



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.1, e60724, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.60724

Artigo Original

O cinematógrafo na visão dos futuristas: súmula de várias artes

The cinematograph in the vision of the
futurists: a synthesis of various arts

Marianosaria Fabris 

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: piedcalv@gmail.com

RESUMO

Breve apanhado da cinematografia futurista e de suas relações com as outras manifestações artísticas do movimento fundado por Filippo Tommaso Marinetti.

PALAVRAS-CHAVE

Futurismo; cinematógrafo; vida moderna; velocidade; interpenetração.

ABSTRACT

Summary of futurist cinematography and the interconnection between it and the other art manifestations of the movement founded by Filippo Tommaso Marinetti.

KEYWORDS

Futurism; cinematograph; modern life; speed; interpenetration.

Editores-chefes

Sofia Maria de Sousa Silva

Paulo Ricardo Braz de Sousa

Editores convidados

Teresa Cristina Cerdeira

Maria Lúcia Guimarães de Faria

Maximiliano Torres

Anélia Montechiari Pietrani

Recebido: 31/08/2023

Aceito: 30/09/2023

Como citar:

FABRIS, Marianosaria. O cinematógrafo na visão dos futuristas: súmula de várias artes. *Revista Metamorfoses*, v.20, n.1, e60724, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.60724>

Ao abordar-se a cinematografia futurista, a primeira questão que se impõe é se esta existiu efetivamente. Para o crítico francês Henri Béhar, o cinema futurista foi “uma invenção de Mario Verdone” (*apud* Strauven, 2006, p. 15), ou seja, do primeiro pesquisador que o redescobriu, começando a esboçar sua história, nos anos 1960. Se quisermos ser extremamente rigorosos, poderíamos afirmar que a cinematografia futurista não existiu, pois, segundo Wanda Strauven, ela foi “mais teórica do que concreta” (Strauven, 2006, p. 12), ou, como observou o crítico Gianni Rondolino, nesse campo do Futurismo, não houve propriamente uma teoria e uma prática, uma história e uma experimentação técnico-linguística (Rodolino, 1986, p. 446). De fato, em seu período heroico (até o fim da década de 1910), o movimento italiano produziu um filme e um manifesto, ambos do segundo semestre de 1916: *Vita futurista* e “La cinematografia futurista”. Houve ainda o roteiro *Velocità*, de Filippo Tommaso Marinetti, segundo Giovanni Lista escrito provavelmente entre fins de 1917 e a primeira metade de 1918 (Strauven, 2006, p. 190), e, já na fase do chamado segundo Futurismo (anos 1920-1930), haverá o filme *Velocità/Vitesse*, realizado por Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani em 1931, um roteiro de oito páginas, *Futurismo italianissimo*, de Fortunato Depero, datado de 1933, e mais um manifesto, “La cinematografia”, assinado por Marinetti e Arnaldo Ginna, em 1938, no qual serão retomados os aspectos programáticos do primeiro, abrindo-se espaço também para a sonorização (Marinetti; Ginna, 1968, p. 183-187).

Os futuristas se aproximaram tardiamente do cinematógrafo, embora o considerassem uma linguagem em consonância com as propostas fundamentais de seu movimento. Com efeito, mais de sete anos separam o primeiro manifesto do Futurismo (fevereiro de 1909) de uma atração declarada pelas imagens em movimento. Apesar dessa aproximação tardia, devemos lembrar que, no Futurismo, cada manifestação artística não pode ser analisada isoladamente. Ao pesquisar em outros documentos o interesse do movimento italiano pelo cinema, veremos que ele está presente já no início dos anos 1910.

Se, em “La pittura futurista – Manifesto tecnico” (1910), lançado por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, era destacada a capacidade do olho humano de reter uma imagem na retina (Balla *et al.*, 1986, p. 506), capacidade na qual se baseou o mecanismo de funcionamento do cinema, no “Manifesto tecnico della letteratura futurista” (1912), Marinetti referia-se explicitamente ao cinema, vendo nele um instrumento a serviço da velocidade da vida moderna e do alogismo, características fundamentais do viver futurista (Marinetti, 1986, p. 512-514). E se, em *Fotodinamismo futurista* (1911), Anton Giulio Bragaglia, em nome da fotodinâmica (cujo valor essencial era a captação da trajetória de um corpo no espaço), havia condenado o cinema por sua “reprodução precisa, mecânica, glacial da realidade” e pelo fato de interromper um movimento (Fabris, 2004, p. 283),

será exatamente esse jogo de decomposição/recomposição que Marinetti exaltará na nova arte, inspirando-se na “animação cinética dos objetos” de *Come Cretinetti paga i debiti* (1909), de André Deed, e nas tomadas apresentadas de trás para a frente em *Bagni di Diana in Milano* (1896), de Giuseppe Filippini (Lista, 2009, p. 319), e ainda nas primeiras reportagens esportivas em que operadores italianos tentavam transmitir aos espectadores a sensação de velocidade (Strauven, 2006, p. 35):

O cinematógrafo oferece-nos a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem intervenção humana. Oferece-nos também o arremesso pelo avesso de um nadador, cujos pés saem do mar e saltam violentamente sobre o trampolim. Oferece-nos, afinal, a corrida de um homem a duzentos quilômetros por hora. São igualmente movimentos da matéria, fora das leis da inteligência e, portanto, numa essência mais significativa (Marinetti, 1986, p. 513).

