassado pela essência do sujeito, poderá*

5- Fotogramas de "Vita Futurista" www.ginnacorra.it/ginna/cinema_teatro_fotogra...: dança geométrica; corredor futurista; sono futurista; estados de ânimo.

*ser obcecado pelo sujeito de tal modo a invadir e obcecar energicamente o público com seus próprios valores. [...] É na presente pesquisa do interior de um gesto que se baseiam todos os valores artísticos emotivos que existem no Fotodinamismo*⁶.



Em 1916, Anton Giulio Bragaglia aproxima-se do cinema e funda a produtora "Novissima- Film", e realiza, um ano depois, o filme-ícone do futurismo *Thais*.

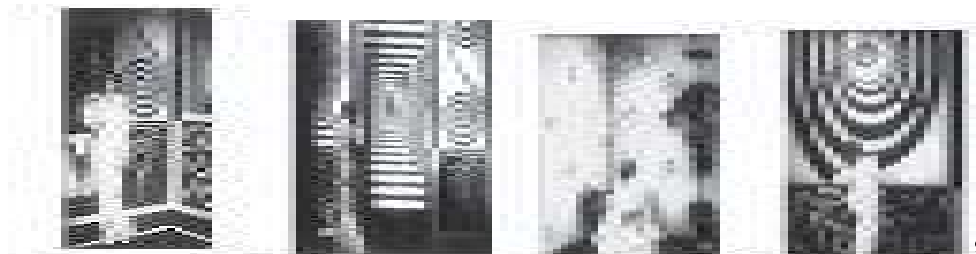
O enredo é bastante convencional e reproduz as típicas histórias amorosas da época cuja protagonista era quase sempre uma "belle dame sans merci"⁸. A lindíssima condessa russa Thaïs Galitzky é uma perversa sedutora de homens casados que leva à beira da ruína. Quando seduz o marido de sua melhor amiga, esta morre caindo do cavalo (será um suicídio?). Atormentada pelo remorso, ela termina por se matar em sua mansão labiríntica.

O elemento principal desse filme, rodado por Anton Giulio Bragaglia em 1917, é o impacto visual provocado pela cenografia da mansão da condessa, desenhada pelo pintor Enrico Prampolini, onde predominam formas geométricas hipnóticas e estetizantes que se compõem e se decompõem em espirais, losangos, xadrezes, figuras simbólicas, como gatos pretos e grandes máscaras que surgem no meio da fumaça. Letreiros brevíssimos são substituídos, às vezes, por versos de Baudelaire. O preto e branco se alterna ao azul e ao laranja. As cenas pintadas a mão, frequentemente, interagem com os personagens, criando um mundo ilusório onde é difícil separar a realidade da ficção: o objeto real daquele desenhado, a profundidade verdadeira daquela sugerida. A maior fonte de inspiração são o liberty e arte simbolista, com figuras sinistras que se assemelham a obscuros presságios de morte.

6 - Tradução Aurora F. Bernardini **O futurismo italiano**. São Paulo, Perspectiva, 1980

7 - www.futur-ism.it/.../ESP2001/ESP20010124_L.htm

8 - M. Praz. **La carne, la morte e il diavolo**. Firenze, Sansoni, 1991, p.165



Os cineastas futuristas produziram poucos filmes, dos quais quase nada ficou. Suas teorias extravagantes e exageradas não se concretizaram em obras que pudessem expressar plenamente seus anseios revolucionários. É inegável, porém, como afirma Sandro Bernardi¹⁰, que o Futurismo foi a primeira corrente artística que se interessou ao cinema como linguagem e como movimento e, nesse sentido, deixou na sétima arte marcas muito mais profundas do que pode aparecer numa leitura superficial. A concepção inovadora dos futuristas de se fazer cinema, de fato, abriu como fonte de inspiração o caminho de todas as vanguardas sucessivas, francesas, alemãs e russas, deixando seus rastros até em obras cinematográficas bem mais recentes do cinema americano clássico, como o de Hitchcock, por exemplo.

