

## FUTURISMO E CINEMA - a 4D do cinema

**Fernando Guerreiro**

*Universidade de Lisboa*

**Resumo:** Enquadrado pelo modelo bidimensional da Pintura e os modelos tridimensionais da Escultura (/Arquitectura) e da Dança, o Cinema, desde o início, e sobretudo com os modernismos (do Futurismo a Eisenstein e Epstein), sempre projectou a sua atracção pelo ilusionismo da 3D - e do seu efeito de (ir)realidade - na construção de uma situação de percepção (e de reelaboração imaginária) que visava instalar e ocupar o espaço-tempo de uma 4D *sensurround* e global.

**Palavras-chave:** cinema, dança, escultura, arquitectura, pintura

**Résumé:** Encadré par les modèles bidimensionnel de la Peinture et les tridimensionnels de la Sculpture (/Architecture) et de la Danse, le Cinéma, dès le début, et surtout au moment des modernismes (le Futurisme mais aussi, au cinéma, Eisenstein et Epstein), a projeté son désir de l'illusionnisme (et de l'effet d'(ir)réalité) de la 3D dans la construction d'une situation de perception (imaginaire) par laquelle on essayait d'installer (et occuper) l'espace-temps d'une 4D *sensurround* et globale.

**Mots-clés:** cinéma, danse, sculpture, architecture, peinture

“Sentado em cima do cilindro de gasolina de um aeroplano, de ventre escaldado pela cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de libertar as palavras, puxando-as para fora da prisão do período latino! Este tem, naturalmente, como todos os imbecis, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca conseguirá ter duas asas. Apenas o necessário para caminhar, para correr um pouco e parar logo de seguida deitando os bofes pela boca!

“Isto foi o que me disse a hélice, um turbilhão, enquanto voava a 200 metros, sobre as potentes chaminés de Milão.

“E acrescentou:”<sup>1</sup>

A este dispositivo: “observatório ideal [suspensão] hipersensível” corresponde um modelo de percepção e de produção de imagens em directo, de uma *visão-sensação*<sup>2</sup> elaborada a partir de uma situação de alterização e estranhamento do indivíduo em relação a si próprio e aos meios (formas) que utiliza – a do *clipeur* de memórias-sonhos em *Strange Days* de Kathryn Bigelow ou a do militar paraplégico de *Avatar* de James Cameron – que, no âmbito do novo *interface* com os modelos (hipóteses de mundo) estereoscópicos (3D) e de simulação (imersão) real no *virtual*, parece corresponder melhor ao contexto actual (2010) do que ao de 1912.

Como se o *Futurismo fosse hoje*, agora que temos o sujeito, os meios e os conceitos capazes de corporizar (i.e. realizar, viver no corpo, com tudo o que isso implica de mutação) o seu processo vital caracterizado pela  *fusão metamórfica e performante* de “*concepção e sensação finalmente reunidas*” (“Prefácio” do *Catálogo das Exposições de Paris, Londres, Munique*, Fevereiro de 1912 [Ant: 94]).

Assim, partindo do princípio de que o Cinema, mais do que uma sua mera consequência ou efeito, constitui um *factor determinante* da transformação epistemológica e antropológica – para lá da técnica e estética – operada, no âmbito da Modernidade, nas duas (três) primeiras décadas do século XX, interrogar-nos-emos sobre o papel e acção próprios do Futurismo<sup>3</sup> na equação que por esses anos se traça entre Modernidade, Estética e Cinema?

1. Sabe-se que, no quadro da Civilização mecânico-industrial e do choque epistemológico do início do século 20 (teoria da relatividade de Einstein, teoria quântica de Max Planck, princípio da incerteza de Heisenberg, empiriocriticismo de Ernst Mach, vitalismo de Bergson), assim como das transformações da percepção introduzidas pela vida urbana e pelas novas técnicas de produção e projecção de imagens, o Cinema leva à criação do que o brasileiro João do Rio – num livro, *Cinematógrafo*, publicado em 1909 no Porto – designa por *homo cinematographicus* – entidade a que também correspondia uma *nova realidade*, percebida e trabalhada pelo cinema<sup>4</sup>.

Neste período, o cinema surge como uma *arte nova e moderna* (“l’art moderne par excellence” ou “le seul art moderne”, para Louis Delluc), *jovem e sem tradição* (é assim que é referido no Manifesto *A Cinematografia Futurista*, de 1916)<sup>5</sup>, ou mesmo *primitiva*

("imatura")<sup>6</sup>. Arte da *velocidade* ("O mundo anda depressa, e nada no mundo anda tão depressa como o cinema", afirma Griffith [304])<sup>7</sup> e da estetização do *choque* (de um "choque", nos termos de Ricciotto Canudo, "qui serait vraiment photogénique" [60,128])<sup>8</sup>, o cinema, enquanto forma da *Idade das Máquinas* - e das suas indústrias "heróicas" (a expressão é também de Canudo [40])<sup>9</sup>: a automóvel e a aeronáutica<sup>10</sup> -, aos olhos dos seus contemporâneos, e nomeadamente da geração que cresceu com ele, configura-se como um organismo jovem, ainda na fase de desenvolvimento dos seus órgãos e funções. "Un art nouveau crée ses organes", escreve entusiasticamente um jovem Élie Faure, em 1922, num texto sobre Charlot<sup>11</sup>.

Com efeito, o cinema da Modernidade, na sua diversidade, apresenta-se como uma "ideia forte" da época, com determinadas características que são depois glosadas de acordo com os diferentes contextos estéticos e sócio-culturais.

Por um lado, postula-se a *identificação do olhar com a câmara* - Jean Epstein define-a como "un cerveau de métal"<sup>12</sup>, "une machine à penser" que produziria "une pensée mécanique" (*L'Intelligence d'une machine*, 1947) -, o que libertava o cineasta da "obrigação" (desde a *Poética* de Aristóteles como que inscrita na "natureza humana") da *mimese*, valorizando-se, pelo contrário, a dimensão mental (neurológica) ou espiritual do cinema, o que conduzia à aproximação da sua actividade do funcionamento do pensamento (Bergson)<sup>13</sup>.

Trata-se, por outro lado, de um cinema da *imagem* – de uma sua "evidenciação", que conduz também à sua "autonomia"<sup>14</sup> -, que elabora as suas formas sobre o modelo da imagem *heterogénea* da modernidade<sup>15</sup>, até vir desembocar numa concepção eminentemente *visual* (e não "literária") do cinema<sup>16</sup>, bem patente na definição do filme, por Canudo (em 1921), como "*conte [drame] visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière*" [65].

Terceiro aspecto, este é um cinema do *movimento*. Se para Griffith (no texto de 1921), "o amor pelo movimento é constitutivo em nós" ("gostamos de ver o mundo passar" nos filmes [300]), Epstein, desde muito cedo refere-se a uma *forma-movimento* dotada da capacidade de evidenciar outra dimensão: a do *tempo*. Como escreve anos mais tarde, em *Le Cinéma du diable* (1947), não só o "mouvement paraît inhérent à la forme" [I: 348] ("la forme est fonction d'un mouvement variablement varié, dont elle suit la mobilité"[383]),

como a “forma”, em termos pré-deleuzeanos, se define já como “l’état précaire d’une mobilité fondamentale”[403/4], um momento (caso) na escansão de um contínuo fluxional e líquido (“la forme, perpétuellement mobile, comme liquifiée, n’est plus qu’une certaine lenteur d’écoulement”, escreve ainda [348]).

Assim, no âmbito da concepção “sintética” (Canudo) ou “poliexpressiva” (Marinetti) da(s) arte(s) – no caso do cinema, a sua definição *cineplástica*<sup>17</sup> que o distancia da Literatura e do Teatro e o aproxima da Arquitectura e da Música (“c’est une musique qui nous touche par l’intermède de l’oeil”, afirma Faure [61]) -, o cinema é pensado mais em função de uma estética (pós-simbolista) da *sugestão* e da *evocação* do que da *mimese* e da *representação*.<sup>18</sup>

Por fim, enquanto estética da *proximidade* (Epstein), o cinema caracterizava-se não por um efeito “diferido”, de “representação” (como a Literatura ou a Pintura), mas por um efeito *directo*, de *presença real*, que fazia dele, para Jean Epstein, um “miracle de la présence réelle” (“de la vie manifeste”)<sup>19</sup>; forma do “presente” e da “presentificação” (“Le cinéma raconte tout au présent, jusque dans ses sous-titres”[I:179]), o cinema, para os modernos, tinha a capacidade de *renomear* o mundo. “Le langage cinématographe est bien plus un langage de noms que de mots”, escreve ainda Epstein em 1928 [I: 187]: ou seja, mais *poiesis* (substantivo) do que *língua* (gramática ou retórica).

2. Pela sua dimensão total, que o distingue de outros “modernismos” coevos, o Futurismo, mais do que uma mera “estética”, apresenta-se como um *projecto de refundação antropológica* do homem e do mundo<sup>20</sup>.

Se no plano estético podemos tentar situá-lo em função do binómio (campo elástico de tensões) *vitalismo* (filosofia do “élan vital” [Bergson] e da vontade=força [Nietzsche]) <> *mecanicismo* (entendido não passivamente mas como um processo de hibridação mutante)<sup>21</sup>, daí advém que o Futurismo só ganha pleno sentido através da identificação (vital ou mortal, conforme as circunstâncias) entre *arte e vida*, sendo pensada a relação entre os dois termos de modo a que o primeiro constitua uma forma de “reentrar”, “activar” e “transformar” o segundo (“Queremos reentrar na vida”, afirma--se no manifesto *A Pintura Futurista* [Ant: 72]).

