



Extrait du Artelogie



<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article68>

Mariarosaria Fabris

Um "mundo novo" : o cinema segundo os futuristas e os modernistas

- Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme -

Date de mise en ligne : mardi 1er mars 2011

Description :

Futurismo, Modernismo, cinema, simultaneidade, velocidade.

Artelogie

Para futuristas e modernistas, o cinema representa a súmula de várias inven es, capaz de sobrepujar outras formas de comunica o de massa, quando se trata de forjar e propagar novos comportamentos. Rival do trem, do automóvel, do aeroplano na elabora o de uma nova maneira de se olhar para o mundo, herdeiro da fotografia, filho da eletricidade, irmão do jornal e do teatro de variedades, o cinema vem subverter a no o de tempo e de espaço, ao juntar realidades distantes entre si. Dessa forma, passa a ser considerado um dos grandes símbolos da sociedade contemporânea, pela simultaneidade, pela velocidade e pelo novo ritmo que traz às artes e   vida.

Na passagem do século XIX para o século XX, inúmeros inventos surgiram, aprimoraram-se ou difundiram-se : novos meios de locomo o (balão, transatlântico, trem, automóvel, motocicleta, bonde a traço elétrica, elevador), novos aparelhos de transmissão (r dio, telégrafo, telefone), novas técnicas de reprodu o de textos, imagens e sons (máquina de escrever, fotografia, cinematógrafo, fonógrafo, gramofone) e novos produtos para as tarefas domésticas. Essas inova es todas, muito bem reclamizadas, aliadas   expansão progressiva da eletricidade, revolucionaram o modo de viver, trazendo grandes transforma es nos hábitos do dia a dia, no comportamento social e na percep o do mundo, principalmente nas cidades - cenário privilegiado da vida moderna [1].

As rea es diante dessas novidades oscilaram do repúdio ao entusiasmo, passando por uma inevitável aceita o progressiva e pela percep o de que elas vinham modificar profundamente a sensibilidade do homem contemporâneo e, por consequência, sua rela o com a arte. Para captar a fugacidade desse novo modo de viver, tornado mais veloz pelas recentes descobertas, nada melhor do que o cinematógrafo, que registrava e projetava *"um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana - que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar…"*, como atestava João do Rio [2].

Rival do trem, do automóvel, do aeroplano na elabora o de um novo olhar a ser lançado sobre o mundo, herdeiro da fotografia, filho da eletricidade, irmão do jornal e do teatro de variedades, pela jun o de realidades distantes entre si, o cinema vinha subverter a no o de tempo e de espaço. O cinematógrafo - visto como súmula de várias inven es, capaz de sobrepujar outras formas de comunica o de massa na elabora o e na propaga o de novos comportamentos - passou a ser considerado um dos grandes símbolos da sociedade contemporânea, pela simultaneidade, pela velocidade e pelo novo ritmo que trazia às artes e   vida [3].

Os futuristas aproximaram-se tardiamente da sétima arte, embora a considerassem uma linguagem em consonância com as propostas fundamentais de seu movimento. Com efeito, mais de sete anos separam o primeiro manifesto do Futurismo (fevereiro de 1909) de um interesse declarado pelo cinema, que se explicitou no segundo semestre de 1916, com o filme *Vita futurista* e um primeiro texto programático, "A cinematografia futurista", assinado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti [4].

Apesar dessa aproxima o tardia, não podemos esquecer que as várias manifesta es artísticas do Futurismo não podem ser analisadas isoladamente. Se formos rastrear em outros documentos o interesse do movimento italiano pelo cinema, veremos que estava presente já no início dos anos 1910. Por exemplo, no "Manifesto técnico da literatura futurista" (1912), Marinetti, atraído pelo jogo de decomposi o/recomposi o da realidade que a nova arte permitia, a via como um instrumento a serviço da velocidade da vida moderna e da alogicidade, características do viver futurista. O cinema era exaltado também em "O teatro de variedades" (1913), pois, ao oferecer num único espetáculo visões de pontos geograficamente distantes entre si, subvertia as coordenadas espaciotemporais, num fluxo constante de interpenetra es. Em "A nova religião-moral da velocidade" (1916) - no qual   *"moral cristã"*, moderadora dos instintos do homem, era oposta a *"moral futurista"*, centuplicadora da energia humana -

divinizava-se a velocidade, que habitava vários lugares, dentre os quais "os filmes cinematográficos" [5].

O rastreamento desses elementos atesta que, de fato, na formulação dos vários programas estéticos, literários, artísticos e linguísticos elaborados pelos futuristas, o cinema aparece como símbolo da vida contemporânea. Muitas das situações e das imagens incomuns ("o arremesso pelo avesso de um nadador, cujos pés saem do mar e saltam violentamente sobre o trampolim"), o tipo de montagem de elementos heterogêneos, de decomposição do tempo, do espaço e do corpo do protagonista ("a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem intervenção humana"), arrolados no manifesto literário de 1912, foram extraídos pelos futuristas dos filmes cômicos da época. Embora, do ponto de vista da narração, continuasse a subdivisão em longas unidades narrativas, como nos filmes históricos ou de inspiração literária, é inegável que o gênero cômico contribuiu para a evolução da sintaxe cinematográfica com uma característica original : o sentido do ritmo. Apesar de a câmera permanecer estática, a montagem se dinamizava com o encadeamento de perseguições, corridas, equívocos, disfarces, tombos, destruições, que se sucediam rapidamente nas telas, e com a ação sendo imediatamente captada pelo público sem o auxílio de letreiros [6].

