

ARTIGO

PROGRESSISTA NA ARTE; FASCISTA NA GUERRA

DONNY CORREIA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo pretende analisar as relações entre as poéticas futuristas de italianos como Marinetti, Bragaglia e Carrà, em suas obras plásticas e manifestos, e os desdobramentos dessa estética no cinema de invenção, a partir das grandes transformações geopolíticas deflagradas pela Primeira Guerra Mundial e da noção de um cinema revolucionário, utilizado como forma pura de expressão artística, sobretudo no filme *Thaïs*, de Anton Giulio Bragaglia.

PALAVRAS-CHAVE: Futurismo; Guerra; Cinema; Giulio Bragaglia; Fotodinamismo

ABSTRACT: The article intends to analyze the relations between the futurist poetics of Italians such as Marinetti, Bragaglia and Carrà, in their plastic works and manifestos, and the consequences of this aesthetic in the cinema of invention, from the great geopolitical transformations triggered by the First World War and the notion of revolutionary cinema, used as a pure form of artistic expression, especially in the film *Thaïs*, by Anton Giulio Bragaglia.

KEYWORDS: Futurism; War; Cinema; Giulio Bragaglia; Photodynamics

O século 20 nos ensinou que não necessariamente a razão cria um bem em si mesmo, nem que tudo que emana da razão é necessariamente benéfico. A razão tem tanto uma capacidade construtiva, quanto destrutiva.

Paulo Niccoli Ramirez

INTRODUÇÃO

Na aurora do século 20, as grandes nações europeias haviam celebrado entre si alguns pactos de aliança e cooperação que visavam à estabilidade do bloco e à manutenção das soberanias.

A Tríplice Entente era formada por Inglaterra, França e Rússia; no outro polo do tabuleiro, a Alemanha era uma jovem nação unificada. Irritada e sedenta pela sua fatia de relevância internacional com suas indústrias, sua tecnologia e, claro, suas colônias, era respaldada por um já claudicante Império Austro-húngaro, que precisava lidar com as constantes mordidas que a Sérvia dava em seus calcanhares, pela anexação de Sarajevo. Alemanha e Áustria-Hungria, nações instáveis, de ânimos voláteis e prontas para

rechaçar qualquer provocação, formavam a Tríplice Aliança, junto da Itália, e apoiadas pelo Império Otomano, a reboque.

A Itália, iludida por promessas territoriais, de um lado, e inflamada pelo gosto iconoclasta que artistas faziam chegar pela imprensa, também se unificara havia pouco. Portanto, o sentimento nacionalista e belicoso deixava rastro de seu perfume de pólvora e enxofre em cada esquina da capital nacional, que já fora o império mais longo e poderoso da antiguidade. Das agitações populares aos círculos intelectuais, o brado de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta e jornalista radical fazia-se ouvir. Era um manifesto que exaltava a guerra como medida higienista; a violência extrema como afirmação da raça; a submissão da mulher perante um mundo regido por ogros que exalavam testosterona; e a destruição de instituições ancestrais, como museus e bibliotecas. Era o Futurismo. Irônico pensar que um movimento truculento que aludia ao futuro, sem querer, previu o futuro da humanidade e como ele seria para a vida comezinha.

Eventualmente, a Itália se juntaria às nações da Entente, mas, dada a fúria da herança genética dos generais romanos e a propensão aos despautérios de césares de hospício, já na modernidade, isso custaria uma série de desdobramentos lamentáveis para essas mesmas nações, no longo prazo.

Mesmo com tensões nas fronteiras dessas grandes potências, os tratados mútuos pareciam ser o caminho correto para a paz, de maneira que cada país investisse nos interesses próprios, deixando que seus antagonistas cuidassem de si. No entanto, em 28 de junho de 1914, um jovem nacionalista sérvio, Gavrilo Princip (1894-1918), atentou mortalmente contra o arquiduque austro-húngaro, Franz Ferdinand, e sua esposa, enquanto o casal visitava Sarajevo. No dia seguinte, a Áustria-Hungria exigiu que a Sérvia entregasse o assassino ao julgo de suas leis e impôs humilhantes sanções à nação vizinha. Diante da recusa sérvia em atender a intimação do império rival, em poucas horas o exército austro-húngaro atacou Belgrado, ao que a

Rússia prontamente se dispôs a dar apoio militar à soberania sérvia contra os invasores. Na iminência de um conflito de maior proporção, a Alemanha declarou apoio ao Império Austro-húngaro, mesmo recebendo advertências da França, que ameaçava se mobilizar no front ocidental para impedir ações mais drásticas da nação rival. Farta de fazer concessões à tradição imperialista do vizinho, a Alemanha declarou guerra à França, também. Diante do impasse, que escalara para um nível continental, o Reino Unido advertiu os países da Aliança que, caso um acordo não fosse levado a termo rapidamente, envolver-se-ia, também, para proteger as soberanias da Rússia e da França. E assim foi, já que a Alemanha ignorou solenemente o aviso e se mobilizou para invadir a Bélgica, país neutro e massacrado pelo exército do Kaiser, com vistas a cercar as fronteiras francesas com aquele país e marchar rumo a Paris. Em uma semana, a Europa desmoronou.