É neste quadro - que faz do Futurismo uma estética *aberta e performante*, que reelabora gesto a gesto, pelas suas obras-actos e manifestos, a sua teoria e prática (Lista) -, que se insere o modelo de *Imagem simultaneísta-interseccionísta* do movimento: uma imagem total e polisensorial (-matérica) que permite uma *prise* em acto / devir sobre o real.

Uma Imagem dada, na continuidade do *beau comme* de Lautréamont, como um *lugar de heterogeneidade* (tanto dos seus universos de referência como dos seus materiais constituintes) e que funciona como a base tensional estruturante da noção de *Analogia*. Compreende-se, assim, que no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* Marinetti, recomende que as analogias sejam “*cada vez mais vastas*”, uma vez que, continua, “há relações cada vez mais profundas e sólidas, ainda que bem longínquas”, entre os elementos do real [Ant:110].

Para Marinetti, a Imagem constitui o lugar atraccional tanto da *confluência* e *amálgama* (uma Imagem-amálgama) das suas forças e elementos - como o dá a ver o princípio do *simultaneísmo*<sup>22</sup> -, como da sua *hibridação* e *intersecção*<sup>23</sup>.

Lidamos, portanto, com uma Imagem (um campo de forças e de tensões) que tem por *alvo* o espectador (que procura projectar e “fazer viver o espectador no centro do quadro” [Ant: 96/97]) e que, devido ao seu carácter compósito e heteróclito – percorrido por um *dinamismo discordante* mas *sintético-fluxional* -, se por um lado se mantém *aberta, não-congruente* e *irresolvida* (tanto no plano dos materiais: formas como no figural: do sentido), por outro, vibra em con(res)sonância com a *dynamis* (“vibração universal” [71]) do mundo<sup>24</sup>.

Assim, *encravada* na matéria: real, a Imagem (= analogia), para os futuristas, “não é mais do que o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis”. “Só por meio de analogias vastíssimas, um estilo orquestral, a um tempo polícromo, polifónico, e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria”, acrescenta Marinetti no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* [111].

No pensamento sobre a Imagem futurista processa-se, deste modo, a passagem da *imagem 2D pictural*, já *em devir* para o cinema<sup>25</sup>, para uma *imagem 3D escultórico-dinâmica*. (No plano das obras, o movimento que vai da *Rapariga a atravessar a varanda*, de Giacomo Balla, a *Dinamismo de um jogador de futebol*, de Umberto Boccioni. O

desejo dessa *extra-dimensionalidade* da Imagem é algo que marca o cinema desde o contexto que prepara o seu aparecimento.

Primeiro, através da voga, desde a segunda metade do século XIX, da *visão estereoscópica*<sup>26</sup> que prepara o campo (o horizonte de figurabilidade) do cinema: como David Trotter (*Cinema and Modernity*) refere [30], é o “intervalo” (*gap*) entre duas imagens de um mesmo objecto, vistas em simultâneo por um dispositivo binocular e contendo entre si uma ligeira diferença de ângulo - como no cinema afinal sucede com o hiato entre fotogramas –, que permite o *salto* (projectivo: alucinatório) da dimensão 3D.

No entanto, esse desejo exterior de um *mais* de imagem *internaliza-se* e actualiza-se no próprio efeito “alucinatório” (de projecção: identificação e ilusão de continuidade: movimento) do cinema que, desde o início, *rompe* com a bidimensionalidade (“flat”) da sua imagem (são conhecidas as “impressões” do primeiro público dos filmes Lumière que viam neles algo que não podia ainda estar lá: a cor, a 3D ou o som). Exemplo de como esses poderes alucinatórios da imagem se podiam tornar uma “atração” do primeiro cinema, o efeito de projecção num espaço virtual: fantasma produzido por *Arrivée d’un train à La Ciotat* (1895) dos Lumière: “[this] movement extends beyond the frame”, “the camera opened a new space beyond the frame”, comenta Tom Gunning<sup>27</sup>. Um efeito depois iconizado e reificado nos então chamados *phantom rides*, filmes em que a câmara era colocada em veículos (nomeadamente, comboios) em movimento e que permitiam ao espectador partilhar a ilusão de penetrar pelos seus próprios olhos, como que na 1ª pessoa, no espaço/ paisagem (Gunning [168/172]).

O ilusionismo 3D do primeiro cinema permitia, assim, efeitos sensoriais de *tangibilidade*<sup>28</sup>, com deslocação do espectador da 3ª pessoa do modelo perspectivo da visão: representação do Renascimento (que passara quase intacto da Pintura para a Fotografia) para a 1ª pessoa de uma experiência *sensurround* de imersão perceptiva (“embodied perception” [Laura Marks]) que o colocava em ressonância com a imagem<sup>29</sup>.

É essa percepção tridimensional do cinema que encontramos já em alguns dos autores que sobre ele primeiro escreveram.

Caso de Vachel Lindsay, em *The Art of the Moving Picture* (1915), com a sua embrionária teoria dos géneros<sup>30</sup>, ou de Hugo Münsterberg (*The Photoplay, a Psychologi-*



cal Study, 1916), para quem era a “mente”, com o seu trabalho de “interpretação”, que dava “unidade” e completava as “falhas” e “descontinuidades” das imagens<sup>31</sup>

Contra a normatização narrativa do cinema segundo o modelo norte-americano, que se generaliza a partir de 1913/4, os modernistas (europeus) vão reactivar o modelo sintético e performativo do primeiro cinema (Noël Burch)<sup>32</sup>.

Desde 1908, em França, Ricciotto Canudo (“Triomphe du Cinématographe”) caracteriza o cinema, enquanto “arte total” (“Nous avons besoin du cinéma pour créer l’art total vers lequel tous les autres depuis toujours ont tendu”, observa [161]), como “*Art plastique en mouvement*” [25] – ou, de forma mais precisa, “une Peinture et une Sculpture se développant dans le temps”[*ibid.*] -, abrindo-o a uma 4D, a do *tempo* (“le cinéma [...] n’est qu’*image* se développant dans le temps”, precisa já em 1919 [41]).

Arte de “síntese” plástica (“C’est la fusion des <Arts du Temps> et des <Arts de l’Espace>”, “des <Arts Mobiles> et des <Arts Immobiles>”, “des Arts Rythmiques et des Arts Plastiques” [50]), o cinema, para Canudo, constitui um “Drame [visuel] peint avec de la lumière” [67] – o seu trabalho das formas consistiria em “peindre et sculpter avec de la lumière”[49] -, o que daria às suas construções (tanto personagens como configurações temáticas) o estatuto de “figuras [esculturas] de luz” (“les êtres n’y apparaissent que comme des concentrations mouvantes de lumières à figure humaine”, precisa [66]).

É a situação também da Escultura futurista, importante para o cinema na própria medida em que coloca a questão da percepção dos volumes no espaço.

No manifesto *A Escultura Futurista* (1912), Umberto Boccioni refere, claro, a *dinamização* dos objectos no espaço, segundo linhas de força que os abrem interiormente<sup>33</sup>, mas preconiza sobretudo a *intersecção*<sup>34</sup> e a *compenetração*, neles, tanto de *materiais* (“vinte materiais diferentes podem concorrer numa só obra para o objectivo da emoção plástica. Enumeramos alguns: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crina, couro, fazenda, espelhos, luzes eléctricas, etc.” [Ant: 108])<sup>35</sup> como de *planos* (a “sistematização das vibrações das luzes e das interpenetrações dos planos produzirá a escultura futurista cujo fundamento será arquitectónico”, sintetiza [105]) (Vd. a escultura-montagem de Boccioni *Fusão de uma cabeça com uma janela*, 1912).

Produz-se, assim, uma obra *sintética e aberta* (“Derrubamos pois tudo e proclamamos a *absoluta e completa abolição da linha fechada e da estátua fechada*”[106]), em cujas

formas *fluxionais* e *de arrasto* se processa a *abolição: esbatimento* dos contornos e dos limites, e que, enquanto módulo de forças e tensões, “*model[a] a atmosfera* que circunda as coisas”[108], dando corpo ao projecto de uma *escultura de ambiente* (“*Escancaremos a figura e encerramos nela o ambiente. Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias*” [106]).

Duas obras de Boccioni – *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913) e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912) – ajudam-nos, talvez, a pensar a dinâmica que trabalha a “escultura” do autor.

Se na primeira, a figura é dada em movimento, evidenciando a intersecção movente (fluxional) dos planos através de uma (con)torsão que produz um efeito de *relevo: 3D*, com passagem do modelo da linha (=recta) ao plano (=curvo) e deste (superfície: 2D) à massa: fluxo (volume), na segunda, a garrafa, girando (hipoteticamente) sobre si, revela-nos o efeito de esventramento desse movimento com passagem da figura: estrutura ao elementar: material – ou, em termos mais deleuzeanos, transição de uma *mecânica dos sólidos* (a garrafa) para uma *física dos fluxos* (a sua matéria: forma entendida como um campo de energias).

Com efeito, sobretudo no segundo caso, verifica-se não só uma cinematização a partir do exterior da obra mas, o que nos parece mais importante, a própria *realização material e performante do dispositivo (de síntese) do cinema* pela/na escultura (o que nos permite também entender de outra maneira a resistência do autor ao cinema)<sup>36</sup>.

Mas há outro aspecto a referir na “teoria da escultura” de Boccioni.

Enquanto construção total (“arquitectónica”), módulo compósito de redistribuição local das relações Espaço-Tempo, a escultura constitui um dispositivo: instalação de *colocação do espectador no espaço*, ou seja, uma sua *reconfiguração antropológica* pela atmosfera metabólica em que ele é inserido. Dito de outra forma: a relação com a obra constitui um equivalente fenomenológico e experimental da própria *sessão de cinema*.