Se observarmos o dadaísmo, movimento artístico de grande força libertária, fundado em Zurique em 1916, por Tristan Tzara, e seu encontro com o

cinema, podemos identificar elementos que o aproximam do Futurismo: um cinema sem um lugar preciso, livre de qualquer estrutura. Um exemplo perfeito da poética cinematográfica dadaísta é o filme *Entr'acte* (Intervalo) de René Claire, de 1924, nascido como um intervalo fílmico entre duas partes de um balé. Suas imagens, verdadeiras protagonistas do filme, são totalmente livres de qualquer obrigação de produzir um sentido e de contar uma história. Não existem nem personagens nem enredos. Como afirma Giovanna Grignaffini¹¹, trata-se de um intervalo lúdico, de um jogo em que reencontramos todas as velhas atrações do cinematógrafo; a sobreimpressão, com duas ou mais imagens sobrepostas, as dissolvências cruzadas, o *split-sceam*, a câmera lenta, a aceleração, o primeiro plano, a subjetiva, a montagem exclusivamente lúdica, a fuga-perseguição, o desaparecimento. Entre as imagens em sobreimpressão, a mais emblemática é aquela dos grandes olhos de uma jovem

9 - www.cine-clasico.com/foros/viewtopic.php?t=3027

10 - Bernardi S. **L'avventura del cinematografo**. Marsilio, Venezia, 2007, p.80

11 - Grignaffini G. **René Claire**. Firenze, La Nuova Italia, 1979.

mulher imersos no mar. O olho, de fato, é o órgão das grandes revoluções artísticas do século XX.

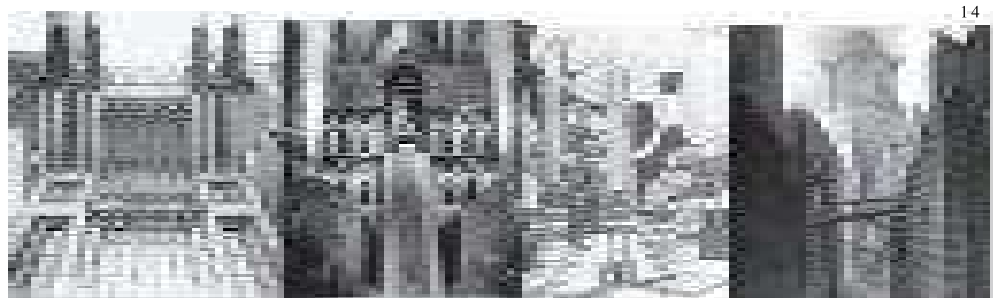
O cinema expressionista alemão, também, é influenciado pelo futurismo italiano. Basta lembrar a obra antológica desse movimento artístico: *Das Kabinett des Doktor Caligari* (O Gabinete do Doutor Calegari) de Robert Weine, de 1919. O filme traz a tona uma aberta discussão sobre a sanidade e a loucura, através de um acentuado jogo de luzes e sombras, com perspectivas marcadamente distorcidas, móveis absurdos que não se encaixam na anatomia humana, janelas triangulares e pisos inclinados. A atuação dos atores é exagerada e desproporcional, influenciada pelo terror, assim como a maquiagem excessiva. A cenografia labiríntica inspira-se claramente às cenografias criadas por Prampolini para *Thais* de Bragaglia.

Outro gênio do cinema alemão, Fritz Lang, é devedor do Futurismo italiano, na construção de sua obra-prima *Metrópolis*, de 1927. O mais caro filme já rodado na Alemanha, traz à tela a visão futurista do homem dominado pelo sistema capitalista. Com cenas impressionantes, o grande mestre descreve uma gigantesca cidade-máquina que pulsa sem parar, acionada por um melancólico

cientista. Na superfície o bairro rico, um verdadeiro paraíso terrestre, com jardins exuberantes e um gigantesco estádio ao ar livre, onde os filhos dos ricos se dedicam ao esporte. Em baixo, uma cidade especular subterrânea, onde vivem os operários-escravos que operam as máquinas e suas tristes famílias em prédios cegos e praças sem luz. De acordo com as palavras de Sandro Bernardi¹², Lang apresenta em *Metrópolis*, com profética vidência, um retrato da pavorosa mistura de arcaísmo e futurismo que caracteriza ainda nosso mundo, uma visão clara do poder ambíguo e regressivo da técnica, representada pelo tenebroso cientista, Rotwang, que se torna o símbolo de toda a ciência a serviço do poder e do obscurantismo, reforçando a escravidão e a barbárie em lugar de emancipar os homens. Os gigantescos edifícios, pontes, viadutos e construções dispostas de forma caótica que compõem a cidade, criando um ambiente claustrofóbico, lembram de forma bastante marcante os projetos arquitetônicos de Antonio Sant'Elia (Como, 30 aprile 1888 - Monte Hermada, 10 ottobre 1916), famoso arquiteto futurista que em 1914 escreveu o *Manifesto da Arquitetura futurista*. Sant'Elia, em seu texto programático, propõe um novo modelo de arquitetura que privilegie

12 - Bernardi S.
**L'avventura del
cinematografo.**
Marsilio, Venezia,
2007, p.136

a funcionalidade. A arquitetura do cálculo, da audácia temerária e da simplicidade. A arquitetura do concreto, do ferro, do vidro, do papelão, da fibra têxtil e de todos os derivados da madeira, da pedra e do tijolo que permitam obter o máximo de elasticidade e leveza. As características fundamentais da arquitetura futurista devem ser a caducidade e a transitoriedade. "As casas durarão menos que nós. Cada geração deverá fabricar sua própria cidade", declara o artista no final do documento¹³.