As pretensões expansionistas e seus efeitos atraíram outras nações do mediterrâneo. O Império Otomano se aproveitou do fato de que os

russos se ocupavam com suas defesas a oeste e invadiu o país pelo Mar Negro, buscando selar uma disputa territorial já antiga; o continente africano, composto de colônias de todas as principais nações europeias, entrou em colapso, ao que cada império se valeu das movimentações hostis na metrópole para justificarem invasões, anexações, caos e genocídio nas periferias. Na Ásia, o Japão se lançou contra feitorias alemãs na costa chinesa, honrando acordos assinados com o Reino Unido; até mesmo na Oceania, os incidentes levaram os ingleses a tomarem a Nova Guiné e Samoa, também territórios alemães.

Os famosos U-Boots a serviço da marinha germânica afundaram couraçados britânicos até mesmo perto da costa chilena e, avançando pelo Estreito de Magalhães, atacaram as ilhas Falkland; no Oriente Médio, a queda de braço entre as potências pelo controle do fluxo de petróleo era outro teatro de guerra. E a “Guerra para acabar com todas as guerras” ainda estava apenas no quinto mês.

Conforme corriam os dias, meses e

anos, sem perspectiva de um fim pacífico - ao contrário, já em 1915 estava claro que as hostilidades se sucediam sem sinal de um desfecho para tamanho despautério na civilização -, ao sul do continente americano, navios mercantes brasileiros também sucumbiram aos submarinos alemães e, ainda que tardiamente, o presidente Venceslau Brás declarou guerra à Tríplice Aliança.

Enfim, em 1917, faltava apenas uma nação de grande porte e recursos altamente desenvolvidos no front. Os Estados Unidos entraram na Grande Guerra para obliterar o que ainda restava de nações completamente corroídas pela morte, pela fome e pela desestruturação social. Isto sem mencionar o surto de Gripe Espanhola, que cuidava para fazer da vida civil na Europa e, rapidamente nas Américas, outro inferno materializado.

Como nunca havia ocorrido antes, tanques, aviões, zeplins, metralhadoras, baterias antiaéreas, submarinos, morteiros e, os piores de todos, cloro, mostrada e fosgênio, os gases tóxicos, são apresentados ao

mundo como o que de mais avançado o homem já havia produzido, do alto de sua sapiência, somente para destruir a si. Em suma, tal qual numa pandemia em 2020, ao longo de apenas quatro anos, o mundo acabou.

Nada que houvesse sobre a Terra depois de 11 de novembro de 1918 era igual ao que a longínqua lembrança até 28 de junho de 1914 havia visto. Nem mesmo os países neutros seriam poupados. Dos escombros da dignidade, caberiam surgir alguns gritos demoníacos das criaturas martirizadas pela maldição de serem artistas que nasceram para assistir ao desmoronamento do homem iluminista, do homem positivista, enfim, do homem que, um dia, se enxergou como dono e último senhor das coisas sobre a Terra e sob o céu.

L.
É fácil olhar para o ideário futurista, hoje, e apontá-lo como uma conclamação à purificação, à submissão da mulher ao homem, ao instinto destrutivo ou à negação da autoridade e do Estado.

Mas, para se analisar o passado, é preciso medi-lo pela régua da História pregressa, nunca com nossos valores morais e éticos do presente. Só assim compreenderemos que o ímpeto devastador pregado por Marinetti, Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916) e outros, é fruto do próprio processo sociopolítico pelo qual a Itália passou entre sua unificação, na década de 1870, e as primeiras décadas do século 20, bem como pelas mudanças de paradigmas estéticos que marcaram a decadência da Belle Époque e seus respectivos símbolos. O rebuscamento clássico passou a ser uma referência ultrapassada e inútil. As linhas esmeradas de artistas consagrados se tornaram chacota para os iconoclastas do novo século. A beleza, agora estava nos imaginários escombros de uma civilização burguesa e mesquinha que precisava ser varrida na face da Terra com o rigor dos estetas do caos. Para os futuristas, a guerra era a grande obra de arte, símbolo da força, da velocidade, da cacofonia das bombas, das metralhadoras e dos gritos de agonia. A guerra era uma

revelação higienista do renascimento do homem moderno. Um tanque de guerra, amontoado de chapas de aço unidas por rebites, um monumento mais expressivo que o Davi de Michelangelo.

Marinetti, desde sempre um líder, comandava as linhas de frente da afronta. Seus poemas destilavam virulência, sua voz vociferante e intimidadora conclamava os artistas à balbúrdia absoluta. Numa de suas peças teatrais, invadiu o palco para proclamar o futurismo, ao que a plateia passou a vaiá-lo e a ameaçá-lo. Era isto que ele queria. Além disso, defendia que os espetáculos futuristas deveriam causar profundo transtorno, por isso sugeria que os espectadores fossem ludibriados com cola em seus assentos, de maneira que não pudessem se levantar para deixar o recinto sem antes se exporem ao ridículo; recomendava que fossem vendidos mais ingressos do que o teatro comportava, de maneira a causar um *overbooking* e, por conseguinte, mais transtorno. Além disso, a sobrevenda teria outros efeitos, como congestionamentos de automóveis, barulho, discussões etc. Por fim, Marinetti defendia



Fig. 1: *La presa di Roma*, de Filoteo Alberini. Foto: Reprodução.