O cinema – que possibilitava mesmo a um ser pusilânime experimentar a emoção do perigo – era arrolado por Marinetti entre as grandes descobertas científicas que renovavam a sensibilidade do homem moderno, em “Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà” (1913) (Marinetti, 1968, p. 57-58), e, mais uma vez, por ele exaltado em “Il teatro di varietà” (1913), pois, ao oferecer num só espetáculo visões de pontos geograficamente distantes entre si, subvertia as coordenadas espaciotemporais, num jogo constante de interpenetrações:

O Teatro de Variedade é o único hoje em dia a utilizar o cinematógrafo, que o enriquece com um número incalculável de visões e espetáculos irrealizáveis (batalhas, tumultos, corridas, circuitos de automóveis e de aeroplanos, viagens, transatlânticos, profundidades de cidades, de campos, de oceanos e de céus) (Marinetti, 1986, p. 596).

Apesar desse entusiasmo, para o Futurismo, o cinema, assim como a fotografia, era um “meio de comunicação frio”, por não conseguir captar o ato criativo enquanto gesto único e intenso de um artista (Lista, 2009, p. 319). Além disso, excluía o “confronto direto com o público” (Strauven, 2006, p. 56), aquele corpo a corpo que permitia ao fundador do movimento demonstrar todo o seu talento de “homem-espetáculo” (Antonucci, 1986, p. 34) e arrancava o espectador da passividade passadista, ao qual o cinema (convencional, deveríamos acrescentar) o condenava, ao buscar imitar a realidade.

Por isso, em 1915, no manifesto “Il teatro futurista sintetico (atecnico– dinamico–autonomo– alogico–irreale)”, ao preconizar a criação de atos teatrais que não

durassem mais do que alguns segundos, em harmonia com a nova sensibilidade futurista, veloz e lacônica, Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra esperavam que o teatro pudesse vencer a concorrência do cinematógrafo (Marinetti, 1986, p. 595).

É importante lembrar que o teatro, principalmente o de variedades, pode ser considerado um dos ancestrais do cinema futurista. Além disso, muitos de seus artistas levaram para o palco sínteses teatrais futuristas, reforçando os laços entre o movimento de vanguarda e esse gênero de teatro popular. Entre 1895 e 1897, Loie Fuller imortalizava sua “dança serpentina” em vários curtas-metragens: desse modo, o movimento, enquanto pura cinesia abstrata de formas e cores, era introduzido no cinema. Em alguns filmes realizados entre 1898 e 1900, como *Fregoli dietro le quinte* (1898), Leopoldo Fregoli já ensaiava algumas das inovações linguísticas que mais tarde seriam exploradas pelas vanguardas: o gesto performático, a inversão dos movimentos, a descontinuidade narrativa. Em junho de 1914, era lançada a comédia *Dick futurista*¹, em que se exaltava a simbiose entre Futurismo e teatro de variedades. Marinetti, porém, não aceitava que se arrolassem como futuristas filmes que não fossem realizados por ele ou por integrantes de seu grupo, desconsiderando assim obras produzidas antes e depois de 1916. Havia sido o caso, também, de *Mondo baldoria* (1914): embora seu título ecoasse o da peça de Marinetti, *Re Baldoria* (ou *Le roi Bombance*, 1905), a obra de Aldo Molinari inspirava-se no manifesto “Il controdolore” (1913), de Aldo Palazzeschi, que aprovou o resultado. Segundo Lista, *Mondo baldoria* era

uma tentativa bastante séria, mas completamente independente de reproduzir nas telas, por meio de imagens, os *slogans* e as formas expressivas da revolução futurista. As sequências e os episódios do filme [...] mostravam o fluir de sobreimpressões de multidões urbanas para recriar a vibração polifônica da cidade moderna (Lista, 2009, p. 320).

A realização de Molinari, da qual sobraram apenas o cartaz e o roteiro (divulgado pela revista *Vita cinematografica*, em 7 de fevereiro de 1914), irritou Marinetti pela tentativa de filiação a seu movimento, levando-o a escrever a filipeta *Gli sfruttatori del Futurismo* (posteriormente publicada na revista *Lacerba*):

Nós fazemos questão de declarar não termos participado, de forma alguma, da invenção, da execução e da comercialização de uma cinematografia que circula na Itália, a qual desperta a curiosidade por seu título habilmente fabricado: “*Mondo baldoria*, primeira

¹ Trata-se do nono filme de uma série da produtora e distribuidora Milano Film, protagonizada pelo mesmo personagem. Cf. *Dick futurista* (1914).

fita futurista”. Neste filme foram introduzidos trechos do *Pathé journal*, no qual figuram nossas pessoas, de forma que o público nos atribui o supracitado filme (Marinetti, 1914, p. 106)².