Marinetti, em 1914, vaza para a Rússia, para encontrar poetas como Majakoskij que tinha aderido ao movimento futurista. Apesar das discussões exacebadas e das polémicas que esta visista provocou, seguramente os artistas russos foram os que mais assimilaram as idéias revolucionárias do Futurismo italiano. O momento histórico favoreceu sobre maneira essa adesão. São os tempos em que os ideais liberais e socialistas começam a penetrar no país e a se firmar, criando aquela consciência revolucionária que sustentou a Revolução de 1917. Os ideais futuristas que preconizavam a destruição absoluta do velho em favor do novo, aderem perfeitamente à renovação da cultura há muito tempo desejada pelos intelectuais e os artistas russos oprimidos pelo antigo regime czarista. Surgem, assim, novos modelos expressivos em todas as artes. Nesse contexto de efervescência política e cultural, mais uma vez, o cinema torna-se a manifestação artística potencialmente mais inovadora, pela sua possibilidade de ver o mundo com olhos novos. Os grandes cineastas russos, como Kulesof, Vertov, Ejzenstejn, Pudovkin, Dovzenko recusam o espetáculo tradicional e propõem um tipo de cinema no qual o espectador possa ser continuamente estimulado a interagir. Entre esses cineastas, o mais subversivo é Dziga Vertov, que em 1925 lança a teoria do *cine-olho*. Segundo ele, o olho da câmera nos permite de ver as

13 - Trad.: Maria Aparecida Abelaira Vizotto. **O futurismo italiano**. São Paulo, Perspectiva, 1980

14 - hayleygilchrist.wordpress.com; www.larepublica.com

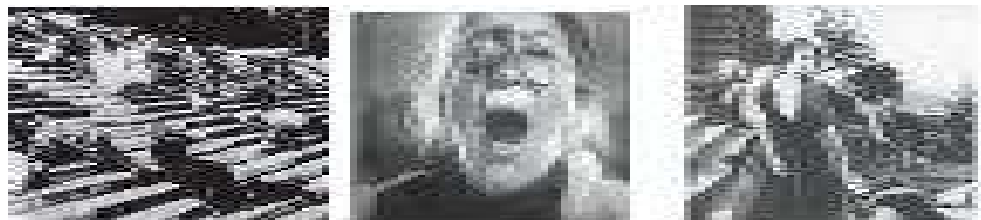
coisas de forma absolutamente nova. Os objetos banais que fazem parte do nosso cotidiano, através da câmera podem se transformar em algo desconhecido e surpreendente. O seu filme-manifesto é *O homem com a câmera*, de 1929, em que o diretor desconstrói e constroi uma cidade, que se transforma em um organismo vivente e pulsante. A trama são as imagens que reproduzem o funcionamento da cidade. Nada é explicado e o significado do filme são as próprias imagens: o despertar da cidade é comparado ao despertar de uma jovem mulher; as janelas que se abrem são associadas aos olhos que levantam as pálpebras; os carros em moto são coligados aos membros de uma pessoa que está se levantando da cama (Bernardi 2007). Vertov, mais que um diretor é um montador e através de jogos de montagem cria o enredo. Como dissemos antes, o significado das imagens está nas próprias imagens. Esse genial diretor/montador não usa o cinema para mostrar o mundo, mas usa o mundo para mostrar o cinema (Bernardi 2007).