Fig. 2: Bartolomeo Pagano como Maciste. Foto: Reprodução.



Fig. 3: Benito Mussolini em foto oficial. Foto: Reprodução.

que ingressos fossem oferecidos gratuitamente a certas figuras da burguesia, da crítica e da imprensa, que propositalmente seriam expostas e ofendidas durante os espetáculos. Em 1919, quando se filiou ao Partido Fascista, Marinetti se transformou num dos exemplos seguidos por Benito Mussolini, o Grande Líder.

Tais transgressões deliberadas não eram gratuitas. Faziam parte de um programa para separar os covardes dos verdadeiros amantes da pátria-mãe italiana. Esta ideia da força nacional permeava não só a política,

mas também a arte. No cinema, por exemplo, o primeiro filme de ficção rodado na Itália, *La presa di Roma* (1905), de Filoteo Alberini (1865-1937), homenageava os guerreiros que tomaram aquela que viria a ser a capital da nação, unificada a 20 de setembro de 1870. A última cena nos mostra a personificação do triunfo em forma de uma mulher ladeada pelos pais da nova pátria.

Por sinal, o cinema italiano logo se articulou como forma de diálogo direto com o público e passou a investir nas odes à grandiosidade da

História nacional. *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone (1883-1959), que recontava os grandes feitos da aurora do Império Romano, se transformou na obra mais monumental de seu tempo, cujas inovações técnicas e narrativas influenciariam

D.W. Griffith (1875-1948) em suas superproduções, *O nascimento de uma nação* (1915) e, principalmente, *Intolerância* (1916). O filme de Pastrone ainda apresenta à audiência a imponente figura de Maciste, uma espécie de Hércules, um herói invencível, cuja força descomunal é

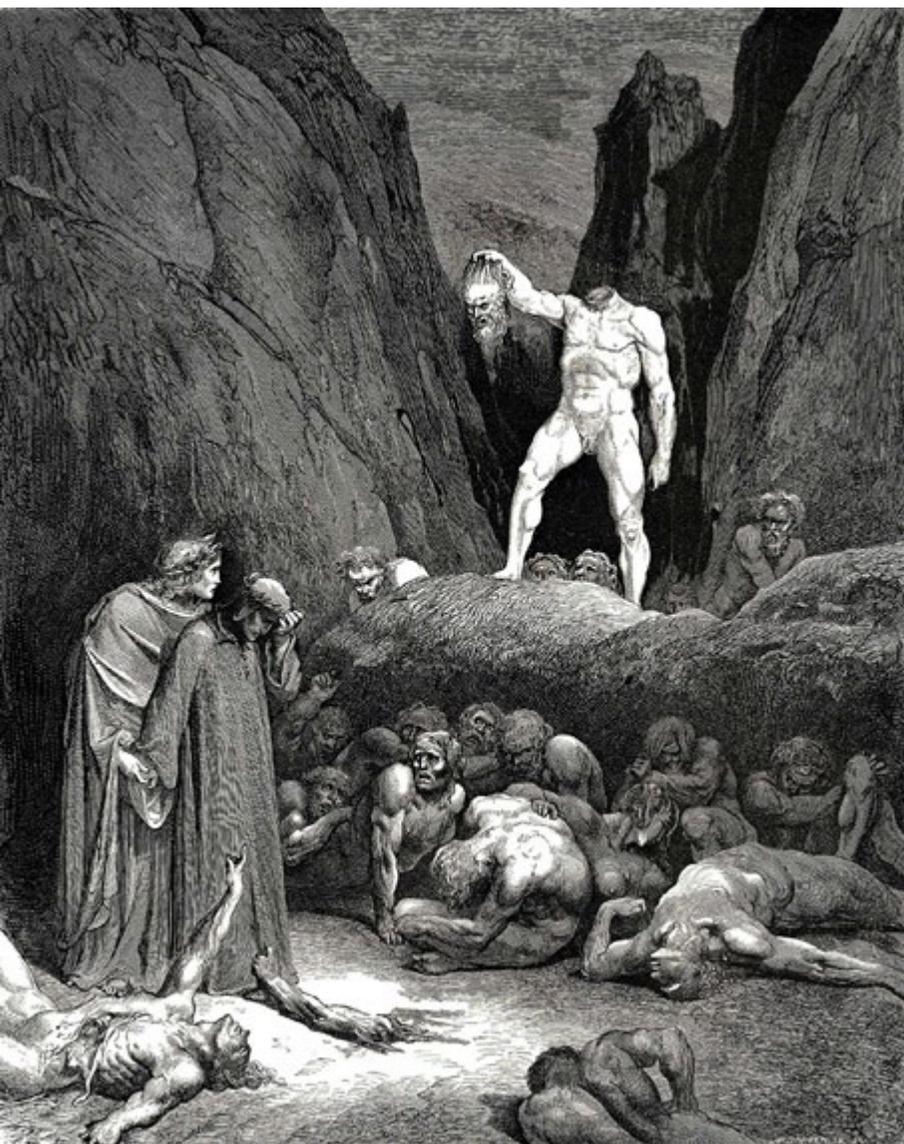


Fig. 4: Ilustração de Gustave Doré (esq.) e cena de L'inferno (dir.). Fotos: Reprodução.

capaz de espantar qualquer inimigo. Essa figura, encarnada numa série de filmes da época por Bartolomeo Pagano (1878-1947), poucos anos depois seria a inspiração maior para a imagem pública adotada por Mussolini.