**3.** É neste quadro que se situa o *paradoxo* da inscrição do Cinema na estética (e prática) do Futurismo.



Por um lado, como o manifesto *A Cinematografia futurista* o reconhece em 1916, o cinema parece à partida “já futurista” (“uma arte eminentemente futurista”), no entanto verifica-se uma entrada lenta e difícil do cinema no campo do futurismo.

Giovanni Lista, em dois livros recentes (*Cinéma et photographie futuristes* [GL1] e *Le Cinéma futuriste* [GL2]), refere-se à resistência da estética (cultura) vitalista do Futurismo de Marinetti (Bergson+ Nietzsche+ Mach) à técnica da Fotografia e do Cinema.

Com efeito, apesar das enérgicas demarcações de Marinetti do Simbolismo e do Decadentismo D’Annunzueanos (vd. manifesto *Matemos o Luar!*, logo em 1909), no início, o movimento (neste aspecto bem diferente do cubo-futurismo russo) prolonga as ideias da “criação” como um acto total e único e do “artista” como um “demiurgo”.

Daí uma relação problemática com a técnica da descontinuidade da fotografia e do cinema. Ao fim e ao cabo, os futuristas continuam a crítica de Bergson (sobretudo em *L’Évolution créatrice* [1907]), sublinhando o carácter *não estético* (ie. não vivo, anímico, incapaz de produzir profundas sensações: emoções) do cinema<sup>37</sup>. É o caso, em particular, da concepção de “dinamismo plástico” de Boccioni, que o leva a rejeitar o ilusionismo da (des)continuidade do cinema a favor de uma forma (plástica) cheia, fluxional e contínua<sup>38</sup>. “L’accusation de cinématographie nous fait rire comme une vulgaire imbécilité. Nous ne subdivisons pas les images visuelles, nous cherchons un signe, ou mieux, une forme unique qui substituerait au vieux concept de division le nouveau concept d’unité”, escreve em *Fondamento plástico della scultura e pittura futurista* (1913) [Lista1: 20].

Compreende-se assim que, no contexto da 1ª fase do pensamento futurista sobre as artes, só fosse admissível uma concepção *aditiva* e não “substantiva” do cinema, sendo este sobretudo encarado como adereço: suplemento técnico do teatro ou, num sentido mais amplo, como *atração*<sup>39</sup>.

É o caso, significativo no âmbito do que Wanda Strauven designa por tendência para a “music-hallisation” do teatro (sintético) futurista<sup>40</sup>, da sua utilização no “Music-Hall”. Assim, no ponto 4 do manifesto *O Music-Hall* (versão inglesa do *Daily Mail*, de 21 de Novembro de 1913), Marinetti proclama: “Hoje em dia é apenas o Music-Hall que utiliza o cinematógrafo que o enriquece com um número incalculável de visões e de espectáculos irrealizáveis (batalhas, tumultos, corridas, circuitos de automóveis e de aeroplanos, viagens transatlânticas, o incógnito das cidades, das províncias, dos oceanos e dos céus)”. Deste

ponto de vista, enquanto “meio”, com as suas características próprias, o cinema (com o “Music-Hall”) contribuiria para a tarefa (antropológica) da transformação do homem e da sua percepção (“O Music-Hall destróe todas as concepções tradicionaes da perspectiva, da proporção, do tempo e do espaço”) ou pensamento (“À Psychologia opõe o Music-Hall o que eu chamo a Fisioloucura”) (citamos da tradução incluída no volume único do *Portugal Futurista*, em 1917)<sup>41</sup>.

Como Wanda Strauven recorda, a noção de *attrazione* surge logo na 1ª versão (italiana) do *Manifesto do Music-Hall* de Marinetti (*Lacerba*, Outubro de 1913), com o sentido (circense) de “numero d’attrazione”, efeito (arriscado) da “performance” ou “gag” (burlesco, cómico), valorizado pelo seu carácter espectacular: sensacionalista<sup>42</sup>.

No âmbito do “maravilhoso futurista” (“nascido do machinismo moderno”) e da sua estética do “assombro” (de acordo com a necessidade, no teatro, de “inventar incessantemente os novos elementos de assombro” [*Music-Hall*]), a noção de “atração” ajuda a transformar o Teatro dinâmico futurista num sentido cada vez mais “cinético”<sup>43</sup>, aproximando-o do Music Hall (ele próprio “consequência da electrecidade”)<sup>44</sup> e, mesmo que a contra-gosto, do cinema<sup>45</sup>.

Na sequência do esforço de dessacralização e des-monumentalização da(s) “Arte”(s)<sup>46</sup>, os futuristas, no cinema da época – ao fim e ao cabo, como as vanguardas francesa ou russa – privilegiavam o cinema documental e de actualidades – o de “guerra” (defendido por L’Herbier em França), ou o que tinha por objecto as “indústrias heróicas” (a automóvel e a aeronáutica)-, assim como as sinfonias de cor e movimento das danças serpentinas de Loïe Fuller e suas imitadoras (que introduziam “l’esthétique du mouvement comme pur cinéma abstrait de formes et de couleurs”[Lista1: 14])<sup>47</sup>, ou a comédia (burlesca) do cinema popular italiano (os filmes de Fergoli ou Cretinetti) que funcionavam como um “laboratório de formas” novas e inusitadas [Lista1: 39].

Assim, enquanto “primitivos de uma nova sensibilidade” [Ant: 74], os futuristas defendiam a “estranheza” e “alteridade” (“otherness”) de um aparente cinema “primitivo” (ie. não literário, artístico ou institucional)<sup>48</sup>, ou do que, a partir dos anos 70 (com Tom Gunning, Noël Burch, André Gaudreault, entre outros), se passou a designar por *cinema das atracções*: não só devido ao seu carácter compósito – de cada filme em si e do programa da sessão em que ele era exibido (afinal, de acordo com a própria heterogeneida-

de da Imagem modernista, enquanto lugar de confluências dos diferentes) - mas também porque o “nó” da associação das imagens (como o comprova a conhecida experiência de Koulechov) obedecia a essa lógica “atraccional” que assim se via inscrita no cerne (“essência”?) do efeito de cinema.

Deste modo, devido às resistências que ele encontra no próprio grupo (em particular por parte de Boccioni)<sup>49</sup>, a reflexão dos futuristas sobre o cinema – encarado numa dimensão mais formal e experimental – acaba por desenvolver-se à *margem* do movimento.

Anton Giulio Bragaglia publica em 1911 o manifesto *Fotodinamismo Futurista*, distinguindo a sua concepção de fotografia – uma verdadeira “fenomenologia da *Kinêsis*”, segundo Lista [Lista1: 193] – tanto do divisionismo analítico de Muybridge e Marey, como do cinema<sup>50</sup>.

No cinema, que desse ponto de vista não se distinguiria essencialmente da fotografia, efectuar-se-ia uma decomposição mecânica do movimento que o “congelaria” e lhe retiraria todas as marcas do contínuo da vida<sup>51</sup>, acentuando, deste modo, a descontinuidade do processo em vez de proceder à sua síntese<sup>52</sup>.

Como se escreve na versão do Manifesto de 1913, o que interessava os irmãos Bragaglia (Anton Giulio e Arturo), era não “la reproduction precise d’un mouvement brisé au préalable” mas a *trajectória* do movimento de um corpo<sup>53</sup>, que passava pelo “rendu” das posições intermédias (“les instants internomentaux” [Lista1: 132]) de um movimento já considerado como fluxo (segundo uma linha sinusoidal que incorporava e plasticizava o tempo, permitindo passar da forma bidimensional da superfície à tridimensional do volume).

Daí que as fotos de Anton Giulio (por exemplo, *Mão em movimento*, *Mudando de posição*, *A máquina de escrever*, *O Orador*, *A saudação*) dessem, como refere Lista, “la vision suspendue et dilatée de la réalité” [Lista1: 194/5] e se apresentassem, com o seu duplo efeito de “des-figuração” (des-materialização) e de “flou”, como “des traînées lumineuses qui captent la réalité à la limite de la disparition complète de la forme” [185].

Por outro lado, mais do que a “mimese”, procurava-se restituir a emoção:sensação (a “impressão psíquica”) ligada(s) ao movimento (“la partie du mouvement qui a produit la sensation, dont le souvenir palpite encore profondément dans notre conscience”, sublinha-se ainda no manifesto [Lista2: 128].

O segundo caso é o da cineplastia cerebrista dos irmãos Arnaldo e Bruno Giannini-Corradini que, em 1910, publicam o manifesto *Arte dell’Avenire* e, em 1913, o ensaio *Musica chromatica*.

No âmbito de uma teoria da correspondência entre as artes (“l’essence des arts est une; mais variés sont ses moyens d’expression”, escrevem em *Arte dell’Avenire* [Lista2: 92]) que desemboca num sinfonismo não-figural mas expressivo-abstracto da cor (que, como observa G. Lista, é tomada como “un matériau abstrait et auto-expressif” [Lista1: 93]), os autores preconizam um *drama cromático* que espacializa o factor tempo: “l’art des couleurs pourra donner lieu à une forme d’art temporelle”, “un mélange de couleurs prolongée dans le temps”, precisa-se em *Musica chromatica* [Lista2: 94,99].

No caso do cinema, o seu ilusionismo perceptivo – assente no princípio da persistência das imagens na retina – favorece a “fusão das cores”, ou seja, a *sinfonia cromática*.