Em resposta à filípica marinettiana, na revista *Film*, Ferruccio Valerio indagava: “Futurismo cinematográfico?”, e concluía dizendo que, se essa vertente artística significava “a celebração, a exaltação e a imposição do movimento”, então o cinematógrafo representava o terreno mais propício para sua germinação (apud Strauven, 2006, p. 51). Não por acaso, em “La nuova religione-morale della velocità” – publicado no primeiro número de *L’Italia futurista* (11 de maio de 1916), em que à *moral cristã*, moderadora dos instintos do homem, era oposta a *moral futurista*, capaz de centuplicar a energia humana –, Marinetti divinizará a velocidade, que habitava vários lugares, dentre os quais “os filmes cinematográficos” (Marinetti, 1986, p. 602-603).

Segundo Rondolino, o interesse dos futuristas pelo cinema já estava presente no manifesto de 1909, em que, apesar de não se referir especificamente ao cinematógrafo, Marinetti, de certa forma, não deixava de registrar sua presença, ao exaltar o movimento, a velocidade, como se quisesse sublinhar que as linguagens artísticas tradicionais conseguiriam renovar-se se soubessem captar e representar o dinamismo do mundo contemporâneo (Rondolino, 1986, p. 446), o que o cinema podia fazer melhor do que qualquer outro meio.

O rastreamento desses elementos em vários manifestos lançados entre 1909 e 1916 vem demonstrar que, na formulação dos vários programas estéticos (literário, pictórico, escultórico, arquitetônico, teatral, musical etc.) elaborados pelos futuristas, o cinema aparecia como “presença” técnica e formal na sociedade contemporânea, como o próprio símbolo da “simultaneidade”, da “velocidade”, do “ritmo” que impregnavam a vida contemporânea (Rondolino, 1986, p. 446).

Para os futuristas, entretanto, o cinema parecia ter sido mais uma forma de prazer “antiestético”, de surpresa, de provocação, mais uma arma na luta por uma arte “simultaneísta” que se opusesse ao passadismo estático do que uma técnica a ser experimentada, dominada, como salientava Gianni Rondolino (1986, p. 447). O cinema era um meio de expressão jovem e sua afirmação, em termos artísticos, coincidiu com a trajetória da cinematografia futurista (Lista, 2009, p. 319), cujos promotores se apegaram antes ao conteúdo de filmes considerados passadistas – no manifesto *La radia* (1933), segundo Marinetti e Pino Masnata, a sétima arte estará fadada a morrer, porque contaminada pelo realismo, pelo sentimentalismo, pelo “colaboracionismo banalizador” (apud Strauven, 2006, p. 57) – do que ao fato de que o cinema, na definição do crítico Ricciotto Canudo, era “novo meio de expressão”, “oficina das imagens”, e acima de tudo, “escritura da luz” (apud De Maria, 1986,

² Cf. Giovanni Lista, 2001, p. 11, 31, 38.

p. 440), o que os futuristas não souberam enxergar, apesar de Marinetti exaltar “a sublime Eletricidade, única e divina mãe da futura humanidade” no panfleto “Contro la Spagna passatista” (1911) (Strauven, 2006, p. 58).

Diante disso, não é de se estranhar que muitas das situações e das imagens inco-muns, o tipo de montagem de elementos heterogêneos, de decomposição do tempo, do espaço e do corpo do protagonista tenham sido extraídos pelos futuristas dos filmes cômicos da época (1909-1915) (Rondolno, 1986, p. 447), como já salientado na referência ao “Manifesto tecnico della letteratura futurista”. Se, do ponto de vista do enredo, continuava a subdivisão em longas unidades narrativas (quadros), como nos dramas históricos e nos filmes de inspiração literária, por outro, é inegável que o gênero cômico contribuiu para a evolução da sintaxe cinematográfica com uma característica extremamente original: o sentido do ritmo. Embora a câmera permanecesse estática, a montagem se dinamizava: o encadeamento de perseguições, corridas, equívocos, disfarces, tombos, destruições sucedia-se rapidamente na tela e a ação era imediatamente captada pelo público sem o auxílio de letreiros. Era o “cinematógrafo cinematográfico”, que trazia em seu bojo “a intuição do que se tornará a verdadeira linguagem cinematográfica: não a exposição estática de acontecimentos grandiosos, mas antes dinamismo visual, ritmo, movimento” (Lizzani, 1979, p. 8)³.