Por outro lado, o sistema educacional da Itália unificada tentava implementar um idioma único e compreensível em todas as regiões do país, em que uma grande quantidade de dialetos poderia se tornar um impedimento significativo. O Estado decidiu tomar como modelo a norma usada por Dante Alighieri e Petrarca, com base gramatical sólida e beleza lexical a contento do novo programa de alfabetização da enorme população afastada dos centros. Neste sentido, popularizar tais autores também passou a fazer parte de um programa nacional com viés educativo. É aqui que o cinema italiano revela sua grande beleza das primeiras décadas, em que Turim se tornou um polo cinematográfica tão importante e ativo, como Hollywood só viria a ser alguns anos depois.



Fig. 5: Cena de *Christus*, baseada em Fra Angelico. Foto: Reprodução.

O filme *L'inferno* (1911), de Francesco Bertollini, traz ao público uma representação de um dos episódios do clássico de Dante ambiciosamente amparada pela direção de arte e pelas ousadias nos planos e nos efeitos visuais. A estética do filme tomou emprestado o estilo do francês Gustave Doré (1832-1883), que ilustrara uma edição d'*A divina Comédia* no século 19. O resultado é bastante curioso, já que confronta o espectador com uma série de imagens perturbadoras, com grande dose de onirismo, mesmo que a gramática fílmica ainda não estivesse plenamente consolidada.

A Paixão de Cristo, até mesmo pela



Fig. 6: Cena de *Christus*, baseada em Leonardo Da Vinci. Foto: Reprodução.

manutenção da unidade religiosa no país, também foi logo levada às salas de cinema da Itália. Giulio Antamoro (1877-1945) tratou de adaptar os capítulos da mitologia católica no filme *Christus* (1916). Para isso, não poupou referências aos ícones artísticos de seu país. A abertura do filme é uma explícita referência à interpretação de Fra Angelico (1387-1445) para a anunciação do Messias. A Última Ceia, na visão do diretor, é quase como ver o afresco de Da Vinci ganhando vida.

Se por um lado o cinema se tornava popular, rebuscado e influenciado pela tradição milenar da Itália, por

outro a pesquisa futurista projetava-se de vento em popa. Logo, as novas maravilhas tecnológicas da fotografia e o ímpeto artístico revelariam um modelo absolutamente inédito da apreensão plástica.

II.

Publicado em setembro de 1913 na revista literária *Lacerba*, escrito por Carlo Carrà, o manifesto “A pintura dos sons, ruídos e odores” anunciava a era do dinamismo pictórico, ou seja, uma era em que a velocidade e a dinâmica da vida seriam imortalizadas no choque de cores berrantes, no traçado de linhas fortes e no conjunto visual que deveria capturar toda a polifonia quase esquizofrênica de uma modernidade mecanicista. Com efeito, as obras de arte de Carrà e de seus colegas buscavam traduzir em imagem a fugacidade de uma nova percepção estética, aquela que se liga diretamente em intermináveis conexões de sinapses da mente futurista, pronta para o embate. “Ecos de linhas e volumes em movimento”, ensinava Carrà.

Aos agentes futuristas, a arte estava para além da visão multifocal cubista, ou da impressão subjetiva, que buscava respostas à incidência da luz sobre as coisas, nos artistas franceses. Na pintura futurista, era o movimento mesmo o protagonista de uma composição. Quer dizer, mais importante que sugerir múltiplos pontos de vista acerca de um mesmo objeto, a arte dos futuristas intentava traduzir imagetivamente o movimento e a dinâmica em si.

Por mais abstrata que se apresente, a pintura de Carrà cristaliza o dinamismo poliédrico por meio de seus traços austeros, cores anarquicamente dispostas e misturadas e formas sinuosas que apenas sugerem a presença anatômica e seus movimentos. Obra máxima da vanguarda futurista, a escultura de Boccioni consegue a proeza de capturar a forma do movimento que está para além da



Fig. 7 (em cima): Carlo Carrà, *Ritmos dos objetos*, 1911. Foto: Reprodução.

Fig. 8 (ao lado): Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidade no espaço*, 1913. Foto: Reprodução.

anatomia humana sugerida na peça. Há a citação às belas formas do corpo clássico masculino nos pronunciados músculos posteriores e o deslocamento incisivo e delicado ao mesmo tempo, em que o rastro desse movimento altivo e másculo se concretiza como se fosse tecido sobre a pele de uma máquina. Este ser que lembra uma criatura robótica é apenas pretexto para que o artista leve a termo sua pesquisa quanto à dinâmica das coisas.

Influenciado pelas palavras de Carrà, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), poeta, escritor e fotógrafo, em outro dos inúmeros manifestos redigidos pela trupe futurista, proclamava: “Consideramos que a vida é puro movimento”¹. E, ainda, “Amamos e damos atenção à realidade e seu movimento fatal e vital. Queremos representar graficamente o movimento perpétuo de um gesto capturado”². Note-se que ao citar “vital” e “fatal” no mesmo contexto, Bragaglia evoca o ideário primeiro do espírito futurista, ou seja, a vida é um salto no escuro rumo à inexorável fatalidade de dias

violentos e é nisso que reside a aventura que a faz altiva, incerta e voraz.