A sua prática cinematográfica, aliás, consistia numa pintura feita directamente sobre película de que fora retirada a camada gelatinosa protectora, evoluindo no sentido de uma verdadeira *cinepintura abstracta* em certos aspectos, enquanto “teatro da cor”, próxima de uma “instalação” ou de uma “arte ambiental” (Lista) performativa e interactiva com o público (cujos princípios serão expandidos, nos anos 30, com a Aeroplástica e a Aeroescultura).

A concepção de cinema dos irmãos Giannini-Corradino (que em 1911 realizam quatro curtas-metragens “abstractas” e em 1916 assinam o manifesto *A Cinematografia Futurista* já como Arnaldo Ginna e Bruno Corra), antecipa a estética do Cinema puro europeu dos anos 20/30, tal como o caracteriza Corrado Pavolini em 1926: “Le cinéma pur est celui anti-anedoctique, anti-descriptif, privé de trame, qui naît de la constatation: le cinématographe [<art autonome] est fait pour être vu et non pour être raconté (...). Il veut donner seulement des sensations d’ordre plastique, rythmique et un peu d’architecture (privée elle aussi de sujet)” [Lista1: 112/3].

4. Só em 1916, com a morte (num acidente de viação) de Boccioni, se dá uma reorientação dos futuristas no sentido do cinema, já reconhecido no manifesto *A Cinematografia futurista* como “o meio de expressão mais adequado à plurisensibilidade [poli-expressividade] de um artista futurista” e ao qual se atribuem efeitos de exponenciação da

“imaginação criadora”: “O cinema futurista agudizará, desenvolverá a sensibilidade, tornará veloz a imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de omnipresença”, afirma-se logo no início [Ant: 168,167]<sup>54</sup>.

A entrada do Futurismo no cinema (e vice-versa) assenta numa *dupla operação* prático-teórica: o filme *Vitta futurista* - realizado pelo grupo de Florença (Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Emílio Settimelli), a que se agregam Marinetti e Balla – e o manifesto *A Cinematografia futurista* (datado de 11 de Setembro desse ano e subscrito pelos nomes dos que participaram na realização do filme).

Se, para os futuristas, a “arte” é a “vida” (a sua intensificação, exponenciação tensional e conflituosa, agressiva), *Vitta futurista* apresenta-se, nos termos de Giovanni Lista, como um “documentário etnográfico e sociológico” da vida (prática) futurista [Lista1: 65/66], ao mesmo tempo que obedece às “necessidades de propaganda” do movimento [Ant: 167], à sua tática de declaração (instalação) do “estado de guerra” nas artes<sup>55</sup>. Daí que se possa caracterizar a obra como um filme-*performance* (Lista), elaborado, como o recordará Arnaldo Ginna, já em 1969, de acordo com um “método de improvisação” [Lista2: 114].

No plano das formas, enquanto “work in progress”, filme sem “script” ou tema (“ce film est synthétique-dynamique, il abolit radicalement le vieux film aux longues intrigues puériles et antiartistiques”, lê-se na sua sinopse), *Vitta futurista* adopta a estrutura episódica, de *sketches* (autónomos), da comédia popular ou do Music-Hall<sup>56</sup>.

Obra aberta, performante e poliexpressiva, nela, o “plano” é menos pensado como imagem estática – “quadro” ou “fotografia” – do que como o lugar tensional de convergência (e divergência conflitual) de acções, efeitos ou truques (simples) que o desestabilizam e fazem dele o pólo-vórtice da própria reelaboração e transformação (prática e em acto) do real<sup>57</sup>. O lugar, assim, da “metamorfose contínua das formas” [Lista1: 70] ou, como se escreve no manifesto, das “palavras em movimento cinematografadas” [Ant: 172].

No manifesto, o Cinema surge agora caracterizado como uma *arte em si* (“imensamente mais vasta e mais ágil do que todas as existentes”)<sup>58</sup> e distinta tanto do teatro (“o cinematógrafo nunca mais deve copiar o palco cénico”) como da fotografia (“[deve] destacar-se da realidade, da fotografia”) [Ant: 168]. No plano estético, o seu critério não

Fernando Guerreiro (2011), “Futurismo e Cinema – a 4D do cinema”, in <http://web2.lettras.up.pt/lyracompoetics> (ISSN 1647-6689)

deve ser o “belo” (o “gracioso”) ou o “solene” (a “grande arte”) mas o “feio” e o “anti-gracioso”; não a “mimese” (a “realidade”) mas o “deformado”[*ibid.*] que implica um efeito de *torsão*, violentação da forma que rompe com a bidimensionalidade, produzindo um efeito de *relevo* (e logo de emoção: vida) na obra (vd. escultura *Antigracioso* [1912] de Boccioni).

Destacaremos dois aspectos problematizáveis a partir da concepção de cinema apresentada pelo manifesto.

Por um lado, o Cinema, arte mecânica, inscreve-se no processo de *crítica do “eu”*<sup>59</sup> e *desantropomorfização* das artes levado a cabo pelo(s) modernismo(s) (num dos pontos finais do Manifesto preconiza-se, na senda do burlesco europeu e americano, “reconstruções irreais do corpo humano cinematografadas” [171]), um processo que, por empatia: projecção: identificação e alienação no mundo material (de que, no cinema, constituiriam um exemplo os “dramas de objectos cinematografados”)<sup>60</sup>, conduz à fusão com o real: cosmos<sup>61</sup>, dando corpo à “obsessão lírica da matéria” a que Marinetti alude no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* [113].

Neste processo, a identificação: corporização metamórfica (auto ou heterogénica) com a máquina (caso do motor de avião, de que todo o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* constitui como que a “fala” ou a prosopeia)<sup>62</sup>, porque implica uma crítica radical da mimese e do antropomorfismo da poética aristotélica (a “imitação” como, quase, uma *função* humana), favorece a *autodeterminação* do cinema como “arte em si” [168].

Uma autonomização acentuada, nos anos 30, com o manifesto *Avant-Garde integrale: Marinetti et le film futuriste* (1931), de Cordero, Martina e Oriani (autores também do filme *Velocità* [1930/1])<sup>63</sup>, os 2º e 3º *Manifesto[s] da Cinematografia Futurista* (o 2º, de 1932, subscrito por Lega, Mori e Raimondi e o 3º, de 1938, por Marinetti e Ginna) e o texto *I Poeti e la cinematografia* (1938) do próprio Marinetti.

Caminha-se, assim, no sentido do que Marinetti designa por um *cinema-cinematográfico* [Lista1: 119] que, vencendo os “impasses” da filiação do Cinema na Pintura (“o cinematógrafo, sendo essencialmente visual, deve completar, antes de mais, a evolução da pintura”, escreve-se no manifesto de 1916 [168]), conduz à valorização da *animação*<sup>64</sup> e do cinema “puro”<sup>65</sup> (de uma *abstracção* sensorial e emotiva)<sup>66</sup>.

O segundo tópico, que nos interessa mais, tem a ver com a noção de *Imagem*.



Se no Manifesto ainda se refere o cinema como uma “arte” de *síntese* – de acordo com a fórmula final: “Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + entoa ruídos + arquitectura + teatro sintético = cinematografia futurista” [172]<sup>67</sup> –, postula-se aí, também, o seu carácter “essencialmente visual” (uma característica, aliás, do cinema do Modernismo).

Deste modo, se o cinema, como quer Walter Benjamin, faz *explodir* o sistema de percepção tradicional - aspecto exponenciado pelos princípios futuristas da “*simultaneidade e compenetração* de tempos e de lugares” (ponto nº3 [171]) e do *interseccionismo psíquico* (“Estados de alma [ou sentimentos] cinematografados” [nºs 5,12]) –, essa desestruturação do ponto de vista do discurso e da lógica de associação das imagens traduz-se na possibilidade de uma *não-sintaxe*, já anunciada no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* em que se preconizava a sua *destruição* [109].

No caso do Futurismo, a destruição da sintaxe (da concepção antropomórfica: naturalista, assente em Aristóteles, do homem e da linguagem) passa pela erradicação violenta do sujeito da Natureza que o descentra e exorbita no espaço, fazendo-o perder por completo as coordenadas da sua colocação no mundo.

O manifesto da *Aeropintura* de 1929 (subscrito por Marinetti, Balla, Depero e os aeropintores Dottori e Tato) (re)cria, depois do Manifesto Técnico de 1912, esse *observatório: ponto de vista*<sup>68</sup>: “El aeroplano, que planea, se zambulle y se encabrita, etc, crea un observatório ideal hipersensible, en suspension por doquier en el infinito, al que demás dinamiza la conciencia misma del movimiento que transforma el valor y el ritmo de los minutos y los segundos de visión-sensación. La constatación fulminante de que la tierra corre velocíssima debajo del aeroplano inmóvel pulveriza el tiempo y el espacio” (in Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, SkiraMiniArt books, Madrid, 2008 [29]).

Como observa Lista, a “aeropintura” (ou a aerofotografia), introduzindo uma transformação da percepção, “une révolution du regard”, conduz a uma figuração mais *abstracta* (sensacionalista) dos objectos no espaço [Lista1: 171/2]<sup>69</sup>.

Chegamos assim a uma sintaxe *sem articulações* – sem partículas de ligação (preposições, conjunções), pontuação ou o contrapeso de determinantes (adjectivos, artigos, advérbios) –, ou seja, um corpo sem ossos, espaçoso e aéreo (manipulado por um Mallarmé-aviador), em que as palavras (substantivos exponenciados [“cada substantivo

deve ter o seu duplo”]), dinamizadas (daí a primazia dos verbos, preferencialmente no infinitivo)<sup>70</sup> e colocadas ao acaso [Ant: 109/110], adquirem autonomia e concretude, com valorização da sua espessura material e significante tanto literal (“dramas de letras humanizadas ou animalizadas – dramas ortográficos – dramas tipográficos” [172]) como sonora (“o nosso crescente amor pela matéria, a vontade de penetrá-la e de conhecer as suas vibrações, a simpatia física que nos liga aos motores, leva-nos a usar a *onomatopeia*”, escreve Marinetti no manifesto *O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica* [145]).