Dentre os cômicos que inspiraram os futuristas podemos arrolar:

- o já citado André Deed (André de Chapuis), conhecido na Itália como Cretinetti, o qual, no filme *Cretinetti e le donne* (ou *Cretinetti che bello!*, ou *Cretinetti troppo bello!*, 1909), por exemplo, depois de ter tido seu corpo desejado, perseguido e literalmente despedaçado por um bando de mulheres, tornava a recompô-lo;
- Ferdinand Guillaume, que, com o nome de Polidor, realizou, entre outros, *Polidor senza colletto* e *Polidor ruba l'oca* (ambos de 1912), em que a ação se desenvolvia a partir de uma comicidade absurda, quase surreal. No primeiro, precisando de um colarinho para poder trabalhar, procurou-o antes num armarinho, depois tentou roubá-lo dos transeuntes, acabou por tirá-lo de uma garota que fingia namorar e terminou por achá-lo numa loja de colarinhos depois de tê-la quase destruído. A situação tornava-se ainda mais absurda na segunda fita, em que Polidor estragava uma recepção de núpcias ao roubar um ganso e escondê-lo debaixo do mantô. Perseguido pela multidão enlouquecida, salvava-se montando na ave, que começava a voar;

³ Carlo Lizzani, 1979, p. 8. Sobre a contribuição dos filmes cômicos às reflexões futuristas sobre o cinematógrafo, cf., também: Gianni Rondolino, 1986; Gian Piero Brunetta, 1995; Giovanni Lista, 2001; Giovanni Lista, 2009; Wanda Strauven, 2006.

- Marcel Fabre (Marcelo Fernández Pérez), vulgo Robinet, o qual, em *Il prurito di Robinet*, vítima do pó de mico que um moleque lhe havia jogado dentro da camisa, se coçava nos móveis de casa, na balastrada da sacada até despencar numa carroça carregada de cadeiras, num andaime que vinha abaixo com os pedreiros, num muro que desmoronava, se deixava achatar por um rolo compressor e arrastar por um cavalo até que a esposa batia nele furiosamente com uma vassoura, resolvendo o problema.

Fabre foi também o realizador de *Amore pedestre* (1914), no qual tudo era representado somente através da visão dos pés e das pernas das personagens, num jogo erótico extremamente interessante: o encontro entre um homem e uma mulher, a corte e a entrega da amante, depois da morte do marido num duelo. Ao escrever a peça *Le basi*, Marinetti inspirou-se provavelmente no filme supracitado⁴, o qual, por sua vez, teve três antecessores: *La storia di Lulù* (1909), de Arrigo Frusta, *La journée d'une paire de jambes* (1909-1910), da Gaumont, e *Storia di un paio di stivali* (1910), da Ambrosio Film, em que os atores só eram focalizados dos joelhos para baixo. No microdrama futurista, o pano de boca descido, só deixava ver as pernas dos atores, numa clara desmistificação da interpretação teatral tradicional, baseada na gestualidade, que era dessacralizada também em *Le mani*, de Marinetti e Corra, na qual mãos masculinas e femininas, única presença no palco, iam assumindo várias atitudes⁵.

A contribuição do cinema ao teatro futurista foi de suma importância. Em várias sínteses, o princípio do corte cinematográfico possibilitou o paralelismo das ações. Foi o caso de *Simultaneità*, sempre de Marinetti, em que o palco era dividido em duas cenas independentes, cujas personagens não se comunicavam, até que uma delas irrompia no espaço das outras para cumprir tarefas que estas não haviam realizado. As ações concomitantes e a irrupção de uma cena na outra estavam muito próximas do que acontecia, por exemplo, num dos esquetes filmados de Émile Cohl, *Les locataires d'à-côté* (1909). Foi ainda o caso do microdrama *Il corpo che sale*, em que os inquilinos de um prédio observavam, de suas janelas, um sujeito que subia voando até o último andar, literalmente aspirado pelo olhar da amante⁶. Boccioni, seu realizador, talvez, tenha se inspirado nos policiais magnéticos das produções cômicas de Roméo Bosetti: por exemplo, *Police magnétique* (1908) mostrava, nas palavras de Isabelle Marinone, “agentes que se atraem uns aos outros, incapazes de

⁴ Antonucci, porém, afirma que Marinetti ter-se-ia inspirado em *Serenata pedestre*, de Ettore Petrolini, esquete que integrará o volume *Ti à piaciato?!!* (1915). Giovanni Antonucci, 1993, p. 13.

⁵ Segundo Rondolino, os dois futuristas pretendiam realizar também um filme “sintético”, intitulado *Le mani* (Rondolino, 1986, p. 448).

⁶ As quatro peças citadas integram os dois volumes de *Il teatro futurista sintetico* (1915-1916).

se soltar, reduzidos à impotência face aos malfeitores brincalhões que os manipulam” (Marinone, 2009, p. 44).

Traços dessa derivação cinematográfica podem ser detectados em outras peças da época, como na paródia *La guerra futurista*, de Carlo Fassio, baseada em outro filme de Fabre, *Le aventure straordinarissime di Saturnino Farandola*, o qual, embora extraído do romance de Albert Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* (1879), dava antes vida às teorias de ficção científica sobre a guerra do futuro de Marinetti e Mario Morasso.