Portanto, nada que seja da ordem física ou metafísica interessa ao Fotodinamismo, método criado por Bragaglia que utilizava a câmera fotográfica e os processos fotoquímicos de revelação com vistas a transformar a fotografia em forma de expressão artística, algo que seria corrente poucos anos depois em outros movimentos.

No Fotodinamismo de Bragaglia, a impressão figurativa não interessa, o decalque emocional expresso na compleição dos personagens não interessa. Só o que interessa é a captura do movimento vivo, da vivacidade de um mover-se em cada milionésimo de um segundo. Como se fosse possível mirar um conceito tão abstrato quanto a cinética de um gesto. A resposta para esta proposição estava na longa exposição do obturador defronte ao objeto ou modelo para capturar não só a imagem estática, mas o deslocamento no tempo e no espaço. Era a imagem da aura das

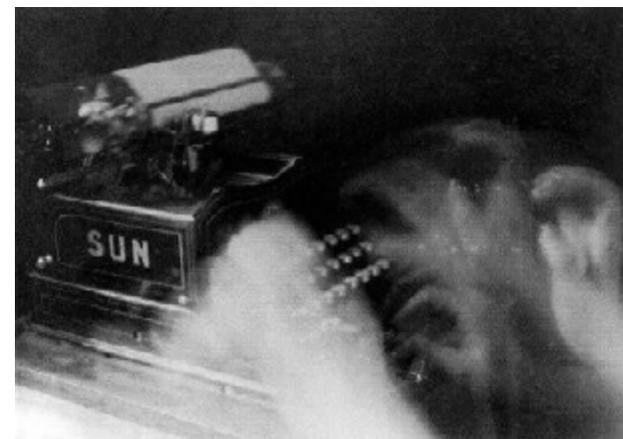


Fig. 9: Anton Giulio Bragaglia, *Homem tocando contrabaixo* (s/d). Foto: Reprodução.

Fig. 10: Anton Giulio Bragaglia, *Máquina de escrever*, 1911. Foto: Reprodução.

coisas e não simplesmente as coisas em si.

Naturalmente, é de se imaginar que o cinema seria o caminho óbvio para os experimentos do Fotodinamismo. De fato, Anton Giulio e seus dois irmãos, Arturo Bragaglia (1893-1962) e Carlo Ludovico Bragaglia (1894-1998), trabalharam num importante estúdio cinematográfico em Roma, produzindo centenas de curtas-metragens e refinando os conhecimentos técnicos da realização fílmica. Arturo se tornaria um importante ator, com longa carreira, chegando a participar de filmes neorrealistas e sendo dirigido por gente do calibre de Vittorio De Sica (1901-1974). Carlo Ludovico permaneceu atrás das câmeras, dirigindo algumas das mais populares comédias italianas das décadas seguintes, algumas estreladas pelo icônico Totò (1898-1967). Foi homenageado na 67ª edição do Festival de Cinema de Veneza, em 2010.

Por seu turno, Anton Giulio Bragaglia, o mais velho dos três, assinou aquele que é tido como único sobrevivente entre os poucos filmes futuristas

realizados entre 1916 e 1918, *Thaïs* ou *Pérfido encanto* (1917)³, um filme peculiar, perdido nos porões das vanguardas.

III.

Filippo Tommaso Marinetti era uma figura curiosa. Muito antes de fundar um movimento com a publicação do “Manifesto Futurista” no *Le figaro* a 20 de fevereiro de 1909, já se mostrava um intelectual inquieto e violento, que atirava doutrinas em forma de manifestos redigidos para qualquer que fosse a ocasião. Tudo era motivo de contestação e proposições subversivas. Num discurso de 1910 proferido no Lyceum Club de Londres, Marinetti criticou duramente o apego inglês às tradições que, segundo ele, eram resquícios deploráveis da Idade Média, motivo do atraso britânico em relação aos futuristas. E estamos falando de um ambiente que assistiria, pouco depois, às manifestações de Wyndham Lewis (1882-1957), Ezra Pound (1885-1972) e o Vorticismo.

Nascido em Alexandria, Egito, antes da virada do século 19 Marinetti já

havia fundado sua primeira revista literária e logo fez da escrita seu ofício e sua arma. Passou os anos seguintes à fundação do Futurismo escrevendo manifestos correlatos e envolvendo-se com a política fascista. Chegou a fundar um grupo paramilitar e por isso foi preso, em 1918, logo após a derrota do Partido Fascista. Junto dele, também Benito Mussolini foi encarcerado. Mas, com sua personalidade paradoxal, Marinetti rompe com o Fascismo assim que é solto, alegando que o grupo havia se tornado reacionário demais. Na década de 1920 voltaria a flertar com a política de Mussolini em novos textos e manifestos publicados na Itália e fora dela. Chegou a passar pela Argentina e pelo Brasil, proferindo conferências em que alinhava a criação artística à luta política. Em 1935, Marinetti parte para o *front* nas batalhas coloniais da Etiópia e escreve “Estética futurista da Guerra”, panfleto que é duramente atacado por figuras como Walter Benjamin e Louis de Aragon. Em 1942, no auge da Segunda Guerra Mundial, junta-se às tropas italianas que investiram

contra a Rússia. Marinetti retornaria cansado e ferido dessa campanha, falecendo de parada cardíaca em 1944, aos 68 anos. Bastante, para os homens de sua geração e de seu *élan*, por assim dizer.