Ao fim e ao cabo, a *fonocinematografia* (o termo é de Appollinaire, no manifesto *A Antitradução futurista*, de 1913 [138]) de uma *Imaginação sem fios de palavras=imagens em liberdade* (nos termos do manifesto do cinema, “palavras em liberdade em movimento cinematografadas” [172])<sup>71</sup> que se corporiza na noção de *analogia* enquanto figura do real<sup>72</sup>. Uma analogia (imagem=metáfora) trabalhada sempre em cascata (a “cadeia de analogias”) e expandida como uma *Imagem total e fluxional*, intersectando o sujeito com o mundo.

Assim, se a analogia constitui o tropo privilegiado da poética futurista – em particular, a analogia *simplificada*, que apresenta apenas um dos seus termos<sup>73</sup> -, no caso das *analogias cinematografadas* o real é pensado já *como imagem* (melhor, símbolo: figura) *directa* da linguagem cinematográfica, “usando[-se] a realidade directamente como um dos dois elementos da analogia” [169]. Deste modo, escrevem os futuristas: “*o universo será o nosso vocabulário*” – e exemplificam: “Se quisermos exprimir o estado angustiado de um nosso protagonista, em lugar de descrevê-lo nas suas várias fases de dor, daremos uma equivalente impressão com o espectáculo de uma montanha acidentada e cavernosa” [*ibid*].

Aproximamo-nos, assim, da concepção de *cinema-poesia* como “escrita do mundo”, “linguagem directa” do cinema, defendida por Piero Paolo Pasolini nos textos de *Empirismo erético* (1972, 1981)<sup>74</sup>.

Compreende-se, portanto, que os futuristas atribuam ao cinema a função de *decomposição: recomposição* do mundo através do poder de *produzir real* (efeitos do/no real) da imagem. “Decomponhamos e recomponhamos assim o universo segundo os nossos maravilhosos caprichos” (ie. poderes de criação e de associação das imagens), constitui, de facto, a última afirmação do manifesto [172].

5. Voltamos, para concluir, ao dilema arquitectónico da forma que, na estética dos futuristas, passa da Pintura – e sobretudo da Escultura – para o Cinema.

Num texto de Janeiro/Fevereiro de 1931, ele próprio um “balanço” da 1ª fase do cinema (“Bilan de fin du muet”), Jean Epstein refere-se à capacidade deste, da sua “forma-movimento” (com ou sem o som), de dar: evidenciar a 4D da imagem, o *tempo*<sup>75</sup>.

Mas ao mesmo tempo, noutros textos do início da década de 30, Epstein alude à hipótese a vir (segundo ele, apenas impedida por razões económicas e comerciais) do que designava por “*le cinéma dans l’espace*” – um cinema aberto à profundidade do tempo e a uma multisensorialidade envolvente e táctil (nos termos dos futuristas) o “lirismo multilinear” de uma “multiforme perspectiva emocional” [Ant: 113, 144] que se projectaria e agudizaria numa espécie de *efeito de relevo* (“*le mystère du mouvement du relief*” [I: 229 /230]).

E concluía, em “Photogénie de l’Impodérable” (1935), sublinhando a responsabilidade antropológica do cinema: “Un des caractères essentiels du cinématographe est (...) de préparer pour nous certaines syntèses, de reconstituer une continuité d’une ampleur et d’une élasticité dans l’Espace-Temps, dont notre psychologie est incapable” [I:252].

Tratava-se, afinal, de um conjunto de questões que, noutro horizonte geográfico e estético – a Rússia soviética e construtivista -, Eisenstein, em 1929, num artigo precisamente intitulado “A 4ª Dimensão do Cinema”, também levantava, apelando a uma mudança de *paradigma cinematográfico*: a passagem de um cinema de sentidos compartimentados (o Olhar e o Ouvir), ou meramente “sincronizados” (no caso do recente cinema sonoro), a um cinema multisensorial de síntese, caracterizado, sobretudo, pela experiência corporal: física, do *sentir*<sup>76</sup>. Nos seus termos, um cinema da “grande provocação *total* do cérebro humano” [69] - visando a sua “estimulação total através de todos os estímulos” -, a que correspondia uma concepção também *total* de Imagem (= plano) como *harmónico dinâmico de várias descontinuidades e intensidades interactivas*<sup>77</sup>.

Se não cedermos ao anedótico da discussão dos efeitos e dos processos, é neste ponto tanto do 3D como do digital e do virtual, que hoje, com outros meios, imagens, fins e horizontes, nos encontramos – numa encruzilhada, *plano alto*, pensamos, de onde, talvez, consigamos melhor entender a ambição do projecto dos futuristas.

Como o refere o título do último filme de Nicholas Ray, *We can't go home again*, o país, a casa ou o cinema já não estão lá, perderam a “inocência” ou a “aura” (a sua carga mítica), mas, no seu lugar de destruição e de regeneração corrupta e convulsa (de que o próprio filme de Ray, na sua prática e textura, constitui um bom exemplo)<sup>78</sup>, é a possibilidade, não só de um cinema *total* mas talvez, sobretudo, de uma *forma total* de fazer qualquer/ todo o tipo de cinema, que instantaneamente ressurgem.

Então, talvez possamos dizer do cinema o que Sant'Elia afirmava para a Arquitectura – ie. a construção do mundo – futurista: “Devemos inventar e refabricar o cinema como um imenso estaleiro, tumultuoso, ágil, móvel, dinâmico em todos os seus aspectos (...). Os filmes durarão menos do que nós. Cada geração deverá fabricar o seu cinema”.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti, abertura do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (11 de Maio de 1912). Citamos da edição (e tradução) organizada por José Mendes Ferreira: *Antologia do futurismo italiano*, Vega, 1979 [109] (obra indicada, a partir daqui, como Ant) (excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são dos autores).

<sup>2</sup> Termos extraídos do Manifesto da *Aeropintura futurista*, de 1929.

<sup>3</sup> Para Jean Weisberger, mais do que uma “estética” tradicional (local), o Futurismo, dada a “universalidade das suas ambições”, poderia caracterizar-se como uma “estética global”, “generalizada” e “infiltrada” pelo real, que transborda (ou desbota) para a vida. Deste modo, ele constituiria a “matriz e o modelo de [todas] as vanguardas” (“Le saut dans l’avenir du temps des Avant-Gardes: la conception de Marinetti et la discontinuité” in Jean-Claude Marcadé (ed), *Présence de F.T. Marinetti*, L’Âge d’Homme, 1982 [115]). Renato Poggiolo (*The Theory of Avant-Garde*) afirma também que ele “pertence a todas as vanguardas” (cit<sup>o</sup> por Marjorie Perloff na Introdução de *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant-Guerre and the language of rupture*, University of Chicago Press, 1986 [XVII]).

<sup>4</sup> Escreve o alemão Hermann Kienzl (“O Teatro e o Cinematógrafo”) em 1911: “The psychology of the cinematic triumph is the psychology of the metropolis – not simply because the metropolis is the focal point for all emanation of social life, but because the spirit of the metropolis, this hounded, lurching, enquiring and fathomless spirit, is the essential spirit of the cinematograph”. Sobre estes aspectos cf. os artigos recolhidos

por Annemone Ligensa e Klaus Kreimeier no volume *Film 1900: technology, perception, culture* (John Libby Publishing Ltd., 2009), de onde esta citação é extraída [119].

<sup>5</sup> “Le Cinéma a 30 ans. Il est jeune, moderne, libre et sans traditions”, escreve o pintor-cineasta Fernand Léger já em 1933 (“À propos du Cinéma”) (*Fonctions de la Peinture*, Gonthier, Médiations n° 11, 1965 [168]).

<sup>6</sup> Griffith, em 1921, no texto *Motion Pictures: The Miracle of Modern Photography*, observa: “O olho do cinema é primitivo. Os filmes nasceram quase no lodo dos primeiros mares do mundo. Assistir a um filme é ser primitivo” (citamos do catálogo *D.W.Griffith*, publicado pela Cinemateca portuguesa/ Museu do Cinema, 2004 [300]).

<sup>7</sup> Lembremo-nos da proclamação do primeiro *Manifesto do Futurismo* de Marinetti (Paris, 20 de Fevereiro de 1909): “Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade”. E continuava: “Um automóvel de corrida, com o seu cofre enfeitado por grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel que ruga, que parece correr debaixo de fogo, é mais belo do que a *victória de Samotrácia*”[Ant: 49]

<sup>8</sup> “O cinema representa a forma de arte correspondente ao perigo de morte crescente que os homens de hoje têm de enfrentar. A necessidade que o homem tem de se expor aos efeitos de choque é uma adaptação aos perigos que o ameaçam. O cinema corresponde a transformações profundas do aparelho da percepção consciente – transformações que qualquer transeunte das grandes cidades sente no plano da existência privada e, no plano histórico, todo o cidadão de hoje”, escreve Walter Benjamin em “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” (em *A Modernidade* [ed./ trad. de João Barrento], Assírio & Alvim, 2006 [237]). Como Benjamin também refere num dos seus textos sobre Baudelaire, com o cinema – e na sequência da Fotografia – essa experiência do “choque” – por exemplo, nos seus primeiros anos, a do efeito de brilho, *flickering*, da imagem – torna-se inerente e condiciona a partir de dentro, das suas condições de experiência, o processo estético.