Encontramos ainda traços desse diálogo com a sétima arte no próprio manifesto de “Il teatro futurista sintetico”, em que se afirmava que o teatro, ao conquistar uma “brevidade essencial e sintética”, estaria em consonância com a nova sensibilidade futurista “velocíssima e lacônica”, e poderia até mesmo superar o cinematógrafo. Mais adiante, será prestada uma homenagem aos reis do riso, quando nas conclusões, Marinetti, Settimelli e Corra declararão que é preciso “confraternizar calorosamente com os cômicos, os quais estão entre os poucos pensadores que não aceitam qualquer esforço cultural deformante”, numa evidente exaltação do alogismo (Marinetti *et al.*, 1986, p. 595).

Se quisermos ampliar o quadro da experiência cinematográfica futurista, devemos lembrar algumas propostas que se ligavam tanto ao manifesto técnico quanto à sua realização no plano prático, propostas que muitas vezes os antecederam. Referimo-nos a *cinepintura* ou *música cromática* dos irmãos Ginanni-Corradini (Arnaldo Ginna e Bruno Corra), uma série de filmes curtos, feitos manualmente entre 1911 e 1912, em que os artistas trabalhavam diretamente sobre a fita virgem para compor uma sinfonia visual de formas e cores: *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera*, *Les fleurs*, *L'arcobaleno* e *La danza*. Essas obras se perderam, mas, como foram minuciosamente descritas por Corra em *Musica cromatica* (1912), a leitura dessa descrição permite-nos classificá-las como *filmes abstratos*, na mesma linha de pesquisa que nos anos seguintes se desenvolveria na França e na Alemanha no âmbito da arte abstrata e da pintura cinética.

Tampouco deve ser esquecido que os filmes dos irmãos Corradini antecederam um dos ramos mais criativos do cinema de animação que teve em *Colour box* (1935), do neozelandês Len Lye, e em *Blinkity blank* (1954), de seu discípulo canadense Norman MacLaren, alguns de seus exemplos mais famosos (imagens e sons diretamente pintados e gravados sobre a fita virgem).

Devemos referir-nos ainda ao fotodinamismo futurista, de Anton Giulio Bragaglia (ao qual já acenamos), que negava as possibilidades estéticas do cinema e o contestava enquanto “arte do movimento”. Apesar das críticas negativas, Bragaglia deixou-se tentar pelo cinema e, em 1916, realizou *Thais*, em que só se destacam algumas soluções de cenografia de certa modernidade, devidas à colaboração de Enrico Prampolini,

pois, no seu conjunto, o filme traduzia o gosto literário decadentista que dominava na época. A fita posterior, *Perfido inganno*, realizada em 1917, extraviou-se e, nela também, Bragaglia tentou conciliar Futurismo e decadentismo⁷.

Embora precedido de outras experiências cinematográficas que podem ser ligadas ao movimento, seus integrantes consideraram *Vita futurista* o único filme efetivamente realizado pelo Futurismo. Rodado em Florença em setembro de 1916 (mas já anunciado em agosto), teve como intérpretes Marinetti, Settimelli, Corra, Balla, Remo Chiti, Giulio Spina e Mario Carli, dentre outros. Luciano Venna, além de intérprete, foi também o assistente de direção. Ginna foi seu produtor, diretor e operador.

Vita futurista também se extraviou; entretanto, foi possível para a crítica tecer considerações sobre ele a partir de alguns fotogramas que sobraram e de quatro “versões” do roteiro: a divulgada no número 8 da revista *L'Italia futurista* (15 de outubro), quando o filme já estava em fase de montagem, com o resumo de suas principais sequências; a do pedido do visto de censura (2 de dezembro); a do cartaz da noitada futurista no Teatro Niccolini de Florença (28 de janeiro de 1917); a publicada por Ginna no artigo “Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*”, no número de maio-junho de 1965 da revista *Bianco e Nero*.

Vita futurista articulava-se numa série de microsequências, em que eram focalizadas situações típicas enfrentadas pelos adeptos do Futurismo. Os “fragmentos” que o compunham foram concebidos por Ginna de modo a permitir sempre uma montagem diferente, a partir de “um conceito efêmero e modular da forma fílmica” (Lista, 2009, p. 321), a exemplo do que Stéphane Mallarmé pretendia fazer com *Le livre*, concebido como uma estrutura flexível, capaz de abarcar todas as relações entre coisas, possibilitando inúmeras leituras. Os episódios, que misturavam várias técnicas e diversos truques cinematográficos (tomadas feitas através de espelhos côncavos ou convexos, animação de objetos), iam desde a provocação de um grupo de futuristas num restaurante – os quais, ao importunarem um velho senhor (Venna, disfarçado), provocam a intervenção de um incauto cidadão britânico, em “Cena no restaurante de Piazzale Michelangelo” –, aos emblemáticos “Como dorme o passadista” e “Como dorme o futurista”, à caricatura crítica e polêmica do Hamlet, símbolo do passadismo pessimista, à pura criação expressiva de “Dança do esplendor geométrico”. Nesta última sequência – ao filmar o escultor Giacomo Balla, que, estarecido, assistia à dança, enquanto seu corpo era lentamente dissolvido pelo itinerário rítmico das vibrações que esta transmitia ao ambiente em que se desenvolvia –, Ginna criou fusões extremamente sugestivas para evidenciar a interpenetração do movimento, do local e das personagens. Antecipava, assim, a instauração de uma