Quanto ao cinema, o próprio Marinetti gostaria de ter realizado um filme futurista, já em 1911. O que se sabe é que havia um roteiro que sugeria uma obra repleta de trucagens óticas, fusões que transformariam a torre de uma igreja numa multidão em pleno trânsito pedestre de uma manhã de segunda-feira, e imensas panorâmicas de prédios imponentes e de ruas crivadas de automóveis. Uma montagem ágil, que poderia muito bem antecipar as teorias de Eisenstein. Em 1916, o poeta escreveu o roteiro de *Vita futurista*, dirigido por Arnaldo Ginna, hoje considerado um filme perdido.

De fato, para Marinetti e alguns de seus companheiros, o cinema já era algo da ordem transcendental desde a origem, por ter um passado curto e livre das amarras reacionárias de

outras artes mais antigas, em especial, da literatura. Por isso, vale a pena conferirmos os ditames do “Manifesto do Cinema Futurista”, de 1916, com uma lente um pouco mais polida.

Já nas palavras preliminares, temos:

É preciso libertar o cinema como um meio de expressão para torná-lo o ideal instrumento de uma nova arte, imensamente mais vasta e leve do que todas as artes existentes. Nós estamos convencidos de que só assim se pode alcançar a *poliexpressividade* em direção à qual todas as pesquisas artísticas mais modernas estão em movimento. Hoje, o cinema futurista cria precisamente a sinfonia *poliexpressiva* que anunciamos há apenas um ano em nosso manifesto “Pesos, Medidas e Preços do Gênio Artístico”. Os mais variados elementos entrarão no filme futurista como meio expressivo: dos fragmentos da vida às manchas das cores, da linha convencional às palavras em liberdade, da cromática e da plástica musical à música dos objetos. Em outras palavras, será pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, uma mistura

de objetos e realidade postos juntos, aleatoriamente. Vamos oferecer novas inspirações para as pesquisas de pintores, que tendem a romper com os limites da moldura. Vamos colocar em movimento as palavras em liberdade que quebram os limites da literatura enquanto marcham em direção à pintura, à música, à arte sonora e faça uma ponte maravilhosa entre a palavra e o real objeto⁴.

Portanto, parece que estamos diante de um panfleto libertário que faria do realizador cinematográfico um autor completo, tendo à sua disposição as várias disciplinas dentro da Arte para cunhar sua obra audiovisual. É preciso notar que Marinetti antecipa em alguns anos as propostas que seriam colocadas como mandatórias por cineastas da Alemanha e da França, e ainda sugerem que os limites da experimentação da imagem são do tamanho da imaginação de seu criador. Além disso, antes mesmo dos filmes dadaístas, Marinetti e os demais signatários desse manifesto, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, já chamavam a atenção para a potência

dos objetos ordinários do dia-a-dia quando deslocados de seus contextos em favor da criatividade. Chegam a dar o exemplo de uma capa de sofá voando a esmo e em torno de um casaco, uma espécie de anedota visual com subtexto profundo. E mais, “Dramas representados por objetos. (Objetos animados, humanizados, confusos, vestidos, apaixonados, civilizados, dançando - objetos removidos de seu ambiente normal, e colocados em um estado anormal”⁵.

O manifesto também observa que a poesia deve ser um elemento de relevância na montagem do filme futurista. Uma vez que, à época, não havia som sincronizado ao filme, os intertítulos tinham o papel de facilitar a trama para o espectador. Nada mais justo que substituir as explicações frias dos intertítulos por poemas que estivessem em diálogo direto com as situações filmadas. Além disso, a poesia não estaria representada apenas textualmente. Seria o vetor da construção de metonímias visuais altamente elaboradas, tais como “Mostraremos igrejas que pouco a pouco se transformam em mulheres

suplicantes; Deus, reluzente, do alto dos conventos, das torres de relógios e assim por diante”⁶. Sim, os futuristas tinham sérios problemas advindos da misoginia. E, sim, Buñuel teria gostado dessa imagem que sugere uma crítica religiosa.

Vejamos o que diz a terceira diretriz do Cinema Futurista: “Simultaneidade cinematográfica e representações de diferentes épocas e locais. Projetaremos dois ou três episódios visuais diferentes ao mesmo tempo, um ao lado do outro”⁷. Em primeiro lugar, sem dúvida há uma sincronicidade entre as elipses propostas pelo futurismo e levadas a termo, por exemplo, por D. W. Griffith em *Intolerância* (1916), que dá saltos temporais imensos, indo da Babilônia de 539 a.C. à América capitalista do início do século 20, de maneira a estabelecer paralelos entre diferentes estágios da História humana. Ainda, a ideia das telas simultâneas faria com que Abel Gance - nunca saberemos se influenciado pelo manifesto - onze anos depois, pensasse o grande ato final de seu *Napoleon* (1927), em que se deveriam usar três projeções simultâneas, cada

uma colorizada segundo o modelo da bandeira francesa. Ainda no final dos anos 1920, essa técnica se provou inexecutável, pelas limitações das salas de projeção e da sincronização perfeita de três máquinas funcionando ao mesmo tempo.