<sup>9</sup> Cf. Ricciotto Canudo, *L’Usine aux Images* (1927), Séguier/ Arte éditions, 1995.

<sup>10</sup> “Le cinéma et l’aviation vont bras-dessus bras-dessous dans la vie, ils sont nés le même jour”, escreve Fernand Léger no mesmo texto. Para ele, aliás, “le cinéma, est l’art de la machine” [168/169].

<sup>11</sup> Élie Faure, *Fonction du Cinéma*, Gonthier, Médiations n° 11, 1964 [37].

<sup>12</sup> Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, inicialmente publicado em 1912 pelas Éditions de la Sirène (onde trabalhava Blaise Cendrars) (ed. fac-similada Maeght éditeur, 1995 [39]).

<sup>13</sup> Canudo observa que o cinema, “art nouveau”, traz consigo “une façon de penser nouvelle” [50] e Epstein refere que ele “enregistre la pensée”, “rend plus visuelle une pensée” [115, 80].

<sup>14</sup> “La raison d’être du cinéma, la seule, c’est l’*image projetée*”, “il s’agit de *faire voir les images*”, enfatiza ainda Léger [161], num texto agora sobre *La Roue* de Abel Gance (1921).

<sup>15</sup> Desenvolvendo o paradigma do *beau comme maldoreano* (*Les Chants de Maldoror*, Canto VI), escreve Pierre Reverdy nos três primeiros parágrafos do artigo “L’Image”, publicado no número de Março de 1918 da revista *Nord-Sud*: “L’image est une création pure de l’esprit./ Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées./Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (in P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l’art et la poésie, 1917- 1928*, Flammarion, 1975 [73-75]).

<sup>16</sup> Canudo: “ Le cinéma doit irradier l’émotion sans l’aide de la parole” / “la vision plastique doit seule suffire à l’émotion du spectateur et exprimer l’essentiel par le visible” [48].

<sup>17</sup> Élie Faure, no artigo “La Cinéplastique”, de 1922, descreve o filme como “une architecture [composition mobile] en mouvement” [24], “des poèmes synthétiques de masses et d’ensembles en action” [36].

<sup>18</sup> Logo em 1908, Canudo refere que, no que diz respeito às “artes”, “ils sont d’autant plus grands qu’ils sont moins d’imitation, et plus synthétiquement d’évocation” [27], pelo que, no cinema, “on s’efforcera de plus en plus de *suggérer* plutôt que de *definir*” [79], de “suggérer des émotions” e não “relater des faits” [129].

<sup>19</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le Cinéma I*, Seghers, 1974 [66].

<sup>20</sup> Giovanni Lista, logo no início de *Cinéma et Photographie futuristes*, refere que o Futurismo “vise l’élaboration de nouveaux modes de vie, de nouvelles structures sociales et d’une nouvelle conception de l’homme, inhérents à la civilisation industrielle” (Skira, 2009 [11]).

<sup>21</sup> “É necessário preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando uma troca incessante de intuições, de ritmos, de instintos e de disciplinas metálicas”, lê-se no manifesto *O Homem multiplicado e o Reino da Máquina*, de Marinetti [Ant: 83].

<sup>22</sup> “As 16 pessoas que estão à nossa volta num eléctrico que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e movem-se; vão e vêm, aos solavancos pela rua, devoradas por uma zona de sol, em seguida tornam a sentar-se, símbolos persistentes da vibração universal. E, por vezes, sobre a face das pessoas com quem falamos na rua, vemos o cavalo que passa ao longe”, manifesto *A Pintura Futurista*, subscrito por Boccioni, Carra, Balla, Russolo, Severini (etc) (1910) [Ant: 71].

<sup>23</sup> “Os nossos corpos entram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás entram em nós, assim como o eléctrico que passa entra nas casas que à sua volta se lançam sobre o eléctrico e com ele se fundem”, continua o mesmo manifesto [*ibid.*].

<sup>24</sup> O princípio do *transcendentalismo físico* que preconiza que “o dinamismo universal deve ser transmitido como sensação dinâmica”, de acordo com “linhas de força”, de energia, cósmicas [Ant:73].

<sup>25</sup> Com efeito, no manifesto *A Pintura Futurista*, de 1910, já se escreve: “Tudo se move, tudo corre, tudo muda rapidamente. Uma figura nunca aparece estática à nossa frente mas aparece e desaparece incessante-



mente. Pela persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se, deformam-se, sucedem-se como vibrações no espaço que percorrem” - e, exponenciando as experiências de cronofotografia de Muybridge e Marey, acrescenta-se: ”Assim, um cavalo a correr não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são irregulares” [Ant: 70/71].

<sup>26</sup> Na alínea sobre a Fotografia (“Le Public Moderne et la Photographie”) do *Salon de 1859*, Baudelaire refere-se criticamente ao ilusionismo verista (“l’amour de l’obscénité”), e para ele sacrílego, da estereoscopia: “des millions d’yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l’infini”, escreve (*Curiosités Esthétiques / L’Art Romantique*, Garnier, 1962 [318]). Sobre a estereoscopia cf. a entrada “Stereography” escrita por William Uricchio para a *Encyclopedia of Early Cinema* (ed. Richard Abel, Routledge, [2005] 2010 [610/611]). Cf. também David Trotter, *Cinema and Modernity*, (Blackwell, 2007 [27/43]) e o artigo de Michael Wedel, “Sculpting with light: early film style, stereoscopic vision and the idea of a <Plastic Art in Motion>” (in *Film 1900* [202/206]).

<sup>27</sup> Tom Gunning, “The Attraction of Motion: modern representation and the image of movement” (in *Film 1900* [168]).

<sup>28</sup> Para a aplicação ao cinema da noção de *visão háptica* (teorizada por Aloïs Riegl) cf. Laura Marks, *The Skin of the Film - Intercultural cinema, embodiment and the senses* (Duke University Press, 2000 [162 /168]); para a sua utilização mais especificamente para o primeiro cinema cf. Trotter [28/30] e Weld [204/205].

<sup>29</sup> Desenvolve Michael Weld: “A film style based on stereoscopic vision emphasises surface effects rather than the perspectival illusion of depth, texture rather than outline. It works with a layering of several spaces of action, organising the image into <a sequence of receding planes> [Trotter]. It plays on a compositional and figurative contrast between background and foreground, e.g. a luminous figure or object <standing out> from a dark backdrop in the tradition of the phantasmagoria” [205].

<sup>30</sup> Lindsay caracterizava o filme de “ação” (“Action Film”) como “sculpture-in-motion” (cap. VIII), o “drama” (“Intimate Motion Pictures”) como “painting-in-motion” e os filmes espectaculares (cap. IX) ou de massas (“Splendour Photoplays”) como “architecture-in-motion” (cap. XI) (ed. cit<sup>a</sup>, The Modern Library, 2000).

<sup>31</sup> Para Münsterberg, assim, “the impression of the continuity of the motion results from a complex mental process by which the various pictures are held together in the unity of a higher act” – e conclui: “We see things distant and moving, but we furnish to them more than we receive; we create the depth and the continuity through our mental mechanism” (ed.cit<sup>a</sup>, *The Film, a psychological study*, Dover Publications, 1970 [29/30]).

<sup>32</sup> Cf. Noël Burch, “Primitivism and the Avant-Gardes: a Dialectical approach”, em *In and out of Synchron - The Awakening of a cine-dreamer*, Scholar Press, 1991.

<sup>33</sup> “A escultura deve pois fazer viver os objectos, tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço”[Ant: 103], escreve Boccioni, e acrescenta:” Devemos partir do núcleo central do objecto que se quer criar, para descobrir as novas leis, quer dizer as novas formas que o ligam invisível mas matematicamente ao *infinito plástico aparente* e ao *infinito plástico interior*” [102] .

<sup>34</sup> Boccioni: “não há nada que rodeie o nosso corpo – garrafa, automóvel, casa, árvore, estrada – que não o corte e não o seccione com um arabesco de linhas rectas” [103]. “Assim, da axila de um mecânico poderá sair a roda de um aparelho, a linha de uma mesa pode cortar a cabeça de quem lê e o livro seccionar com o seu leque de páginas o estômago do leitor” [105].

<sup>35</sup> O Manifesto recomenda o uso de elementos mecânicos: “Não podemos esquecer que o tic-tac e as esferas em movimento de um relógio, que a entrada ou saída de um êmbolo num cilindro, que o abrir ou fechar de duas rodas dentadas com o aparecimento e desaparecimento dos seus pequenos rectângulos de aço, que a fúria de um volante ou o turbilhão de uma hélice, são todos elementos plásticos e pictóricos, de que uma obra futurista deve valer-se” [107].

<sup>36</sup> Numa nota (importante) da secção final (XV) do ensaio “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, Walter Benjamin observa que o Futurismo - como o Cubismo ou o Dadaísmo -, procurou dar conta da “penetração da realidade pela aparelhagem, nomeadamente a do cinema”, tentando, no plano das formas, corresponder à (nova) representação do real, assim como ao próprio *fazer (poético)* dos aparelhos (máquinas) que alterava profundamente as concepções vigentes do “belo” e do real (vd. teorização da noção de “fotogenia”). O Futurismo, em particular, teria procurado, nas suas diversas práticas (matéricas [o cinema “puro”] ou polimatéricas [de síntese]), produzir os equivalentes dos *efeitos* característicos desses novos aparelhos e processos (“o pressentimento dos efeitos desta aparelhagem que sobressaem na passagem rápida da fita cinematográfica”, observa Benjamin) (in *A Modernidade* [237]).