O diretor russo que aperfeiçoou a técnica da montagem, porém, foi Eijzenstejn, que formulou, em 1924, a teoria da *montagem das atrações*. Essa nova maneira de editar um filme, distanciando-se da montagem paralela ou alternada,

criada por Griffith, não segue uma ordem linear, clara e explícita, mas, de forma caótica e desordenada, compõe e decompõe os vários eventos. Sua função é a de surpreender o espectador, de estimular sua imaginação. Nada deve ser completo e corretamente confeccionado: os primeiros planos, os rostos, os vários objetos e as ações devem ser completados pela mente do espectador. Entre suas fitas, *O Encouraçado Potemkim*, rodado em 1925, é, sem sombra de dúvida, aquela que explicita de forma magistral essa nova visão de se fazer cinema. O filme, pensado para comemorar o vigésimo aniversário da revolução russa, conta o episódio do histórico motim do Potemkim ocorrido em 1905. O levante ocorrera em virtude das condições subumanas que são submetidos os marinheiros, alimentados com carne estragada e amontoados em redes para dormir. A antológica sequência da monumental escadaria de Odessa, em que os soldados massacram o povo, é um conjunto de primeiros planos, planos médios e gerais, detalhes de objetos e de corpos humanos, que se sucedem em grande velocidade sem uma ordem lógica, deixando o espectador totalmente desorientado e ao mesmo tempo completamente envolvido no terror e no horror imperante na sequência. As imagens da

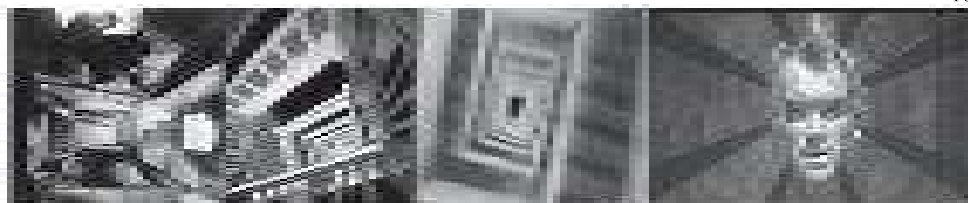
morte de uma mãe, que enfaticamente são repetidas duas vezes, os óculos de uma pobre velha ferida de morte e o carrinho de bebê que desce desgovernado a escadaria, são socos nos olhos do público, ainda hoje, de uma violência e de uma força expressiva inesquecíveis.

15



Para evidenciar a permanência de rastros do cinema futurista italiano no cinema clássico americano, citaremos o filme *Vertigo* de Hitchcock. O grande mestre da suspense, nessa película de 1958, expressa sua poética, baseada no equilíbrio entre narração e atrações poéticas (Bernardi 2007), levando até as últimas consequências seu mote de que as aparências enganam. O roteiro, baseado no romance *D'entre lês Morts*, de Boileau Narcéjac, conta a estória de um policial afastado após desenvolver uma acrofobia, que é contratado por um amigo para vigiar sua esposa que se comporta de forma muito estranha. Uma trama cheia de ambigüidades, na qual a tarefa, aparentemente fácil, de seguir a bela mulher em plena crise de identidade, se transforma num pesadelo repleto de mistérios e obsessões. *Vertigo*, considerado, pela maioria dos criticos, o filme mais denso do diretor inglês, contem elementos que configuram uma reeleitura das vanguardas europeias, devedoras do futurismo italiano, como o surrealismo alemão e o expressionismo francês. Cores fortes e absurdas, as espirais usadas na famosa sequência do sonho inspiradas na arte do dadaísta Marcel Duchamp, as cenografias fingidas e labirínticas, os cenários destorcidos e fora de foco, e sobretudo o assim chamado "efeito vertigem" (simulação óptica da vertigem conseguida através da combinação de um zoom para a frente com um para atrás), comprovam essa revisitação.

16



15 - www.escrevercinema.com

16 - www.flickr.com;dryden.eastmanhouse.org/films/vertigo.

Para concluir, retomando as colocações que fizemos no início desse texto, podemos afirmar que a necessidade dos futuristas italianos de ultrapassar e abater a visão da realidade, herdada do século XIX, os levou a formular a teoria da poliexpressividade, através da qual propuseram um conceito inovador da representação capaz de unificar ao mesmo tempo componentes visuais e psicológicas, a percepção de um objeto e a memória que dele persiste, a esfera objetiva e aquela subjetiva em algo indivisível, gerando, assim, valores estéticos revolucionários que perduram, com as devidas diferenças epocais, até hoje.

Referências

BERNARDI S. *L'avventura del cinematografo*, Marsílio, Venezia, 2007.

BERNARDINI F. Aurora (org.) *O*

futurismo italiano, São Paulo, Perspectiva, 1980.

BRUNETTA G. P. *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003

PRAZ M. *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1991.

GAUDREAUT A. *Cinema delle origini. O della cinematografica-attrazione*, Milano, Il Castoro, 2004

GRIGNAFFINI G. *René Claire*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

MONTANI P. *Vertov*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

VERDONE M. *Cinema e letteratura del Futurismo*, Bianco e Nero, Roma, 1967.