Embora precedido de outras experiências cinematográficas que podem ser ligadas ao Futurismo, *Vita futurista*, rodado em Florença em setembro de 1916, foi considerado, pelo grupo de Marinetti, o primeiro representante legítimo do movimento, por ter sido realizado por eles. Esse filme de Arnaldo Ginna, que teve, dentre seus intérpretes, signatários do manifesto cinematográfico, perdeu-se ; entretanto, além de alguns fotogramas que sobraram, a revista *L'Italia futurista* (no 8, 15 de outubro) publicou seu roteiro, com o resumo das principais sequências, o que possibilitou à crítica tecer algumas considerações. *Vita futurista* articulava-se numa série de microssequências, em que eram focalizadas situações típicas enfrentadas pelos adeptos do Futurismo : a provocativa "Cena no restaurante de Piazzale Michelangelo", na qual um grupo de futuristas importunava um velho senhor (um deles disfarçado), ocasionando a intervenção de um incauto cidadão britânico ; os emblemáticos "Exercícios diários para livrar-se da lógica", "Como dorme o passadista", "Como dorme o futurista" e "Como correm o burguês e o futurista" ; e ainda "Ginástica matinal" ; "Balla mostra alguns objetos de madeira colorida" ; "Poesia ritmada de Remo Chiti" ; "Pesquisa introspectiva de estados d'alma" ; a polêmica caricatura do Hamlet, símbolo do passadismo pessimista ; "Troca de socos intervencionista" e um episódio de sátira política, posteriormente suprimido, intitulado "Porque Francisco José não morria" [7].

Dentre os episódios, que misturavam várias técnicas e diversos truques cinematográficos (tomadas feitas através de espelhos côncavos ou convexos, animação de objetos), destacava-se "Dança do esplendor geométrico", no qual o pintor Giacomo Balla, estarecido, assistia à dança à qual o título se refere, enquanto seu corpo era lentamente dissolvido pelo itinerário rítmico das vibrações que esta transmitia ao ambiente em que se desenvolvia. Segundo a crítica, Ginna criou fusões bem sugestivas para evidenciar a interpenetração do movimento, do local e das personagens, antecipando, assim, a instauração de uma atmosfera onírica, totalmente visual, graças a soluções técnicas imprevisas e inéditas no cinema. Exibido a partir de dezembro, em Roma e em Florença, *Vita futurista* desencadeou, no público, manifestações tão violentas que obrigavam a interromper as projeções, uma vez que a tela era alvejada com pedras e objetos, numa reação parecida à provocada pelas noitadas futuristas.

Lançado a 15 de novembro daquele mesmo ano, o manifesto "A cinematografia futurista" almejava alcançar a essência original do cinema, depositada na especificidade de sua imagem, reivindicando para o novo meio de expressão a mais absoluta liberdade : "O cinematógrafo, sendo essencialmente visual, deve completar, antes de tudo, a evolução da pintura : distanciar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, com palavras em liberdade".

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

impressionista, feita de intuições rápidas, sintonizada com as palavras em liberdade da nova poesia, com o novo espaço pictórico simultaneísta, com a configuração de estímulos do contexto urbano. Em seus catorze pontos programáticos, o manifesto traçava o rumo da nova arte, não mais instrumento de cópia do teatro filmado, mas expressão de um presente que, dando as costas para o passado, só visava o porvir [8]. Os aspectos programáticos de "A cinematografia futurista" foram retomados, em 1938, no manifesto "A cinematografia", assinado por Marinetti e Ginna, no qual se abria espaço também para a sonorização.

Os filmes futuristas deveriam representar a simultaneidade - sucessão rápida, fusão de imagens -, a sugestividade musical (polifonia), a libertação da lógica, os "*dramas geométricos*", a "*sensibilidade numérica*", o drama dos objetos "*dotados de vida*". O jogo analógico presidiria essa nova concepção da imagem cinematográfica; a realidade seria usada como um dos dois elementos das analogias, cuja construção mobilizaria todas as formas de imagem - das linhas e figuras geométricas ao enquadramento da natureza em suas diversas manifestações -, com o objetivo de conseguir metaforizar os "*estados d'alma*". No parágrafo final do manifesto de 1916, a decomposição/recomposição do universo cinematográfico surgia como modelo de uma vontade estética renovadora [9].

A pouca divulgação que, ao contrário de outros textos futuristas, o manifesto da cinematografia teve nos ambientes intelectuais fez com que suas intenções programáticas quase não saíssem do papel. Apesar de prefigurar o cinema de vanguarda, sua influência efetiva foi quase nula, quando de seu lançamento. O Futurismo cinematográfico, no entanto, por outros canais, terá uma ação determinante nas ideias em circulação nos ambientes vanguardistas, como atestam as exposições de *Velocità* em Paris, Londres, Amsterdã, Estocolmo, Barcelona, Madri, Berna, Praga e Buenos Aires, no início da década de 1930.