⁷ Cf. *Cinema mudo italiano 1905-1923*, 1990, p. 155.

atmosfera onírica, totalmente visual, graças a soluções técnicas imprevistas e inéditas no cinema. Outros momentos do filme eram: “Poesia ritmada de Chiti”, “Pesquisa introspectiva de estados d’alma”, “Balla mostra alguns objetos de madeira colorida”, “Exercícios diários para livrar-se da lógica”, “Ginástica matinal”, “Como correm o burguês e o futurista”, “Troca de socos intervencionista” e um episódio de sátira política, posteriormente suprimido, intitulado “Porque Francisco José não morria”. Arnaldo Ginna, em depoimento recolhido por Mario Verdone, assim relembra a cena da morte do soberano austríaco:

Uma cariátide sentada, que tem a efígie de Francisco José, é convidada pela Morte. A Morte é Remo Chiti, que veste um *collant* no qual foi pintado um esqueleto. Mas a Morte não consegue levar a cariátide do Imperador: desmaia devido ao fedor que ela exala (*apud* Verdone, 1968, p. 109)⁸.

Exibido a partir de dezembro, em Roma e em Florença, *Vita futurista* desencadeou uma reação tão violenta do público que as projeções tinham de ser interrompidas: os espectadores enfurecidos atiravam, na frágil tela, pedras e objetos, numa reação idêntica à provocada por qualquer noitada futurista.

Apesar de já anunciado no filme e divulgado em filipetas no fim de outubro, o manifesto “La cinematografia futurista” foi lançado em 15 de novembro daquele mesmo ano, no número 10 de *L’Italia futurista*, assinado por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti. Embora, no próprio manifesto, se afirme que este foi publicado no número 9 de *L’Italia futurista* (11 de setembro de 1916), Luciano De Maria assinala que se trata de um erro. Para reforçar essa hipótese, podemos nos valer de dados extraídos de Giovanni Lista, o qual lembra que em setembro a revista não foi publicada, pois Ginna estava inteiramente tomado pelas filmagens de *Vita futurista*.

No manifesto, que, como salientamos, é praticamente o único documento que temos para enfrentar um discurso teórico sobre a cinematografia futurista, havia uma busca da essência original do cinema, depositada na especificidade de sua imagem. Para o novo meio de expressão era reivindicada a mais absoluta liberdade:

O cinematógrafo, sendo essencialmente visual, deve completar, antes de mais nada, a evolução da pintura: distanciar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, com palavras em liberdade (Marinetti *et al.*, 1986, p. 449).

⁸ Sobre *Vita futurista*, cf. Carlo Belolli, 1964; Luciano De Maria, 1968; Mario Verdone, 1986; Giovanni Lista, 2001; Wanda Strauven, 2006.

O cinema era visto como o lugar privilegiado de educação da nova sensibilidade e da força inovadora indispensável às novas gerações, pois nele se encontravam os elementos e as possibilidades mais autenticamente futuristas: as analogias, a simultaneidade, a interpenetração espaciotemporal; a ele caberia criar a “sinfonia poliexpressiva” (resultado da somatória de todas as outras artes):

No filme futurista entrarão, como meios de expressão, os elementos mais variados: do trecho de vida real à mancha de cor, da linha às palavras em liberdade, da música cromática e plástica à música dos objetos. Em suma, ele será pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, amontoado de objetos e realidade caotizada. Ofereceremos novas inspirações às pesquisas dos pintores, os quais tendem a forçar os limites do quadro. Poremos em movimento as palavras em liberdade que rompem os limites da literatura, marchando para a pintura, a música, a arte dos rumores e lançando uma ponte maravilhosa entre a palavra e o objeto real (Marinetti *et al.*, p. 449).

A sinfonia poliexpressiva já havia sido preconizada, como lembra o próprio manifesto, em “Pesi, misure e prezzi del genio artistico” (11 de março de 1914), quando Corradini e Settimelli afirmavam:

cada artista poderá inventar uma arte nova [...] na qual se encontrem mesclados, com uma nova medida e modalidade, os mais diversos meios de expressão: palavras, cores, notas, indicações de formas, de perfume, de fatos, de ruídos, de movimentos, de sensações físicas... isto é, miscelânea caótica, inestética e insolente de todas as artes já existentes e de todas as que são e serão criadas pela inexaurível vontade de renovação que o Futurismo saberá infundir na humanidade (Corradini; Settimelli, 1986, p. 577).