Por fim, o manifesto sugere que os estados mentais devem servir de material para o filme futurista, mais uma vez apontando para a complexidade das abordagens, em contraste com o melodrama ou a comédia utilitários e feitos ao gosto de grande público. Este grande público deveria reaprender a ver o filme e, para isto, as prerrogativas do novo cinema funcionariam como síntese de todas as outras artes, para que o espectador se sentisse mais confortável com o inusitado. “Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + ruídos compostos [entonasons] + arquitetura + teatro sintético = cinema futurista”, conclui o documento.

IV.

Com toda a visão revolucionária do

“Manifesto do Cinema Futurista”, seria de se supor que as obras realizadas a partir dessa cartilha realmente rompessem muito cedo com o cinema mundano. Infelizmente, não saberemos se isso foi verdade em algum momento, já que filmes como *Un dramma nell’Olimpo* e *Il mio cadavere*, ambos de 1917, também estão perdidos, até o momento. Como mencionei, restou apenas *Thaïs*, e este não é um bom exemplo de cinema futurista, embora, como sobrevivente da cinematografia daquele grupo, deva ser revisto.

Thaïs ou Pérfido encanto conta a história da belíssima condessa eslava, Vera Preobrajenska, uma mulher talhada ao melhor estilo “Vamp”, criação do cinema italiano, que antes dos americanos, já investia na sensualidade de suas estrelas e no estilo exótico de seus trajes e maquiagens. Vera é uma mulher hedonista que passa os dias a seduzir homens da alta sociedade, sejam casados ou solteiros. Nenhum deles resiste aos encantos da condessa e, invariavelmente, arruinam suas vidas pelas consequências dessa relação frívola. Em meio às desventuras de

alcova, Vera decide seduzir o noivo da amiga, Bianca, um conde da mais estimada reputação. Desolada pela traição, Bianca se lança numa cavalgada cega em sua propriedade e, de fato, morre ao cair do cavalo. Arrependida de seus atos e consequências, Vera comete suicídio.

Se eu não tivesse insistido tanto no Futurismo até aqui, não culparia você por pensar que acabo de narrar um enredo saído de um folhetim meio naturalista e meio ultrarromântico daqueles que terminam abruptamente por falta de personagens vivos, tamanha a quantidade de clichês acumulada desde a primeira cena até seu desfecho. Para começar, *Thaïs* é um filme absolutamente linear, cuja trama não tem nada de especial que nos chame a atenção em relação aos ditames do cinema futurista. O rol de personagens certamente é uma investida própria dos poetas daquele movimento contra uma burguesia rasa e inútil, mas os estereótipos tão explícitos minam qualquer reflexão mais detalhada sobre isso. Se bem que é verdade que alguns manifestos que davam conta do Feminismo Futurista,

como o de Valentine de Sant-Point, escrito em 1912, em resposta ao escárnio machista de Marinetti, incentivavam as mulheres à liberdade de seus corpos e seus espíritos, ainda que haja resquícios de uma submissão ao patriarcado, negando a opressão secular e pregando não haver diferenças entre homens e mulheres.

Mas, para aceitar esta hipótese, temos de fazer um extremo esforço de leitura benevolente, já que nada – ou quase nada – do que o manifesto sobre um cinema revolucionário propunha está presente no filme. A montagem é nada mais que básica, com alguns deslizos de enquadramento e de eixo que Griffith já havia corrigido quase uma década antes; há completo desleixo quanto à duração dos planos; péssima direção de atores e uma narrativa que se apoia em longos intertítulos explicativos⁸, já que nada entenderemos se nos fiarmos somente no encadeamento de cenas.

Em Turim, naquela época grande centro de produção fílmica, como mencionado antes, isso tudo era, no mínimo, inadmissível, tamanha a reputação do cinema italiano de entretenimento.