<sup>37</sup> “La conception futuriste de l’art en tant que transmission d’énergie vitale [un acte vivant, inscrit dans le concret du vécu et dans le présent le plus immédiat], conduit à considérer l’image mécanique comme un médium anesthétique, c’est-à-dire onthologiquement réfractaire”, sintetiza Lista [Lista1: 17]. Assim, contra o carácter “frio” dos meios técnicos da Fotografia e do Cinema, propõe-se, como forma de os redinamizar e vivificar (“aquecer”), uma prática (e estética) da *performance* (“le passage d’un art de la représentation à cette présence vitale qui est spécifique de la performance” [22]), entendida como momento (demiúrgico) de transformação do real (que permite “d’accéder à une prise directe de la réalité entendue comme flux et comme totalité d’une expérience vitale”[*ibid.*]).

<sup>38</sup> “Les distances entre un objet et un autre ne sont pas des espaces vides mais des continuités de matière d’intensité différente, que nous révélons avec des lignes sensibles qui ne correspondent pas à la vérité photographique”, escreve [GL1: 20]).

<sup>39</sup> No seu primeiro período cubo-futurista (1912/3), Maiakowsky - que em 1922, num artigo publicado na revista construtivista *Kino-Fot*, defende já o cinema como “visão do mundo”, elemento “destruidor da

estética” e “regenerador da literatura” [257] – pensa ainda o cinema *em função* do teatro, não o considerando uma “arte autónoma” mas apenas um mero “reprodutor de imagens”, semelhante à tipografia: “Só o artista suscita da vida real as imagens da poesia, o cinema não pode ser mais do que um multiplicador, feliz ou falhado, daquelas imagens. Eis por que não me rebelo, nem posso rebelar-me, contra o seu aparecimento. O cinema e a arte são fenómenos de natureza diferente”, escreve (in A.M.Ripelino, *Maiakovski e o Teatro de Vanguarda*, trad. Editorial Perspectiva, col. Debates nº 42, 2ªed. 1986 [243]).

<sup>40</sup> Cf. Wanda Strauven, “From <Primitive cinema> to <Marvelous>” (in W.Strauven (ed), *The Cinema of Attractions reloaded*, Amsterdam University Press, 2006) e “Notes sur le <grand talent futuriste> d’Eisenstein” (in Dominique Chateau/ François Jost/ Martin Lefebvre (ed), *Eisenstein.L’Ancien et le Nouveau*, Publications de la Sorbonne, 2001).

<sup>41</sup> Na Rússia soviética, em 1921/2 – antes ainda de Eisenstein aplicar a noção de “atracção”, primeiro ao teatro (1924) e depois ao cinema (1925, com o filme *A Greve*) -, os jovens autores da FEKS (Fábrica do Actor Excêntrico) – Trauberg, Kozintsev e Yukevich -, não só “electrificam” (cénica e tematicamente) o teatro, como definem o cinema como um “teatro eléctrico”. Para o Teatro excêntrico da FEKS, para lá da obra já referida de M.A. Ripelino, cf. tb., de Natália Noussinova, *Leonid Trauberg et l’excentrisme* (Yellow Now, 1993).

<sup>42</sup> Cf. artº “Notes sur le <grand talent futuriste> d’Eisenstein” [55/56]; cf. tb. “From <Primitive Cinema> to <Marvelous>” [113/117].

<sup>43</sup> Ele deveria ser, segundo o manifesto *O Teatro Futurista Sintético* [1915], “atécnico-dinâmico-simultâneo-autónomo-alógico-irreal”, ie. “brevíssimo” e “eléctrico”: “com esta brevidade essencial e sintética, o teatro poderá suster e também vencer a concorrência do cinematógrafo”, afirma-se [Ant: 154/156].

<sup>44</sup> Escreve-se no 1º ponto do *Manifesto do Music-Hall*: “Music-Hall, consequência da electrecidade, nascido da mesma maneira que nós outros, não tem felizmente tradições, nem mestres, nem dogmas, e sustenta-se exclusivamente da actualidade feroz” (ed. fac-similada, Contexto, 2ªed, 1982 [40]). Muito próximo do que em 1916 se dirá do cinema, também ele “desprovido de passado e liberto de tradição” [Ant: 167].

<sup>45</sup> Sintoma dessa dificuldade em “autonomizar” o cinema do teatro, no manifesto *A Cinematografia Futurista* (1916), o “impasse” entre, por um lado, a afirmação de que “o cinematógrafo é uma arte em si” que “nunca mais deve copiar o palco cénico” [168] e, por outro lado, uma sua primeira definição como “teatro sem palavras” (“Podemos, portanto, sem mais, aplicar ao cinematógrafo tudo o que dissemos e fizemos para o teatro em prosa”, acrescenta-se [167]).

<sup>46</sup> Na parte final do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* alertava-se: “Criemos corajosamente o feio em literatura, matemos a solenidade por toda a parte (...). Deve-se cuspir todos os dias no *Altar da Arte*” [116].

<sup>47</sup> Na passagem do século XIX para o XX – a partir da época de 1892/3, nas Folies-Bergère de Paris -, como escreve Tom Gunning, “[Loïe] Fuller blended the techniques of electrical ballets or illuminated fountains with

a new taste for a spectacle composed of gradual transitions and organic motion” (“Loïe Fuller and the Art of Motion- Body, light, electricity and the Origins of Cinema”, in Richard Allen/ Malcolm Turvey (ed.), *Camera obscura, Camera lucida - Essays in Honour of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, 2003 [83]). Sobre a Fuller, cf. Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque* (Stock, 1994); para a relação com o cinema italiano das Divas, Angela Dalle Vacche, *Diva – Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (University of Texas Press, 2008).

<sup>48</sup> “The otherness of pre-Institutional cinema was a natural pole for even the earliest modernist challenge to Institution”, comenta Noël Burch no artº “Primitivism and the Avant-gardes” [179].

<sup>49</sup> À descontinuidade do cinema, Boccioni contrapõe uma estética do contínuo pictural (“Le peintre voit dans la réalité un tissu vivant de formes, de couleurs et de lignes”[Lista1: 20]) e dos “intervalos” cheios (“Les distances entre un objet et un autre ne sont pas des espaces vides mais des continuités de matière d’intensité différente, que nous révélons avec des lignes sensibles qui ne correspondent pas à la vérité cinématographique”[*idem*: 20]).

<sup>50</sup> No entanto, em 1916, Anton Giulio realiza o filme *Thaïs*, com a atriz e bailarina russa Thaïs Galitzky, de que ainda resta uma versão de 54 minutos, com visíveis marcas “arte nova” e decadentistas. Outro irmão seu, Carlo Ludovico, realizará, nos anos 30, filmes que se integram no género da comédia popular (1932/3, *O la borsa o la vita*, 1939, *Animali pazzi*, com Totó).

<sup>51</sup> “Le cinématographe ne trace pas la silhouette du mouvement, il le subdivise, sans aucune loi, selon une volonté mécanique, en le désintégrant et en le morcelant, sans se soucier le moins du monde de l’esthétique du rythme”, escreve-se na versão de 1913 de *Fotodinamismo futurista* [Lista2: 128].

<sup>52</sup> Continua o texto: “il [o cinema] n’analyse jamais le mouvement, parce qu’il le brise à sa façon dans le petit carré du film”, “il ne le synthétise jamais parce qu’il se limite à reconstruire les fragments de la réalité qui ont été morcellés au préalable” [*ibid.*].

<sup>53</sup> “Nous méprisons la reproduction précise, mécanique, glaciale” que constituiria “la seule essence du cinématographe, et de la cronophotographie qui (...) négligent la trajectoire, valeur essentielle entre toutes à nos yeux” [*ibid.* ]

<sup>54</sup> Para Almada Negreiros, o único autor do grupo do *Orpheu* a escrever explicitamente sobre cinema (casos de “O cinema é uma coisa e o teatro é outra” [1935] e de “Desenhos animados, realidade imaginada”, sobre *A Branca de Neve* de Walt Disney [1938]), o cinema, arte do “geral” (“organização geral do público, das massas, da unidade colectiva” [101]) e da “idade das multidões”[95] (“linguagem colectiva, de civilização”[101]), enquanto “imagem em movimento”[95] (com a sua “novidade dinâmica”[94]), teria resultado de um desejo de “imaginação” *para lá* da Fotografia : “A imaginação do cinema é o resultante de a fotografia não acabar de satisfazer a imaginação”, escreve [97]. Para Almada, assim, “ a missão do cinema

não é outra coisa senão a de preparar indivíduos para a imaginação”[96] (Citamos da edição de *Obras Completas- 5, Ensaios I*, Estampa, 1971).

<sup>55</sup> Na sinopse do filme, depositada no gabinete de censura de Florença (Dezembro de 1916), lê-se: “Pour la première fois, avec le futurisme, les batailles purement artistiques prennent la violence de celles politiques” [Lista2: 109].

<sup>56</sup> “La structure des sketches du music-hall détruisait la logique de progression du *narratum*, la condensation psychologique des situations, la croissance organique du drame, la construction analytique du personnage”, comenta Lista [Lista1: 68/69].

<sup>57</sup> Esse dinamismo: agitação no plano constitui também uma forma de contrariar a sua bidimensionalidade; pela mesma razão, a vontade manifesta de fazer sentir a “presença” da câmara constituía uma forma de demarcação da “cena teatral” [Lista2: 35, 37].