Educada principalmente pelo cinema, a nova sensibilidade deveria ser alógica, impressionista, feita de intuições rápidas, sintonizada com as palavras em liberdade da nova poesia, com o novo espaço pictórico simultaneísta, com a configuração de estímulos do contexto urbano. O documentário *Lingotto* (1924-1925), pode ser considerado um bom exemplo da celebração dessa nova realidade determinada pela inserção do automóvel na vida contemporânea. Essa produção da Ambrosio Film de Turim, com sua apologia da velocidade, não deixava de apresentar características que permitiriam arrolá-la entre as realizações futuristas. De fato, a sugestiva rampa helicoidal da sede da FIAT foi explorada dinamicamente pela câmera, como se a estivesse fotografando de um carro em subida, enquanto nas tomadas feitas na pista

de teste, no topo do edifício, os automóveis, em sua velocíssima corrida, pareciam rivalizar com a sombra do avião que os estava filmando. *Aereo in picchiata*, também, seguia nessa linha de exaltação da velocidade e de desprezo pelo perigo, com o aeroplano que, ao mergulhar das alturas celestes, dinamizava a visão da paisagem, a qual parecia fragmentar-se e recompor-se sucessivamente, desestabilizando o ponto de vista⁹.

Ao listar os catorze pontos programáticos, “La cinematografia futurista” traçava o rumo da nova arte, não mais instrumento de cópia do teatro filmado, mas “ideal de um presente sem memória que olha exclusivamente para o futuro” (Xavier, 1978, p. 33). Os filmes futuristas deveriam representar a simultaneidade (sucessão rápida, fusão de imagens), o caráter sugestivo da música (polifonia), a libertação da lógica, os “dramas geométricos”, a “sensibilidade numérica”, o drama dos objetos “dotados de vida”. O jogo analógico presidiria toda essa nova concepção da imagem cinematográfica; a realidade seria usada como um dos dois elementos da analogia: “As montanhas, os mares, os bosques, as cidades, as multidões, os exércitos, as equipes, os aeroplanos serão, muitas vezes, nossas palavras formidavelmente expressivas: *o universo será o nosso vocabulário*”. Para a construção das analogias deveriam ser mobilizadas todas as formas de imagem – desde as linhas e figuras geométricas até o enquadramento da natureza em suas mais diversas manifestações –, com o objetivo de conseguir metaforizar os “estados d’alma”. No parágrafo final do manifesto, a decomposição/recomposição do universo cinematográfico surgia como modelo de uma vontade renovadora no nível estético, extensiva também às pretensões político-nacionais do movimento (Marinetti *et alii*, 1986, p. 449-450).

O filme realizado em 1931 por Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani não só correspondia às propostas desse texto sobre o cinema, como trazia postulados já presentes no “Manifesto tecnico della letteratura futurista”. Além do próprio título, *Velocità*, espécie de anagrama da *vita veloce* que correspondia à *arte futurista*, a velocidade ganhava corpo em vários momentos do filme quando eram focalizados, por exemplo, bondes circulando, um trem correndo ou um monjolo e rodas de motor a girar vertiginosamente; xícaras e tigelas numa espécie de balé orquestrado e peças de xadrez que se deslocavam sobre o teclado de um piano, sem intervenção humana; um boneco articulado de madeira, que ia se decompondo e recompondo em sua dança; o movimento “pelo avesso” da água de uma cachoeira que se elevava em vez

⁹ A mostra *Speed – a arte da velocidade* – realizada de 13 de junho a 30 de setembro de 2007, pela Casa FIAT de Cultura, na época sediada em Nova Lima (Belo Horizonte) – ofereceu ao público brasileiro uma raríssima visão da edição de 1933 de *Velocità*, *Lingotto* e *Aereo in picchiata*. Na exposição, *Aereo in picchiata* foi exibido ao lado de exemplos de aeropintura, cuja proposta inicial data de setembro de 1929. Levada pelo desejo de propiciar uma experiência mais intensa e mais abrangente, que se concretizava na multiplicação de formas e cores, a aeropintura, explorando as possibilidades aportadas pelo novo meio de locomoção, buscava transmitir ao observador a visão sintética e dinâmica experimentada durante os voos. Cf. Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, 2007, p. 8.

de despencar ou do líquido que, de um copo, subia para uma garrafa. A justaposição ou a sobreimpressão (fusão) das imagens favorecia aquela rede de analogias tão cara à fase das palavras em liberdade da literatura futurista¹⁰.

A obra cinematográfica era uma sùmula do que as vanguardas históricas haviam realizado nos vários campos da arte, sendo antes uma retomada do que uma verdadeira inovação. Nas palavras de Paolo Bertetto, *Velocità* era “uma espécie de mecanismo de segundo grau, que elabora um sistema de citações articuladas, o qual faz reviver passagens e imagens da primeira onda da vanguarda” (Bertetto, 2000, p. 3.). De fato, ele traduzia em imagens o conceito de “cinema cinematográfico”, criado pelo fundador do Futurismo e que Cordero, Martina e Oriani irão propor no manifesto “Marinetti e il film futurista”, ou seja, “um filme sintético, não teatral, não psicológico, não narrativo, desprovido de presença humana, capaz de utilizar o valor emotivo da luz e de oferecer sensações vivas, imediatas e dinâmicas” (Lista, 2009, p. 325). *Velocità* foi exibido em Paris, Londres, Amsterdã, Estocolmo, Barcelona, Madri, Berna, Praga e Buenos Aires, no início da década de 1930, não em sua versão integral, mais fiel ao roteiro, mas na mais curta, cuja “montagem analógica e rítmica” (Bertetto, 2000, p. 2) era de Eugène Deslaw.