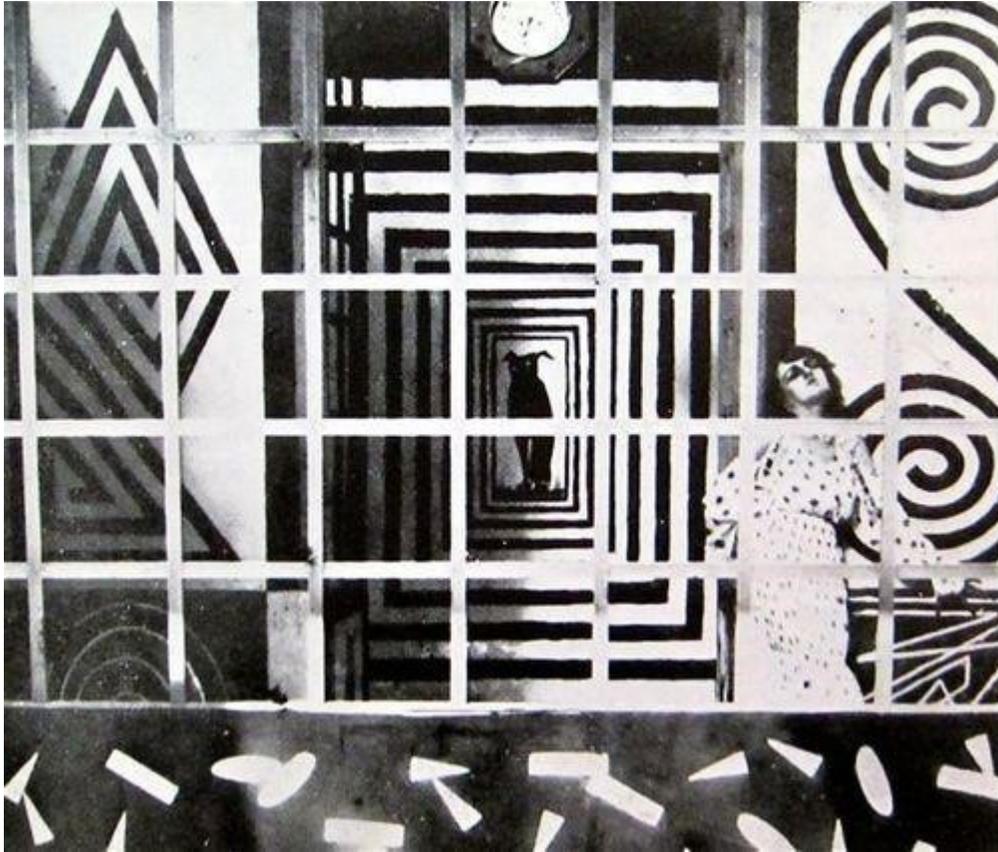


Fig. 11 e 12: Cenas de *Thaïs* ou *Pérfido encanto*. Foto: Reprodução.

Na Alemanha, só para citar um caso contemporâneo à época, a câmera já não era mais mero aparato e havia passado a instrumento de criação desde mais ou menos 1913.

Além disso, o que pode contribuir para o mau entendimento é o fato de que dificilmente saberemos até mesmo se os 35 minutos de filme remanescentes até hoje estão na ordem pensada por seu diretor, Anton Giulio Bragaglia. Mas, por ora, vamos assumir que sim, o que restou de *Thaïs* está na exata ordem da montagem original.

Para fazer justiça aos esforços de Bragaglia, que deve ter trabalhado com um orçamento ínfimo e pouco planejamento de produção, os cenários que ilustram a alucinação de Vera, após a morte de Bianca, são as únicas referências a uma estética de invenção. São complexos e configuram uma tridimensionalidade verdadeiramente inovadora, ao experimentar com linhas e motivos geométricos abstratos contrapostos à figura humana. Mesmo assim, o efeito é inócuo e o complexo *design* acaba deslocado pela falta de coesão da obra. Este efeito

depreendido diretamente dos cenários e dos objetos de cena seria utilizado de maneira muito mais interessante pelos cineastas impressionistas franceses, na década seguinte.

Talvez, os futuristas estivessem muito avançados em suas ideias sobre um cinema libertário e engajado para a época em que viviam. Talvez o manifesto tenha sido uma premonição ou um incentivo aos que já vinham construindo uma nova estética, nos países vizinhos.

Mas, com todas as imperfeições, *Thaïs* ainda é uma obra-prima da História do Cinema, por tudo que representa na evolução dos possíveis diálogos entre a milenar arte da imitação e a tão jovem - ainda hoje - arte da perpétua impressão de um tempo fugidio.

Por trás de um filme repleto de problemas intrínsecos e outros tantos acumulados com o tempo e a má preservação, reside um programa estético que involuntariamente semearia a inventividade em mentes advindas de outras correntes artísticas, vanguardas tão contestadora quanto a dos italianos. Notadamente, o

Expressionismo e o Dadaísmo. Porém, tais abordagens forçosamente ficarão para outro momento, quando oportuno.

NOTAS

1 BRAGAGLIA, A. G. “Futurist Photodynamism”. In: *Modernism / modernity*, v. 15, n. 5, Baltimore, 2008, p. 365 (tradução minha).

2 Id. Ibid.

3 Mesmo assim, de seus 70 minutos originais, somente 35 chegaram até os nossos dias, em péssima qualidade. Aliás, não raramente é impossível identificar a fisionomia dos personagens, a tonalidade de suas roupas, muitos de seus gestos e até mesmo o cenário em torno, tamanha a saturação da cópia.

4 MARINETTI, F. T. *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona, 1978, pp. 179-180 (tradução minha).

5 Id. p. 183-4.

6 Id. p. 182.

7 Id. p. 183.

8 Lembremos que o manifesto propunha a substituição da prosa pela poesia nos intertítulos, mas aqui faço uma ressalva de alguns versos de “Litánias para Satã”, de Charles Baudelaire, que surgem em certo momento, ainda que

Baudelaire fosse um poeta, por assim dizer, simbolista, algo abominado pelos futuristas.

DONNY CORREIA

Mestre e doutor em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), autor de nove livros, entre poesia e ensaios sobre cinema e arte. É membro da Abraccine e da ABCA. É professor do curso de Cinema no Centro Universitário Belas Artes.