<sup>58</sup> Para Almada Negreiros (“Desenhos animados, realidade imaginada”), o cinema constituía, ainda em 1938, uma “arte a ser” (“o exclusivo da arte do cinema ainda está por encontrar”, escreve [130]), devendo esgotar a sua fase “verista” (fotográfica) para chegar a ser “arte” [97]: “sem existir pelos seus próprios meios “ e “debatendo-se entre os elementos da sua respectiva plástica”, o cinema, “tendo evolucionado falsamente (...) dentro [do] que não lhe pertencia” (nomeadamente, o teatro), precisava de produzir a “especificidade” da sua linguagem (*OC-5* [131]).

<sup>59</sup> No *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* de Marinetti exorta-se: “*Destruir na literatura o <eu>*, isto é toda a psicologia (...). Devemos pois aboli-lo na literatura, e substitui-lo finalmente pela matéria” [Ant: 113].

<sup>60</sup> Nessa alínea do manifesto lê-se ainda: “objectos animados, humanizados, truncados, vestidos, passionalizados, civilizados, dançantes – objectos tirados do seu ambiente natural e postos numa condição anormal que põe em evidência a sua construção e vida não humana” [Ant: 171].

<sup>61</sup> “Nós destruímos sistematicamente o Eu literário para que se espalhe na vibração universal e possamos exprimir o infinitamente pequeno e as agitações moleculares”, proclama Marinetti no manifesto *O esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica*, de 1913 [Ant: 142].

<sup>62</sup> Escreve-se também no manifesto *O Homem duplicado e o Reino da Máquina*: “Nós acreditamos na possibilidade de um número incalculável de transformações humanas e declaramos sem sorrir que na carne do homem dormem asas”. Assim, “podemos prever desde já um desenvolvimento à maneira da proa, da saliência do esterno que será tanto mais considerável quanto o homem futuro for cada vez melhor aviador” [Ant: 83/84].

<sup>63</sup> No manifesto *Avant-Garde intégrale* recomenda-se, nomeadamente, a “abolition des sous-titres, puisque chaque élément vraiment cinématographique possède une force d’émotion tellement puissante qu’elle ne peut pas être limitée par les mots”, já que “l’intertitre dans un film équivaut vouloir donner une explication littéraire d’un tableau”. “L’art ne doit pas être expliqué, on le *sent*”, conclui-se [Lista1: 119].

<sup>64</sup> Para Almada Negreiros, no texto que escreve em 1938 de apresentação de *A Branca de Neve* de Walt Disney, a animação seria como que um “retorno à origem” do cinema: “não era senão a saudade do cinema recordando a maneira como havia nascido” – a Lanterna Mágica e talvez Méliès [ed.cit<sup>a</sup>: 132].

<sup>65</sup> No 2º Manifesto (de Lega, Mori e Raimondi) preconiza-se: “transporter le cinématographe à des niveaux de *pure imagination* avec des exploitations, nouvelles et encore à inventer, avec de la photographie et de la dynamique des ombres, et avec la création de sources de lumières nouvelles ou encore à inventer” [Lista1: 101].

<sup>66</sup> Escreve Marinetti no texto *I Poeti e la cinematografia*: “Je me sers de la formule *centre émotionnel* au lieu des mots habituels *sujet trame action* parce que selon nous aucun film ne doit obligatoirement obéir aux lois des récits ou des oeuvres théâtrales mais ressembler plutôt aux meilleurs poèmes en ayant un centre propre de pensées sentiments problèmes spirituels ou des sensations purement visuelles pouvant intéresser et émouvoir par tous ses points fermes et toutes ses vitesses” [Lista1: 150/1].

<sup>67</sup> Pelo que, no plano das formas, no seu ponto 13, se recomendam as “equivalências lineares plásticas, cromáticas”, de “pensamentos, músicas, sentimentos, pesos, cheiros, ruídos cinematográficas” ou ainda (nº4) as “pesquisas musicais cinematografadas”, “dissonâncias, acordes, sinfonias de gestos, factos, cores, linhas,etc” [171].

<sup>68</sup> Comenta Noa Steimatsky (“From the Air. A genealogy of Antonioni’s modernism”): “*Aeropittura* celebrated the conquering and liberating of space and perception from the forces of gravity and from a traditional, limited human viewpoint”; “*Aeropittua* aspires to capture the regional landscape from outside itself, from a dynamic, technological viewpoint that, finally, identifies the airplane with the camera” (in R.Allen/ M. Turvey (ed), *Camera obscura, camera lucida* [194/196]).

<sup>69</sup> Sobre a relação entre aviação e as artes da visão (Fotografia, Pintura, Cinema) cf. o livro de Paul Virilio, *Guerre et Cinéma: Logistique de la perception* (Cahiers du Cinéma/Éditions de l’Étoile,1984) e os artigos de Philippe Dubois (sobre o suprematismo de Malevitch), “Le regard vertical –ou: les transformations du paysage” (in Jean Mottet(ed), *Les Paysages du Cinéma*, Champ Vallon,1995 ) e de Gianni Eugenio Viola, “La reazione al Futurismo e l’aeropoesia” (*Gli anni del Futurismo – La Poesia italiana nella et`della Avanguardia*, Edizioni Studium, Roma, 1990).

<sup>70</sup> “*O verbo no infinitivo (...) é o movimento próprio do novo lirismo*”, escreve Marinetti em *O esplendor geométrico...E precisa:*” Quando eu digo *correr*, qual é o sujeito deste verbo? Todos e tudo: isto é, propagação universal da vida que corre e da qual somos uma partícula consciente (...). O verbo no infinito é a paixão do eu que se abandona ao devir do *todo*, a continuidade heróica do esforço e da alegria de viver” [143].

<sup>71</sup> “Por imaginação sem fios, entendo a liberdade absoluta das imagens ou analogias, expressas com palavras soltas e sem fios condutores sintácticos e sem qualquer pontuação”, precisa Marinetti no manifesto *Destruição da sintaxe Imaginação sem fios Palavras em liberdade* [127].



<sup>72</sup> Precisa Marinetti: “A imaginação sem fios e as palavras em liberdade introduzem-nos na essência da matéria. Com a descoberta de novas analogias entre coisas afastadas e aparentemente opostas nós valorizá-las-emos cada vez mais intimamente”. E explicita esse processo de desantropomorfização: “Em vez de *humanizar* animais, vegetais, numerais (sistema ultrapassado), poderemos *animalizar*, *vegetalizar*, *mineralizar*, *electrizar* ou *liquefazer* o estilo, fazendo-o viver a mesma vida da matéria” [128].

<sup>73</sup> “Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousarmos suprimir todos os primeiros termos das nossas analogias para não apresentar senão o fluxo ininterrupto dos segundos termos”, defende o *Manifesto Técnico* [115].

<sup>74</sup> Para Pasolini, se a “realidade é um cinema em estado de natureza”, o cinema apresenta-se como “linguagem escrita da realidade”, o seu “momento escrito” (*Empirismo hereje*, Assírio & Alvim, 1982 [167, 192]). Para o autor, “o cinema é uma língua que não se afasta nunca da realidade (é a sua reprodução!), e que é, portanto, um *plano-sequência infinito*”[187] – dito de outro modo, “uma reprodução ininterrupta e fluente, como a realidade, da realidade”[188] que, enquanto “semiologia da realidade” (sua reprodução-interpretação), “evidencia a sua expressividade” (e o seu ser). No caso dos futuristas, passando por uma montagem (sensacionalista) de “atrações” que, forçando a aparente sucessividade das coisas, as dá no momento metamórfico (descontínuo) do seu salto.

<sup>75</sup> Epstein: “J’ai souvent écrit que le cinématographe divulguait la nature de la quatrième dimension qui est le temps, et qu’il le faisait avec évidence” [I:229].

<sup>76</sup> “Para o harmónico musical (uma pulsação) não é exactamente adequado dizer: <Ouço>. /Nem para o harmónico visual dizer: <Vejo>./ Para ambos uma nova fórmula uniforme deve entrar no nosso vocabulário: <Sinto>”, escreve Eisenstein já no final de “A Quarta Dimensão no Cinema” (1929) (in *Da Revolução à Arte / Da Arte à Revolução*, Presença, Biblioteca das Ciências Humanas nº 17, s/d [79/80]). Sobre este aspecto cf. tb. Gregg Lambert, “Cinema and the Outside” in Gregory Flaxman (ed), *The Brain is the Screen – Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, 2000 [201/8, 253/9]).

<sup>77</sup> Continua Eisenstein: “Neste sentido, por detrás da indicação geral no plano, está presente o sumário fisiológico das suas vibrações como um *todo*: como uma unidade complexa da manifestação de todos os seus estímulos. Isto é, a <sensação> peculiar *do plano*, produzida por este como um *todo*” [74]. O que implica quer uma teoria da Montagem (“Métodos de Montagem”, 1930), quer das relações contrapônticas entre som e imagens (vd. “Manifesto acerca do futuro do Cinema sonoro”, subscrito por Eisenstein, Poudovkin e Alexandrov, 1928).

<sup>78</sup> Na folha da Cinemateca para o filme de Ray, João Bénard da Costa escreve: “Abrir a ‘quarta dimensão’ no cinema (a dimensão do absoluto imaginário); dispersar as linhas rectas em linhas curvas, cruzando temas centrais com laterais, sem se decidir pela *centralidade* ou pela *lateralidade* (cada qual é livre de ver o que quer); criar impressões compósitas e simultaneamente afirmar que a narratividade é tão clara (ou tão óbvia) como nos seus filmes mais clássicos. O processo permite sair *para além da narratividade, para além do*

*espaço e do tempo, para além da integração do espectador, tão dividido e tão traído (ou tão divisor e tão traidor) como Nick cineasta e actor se pretende assumir”.*