Apesar desse fruto tardio, as intenções programáticas dos manifestos da cinematografia futurista permaneceram praticamente no papel; de um lado, porque, como vimos, quase não houve filmes futuristas ou reconhecidos como tais; de outro, em virtude da pouca divulgação que, ao contrário dos outros textos futuristas, estes manifestos tiveram nos ambientes intelectuais. Não poderemos estabelecer aqui qual foi sua provável incidência na formulação de programas ou na indicação de novos caminhos a serem trilhados pelas cinematografias de outros países (pois o assunto mereceria um estudo à parte), só queríamos salientar sua condição de modelo condensador de elementos dispersos, de ideias que circulavam e circularão nos ambientes vanguardistas.

¹⁰ Cf. Mariarosaria Fabris, 2008.

Referências

- ANTONUCCI, Giovanni. Introduzione. In: PETROLINI, Ettore. *Il teatro*. Roma: Newton, 1993. p. 7-15.
- ANTONUCCI, Giovanni. *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Studium, 1986.
- BALLA, Giacomo *et al.* La pittura futurista. In: HULTEN, Pontus (org.). *Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986, p. 506.
- BELLOLI, Carlo. Poetiche e pratiche d'avanguardia dalle origini agli anni Trenta. *La Biennale*, Veneza, ano XIV, n. 54, p. 35-51, 1964.
- BERTETTO, Paolo. *Torino sperimentale* [8 laudas]. 2000. Disponível em: <http://www.torinocittadelcinema.it/pdf/bertetto.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2017.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1995.
- Cinema mudo italiano 1905-1923*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.
- CORRADINI, Bruno; SETTIMELLI, Emilio. Pesi, misure e prezzi del genio artistico. In: HULTEN, Pontus (org.). *Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986. p. 577-578.
- DE MARIA, Luciano. Canudo, Ricciotto. In: HULTEN, Pontus (org.). *Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986. p. 440.
- DE MARIA, Luciano. Nota ai testi. In: MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione del futurismo*. Milão: Mondadori, 1968. p. LXXXI-CXXXV.
- Dick futurista. 1914. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1520308/>. Acesso em: 18 mai. 2017.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Visões da velocidade. *Jornal da ABCA*, São Paulo, ano VI, n. 14, p. 8, 2007.
- FABRIS, Mariarosaria. Cinematografia futurista: esboço para uma história. In: FABRIS, Mariarosaria *et al.* *Estudos Socine de cinema - ano V*. São Paulo: Edições Panorama; Fapesp, 2004. p. 283-290.
- FABRIS, Mariarosaria. A sensibilidade futurista nas telas de cinema. *AL Jornal Eletrônico*, Assis, ano 4, n. 5, 2008. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/>. Acesso: 28 ago. 2008.
- LISTA, Giovanni. Il cinema cinematografico. In: LISTA, Giovanni; MASOERO, Ada (org.). *Futurismo 1909-2009: velocità + arte + azione*. Genebra-Milão: Skira, 2009. p. 319-327.
- LISTA, Giovanni. Il fotodinamismo. In: LISTA, Giovanni. *Cinema e fotografia futurista*. Genebra-Milão: Skira, 2001. p. 148-171.
- LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano 1895-1972*. Roma: Editori Riuniti, 1979. 2 v.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà. In: MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione del futurismo*. Milão: Mondadori, 1968. p. 57-58.

- MARINETTI, Filippo Tommaso. La nuova religione-morale della velocità; Il teatro di varietà. *In: HULTEN, Pontus (org.). Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986. p. 602-604, 596-597.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Gli sfruttatori del Futurismo. *Lacerba*, Florença, ano II, n. 7, p. 106-107, 1 abr. 1914.
- MARINETTI, Filippo Tommaso *et al.* La cinematografia futurista; Manifesto tecnico della letteratura futurista; Il teatro futurista sintetico. *In: HULTEN, Pontus (org.). Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986. p. 449-450, 512-514, 594-596.
- MARINETTI, Filippo Tommaso; GINNA, Arnaldo. La cinematografia. *In: MARINETTI, Filippo Tommaso. Teoria e invenzione del futurismo*. Milão: Mondadori, 1968. p. 183-187.
- MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- RONDOLINO, Gianni. Cinema. *In: HULTEN, Pontus (org.). Futurismo & Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986. p. 446-449.
- STRAUVEN, Wanda. *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione*. Pesian di Prato: Campanotto Editore, 2006.
- VERDONE, Mario. *Cinema e letteratura del Futurismo*. Roma: Bianco e Nero, 1968.
- VERDONE, Mario. *Il movimento futurista*. Roma: Lucarini, 1986.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.