Realizado por Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani em 1931, *Velocità* não só correspondia às propostas do texto sobre o cinema, como trazia postulados já presentes no "Manifesto técnico da literatura futurista". Além do próprio título, espécie de anagrama da *vita veloce* que correspondia à *arte futurista*, a velocidade ganha corpo em vários momentos do filme quando são focalizados, por exemplo, bondes circulando, um trem correndo ou um monjolo e rodas de motor a girar vertiginosamente; xícaras e tigelas numa espécie de balé orquestrado e peças de xadrez que se deslocam sobre o teclado de um piano, sem intervenção humana; um boneco articulado de madeira, que vai se decompondo e recompondo em sua dança; o movimento "pelo avesso" da água de uma cachoeira que se eleva em vez de despencar ou do líquido que, de um copo, sobe para uma garrafa. A justaposição ou a sobreimpressão (fusão) das imagens favorecia aquela rede de analogias tão cara à fase das palavras em liberdade da literatura futurista [10].

Velocità traduzia em imagens o conceito de "*cinema cinematográfico*", criado pelo fundador do Futurismo e que Cordero, Martina e Oriani irão propor no manifesto "Marinetti e il film futurista", ou seja, "*um filme sintético, não teatral, não psicológico, não narrativo, desprovido de presença humana, capaz de utilizar o valor emotivo da luz e de oferecer sensações vivas, imediatas e dinâmicas*" [11].

No Brasil, também, o cinema foi visto como um propagador de ideias, capaz de educar e de forjar comportamentos condizentes com uma nova mentalidade. Se João do Rio havia tentado entendê-lo em sua atualidade, ao afirmar "*O cinematógrafo é bem moderno e bem de agora*", Mário de Andrade não só o proclamou "*um mundo novo*" e procurou investi-lo da mesma importância que tiveram outras manifestações artísticas - os desenhos de Altamira, por exemplo - em seus primórdios, como lhe atribuiu uma musa, a décima musa, a Musa Cinemática [12]. Alçado à categoria de arte - sétima arte -, o cinematógrafo ainda estava engatinhando enquanto manifestação artística; no entanto, "*realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira*" [13], já tinha mostrado às demais, pela diferença entre o belo artístico e o belo natural [14], como afirmar a própria identidade e libertar-se da imitação naturalista, pelo que deduzimos da leitura de "A escrava que não é Isaura".

Ao cinema, porém, ainda era confiada uma tarefa mimética, como sugere Mário de Andrade nesse texto de abril de

1922, que antecedeu de um mês o lançamento de *Klaxon*, que vinha dar um embasamento teórico à Semana de Arte Moderna. Nas entreli-nhas das crônicas cinematográficas publicadas nessa revista, a limitação imposta à sétima arte voltou a aparecer.

No manifesto de apresentação de *Klaxon*, o cinema é mencionado várias vezes, atestando a importância que lhe era conferida pelos modernistas na constituição de uma estética contemporânea. Ele não só podia servir de lição, como ser um paradigma para opor o modo de pensar oitocentista à mentalidade moderna [15]. Os klaxistas entenderam o alcance do cinema em sua capacidade de propor novos comportamentos e novos modos de percepção, ao evidenciarem a ligação que ele permitia estabelecer entre horizonte tecnológico e modernidade.

Isso, no entanto, não os eximiu de uma oscilação entre um cinema considerado arte pura (como as demais artes) e um cinema visto apenas como "um meio de registro técnico" [16], como crônica, sem que fossem levados em consideração conceitos de linguagem cinematográfica que eles conheciam, uma vez que não faltaram na revista matérias em que esta foi analisada em sua especificidade, isto é, enquanto movimento e simultaneidade, liberta portanto de amarras teatrais (noção de dramaturgia e encenação) ou literárias (intertítulos). Por exemplo, no artigo "Kine-Kosmos", o cinema era exaltado por alterar concepções espaciais e temporais, por trabalhar com a fantasia, por possibilitar a afirmação da ficção sobre a realidade, por fazer triunfar a ação sobre a palavra. Outro exemplo : numa crônica, criticava-se o excesso de "cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a ação, seccionando a visão e consequentemente a sensação estética", dando uma clara demonstração de como o cinema podia ser uma manifestação artística em sentido pleno, se trabalhado em seus elementos puramente visuais [17].

O conhecimento do específico fílmico por parte dos klaxistas é confirmado também na análise de questões literárias à luz de procedimentos cinematográficos. Isso se deu nos comentários sobre *Os condenados*, quando se assinalava que seu realismo era realizado "com simultaneidade, cinematicamente, fazendo coisas e fatos refletirem-se todos num só plano, como que os isentando do que se poderia chamar a perspectiva intelectual" [18]. Embora, neste romance, Oswald de Andrade tivesse substituído a narrativa diegética por uma rápida sucessão de imagens, ainda estávamos longe de obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), do próprio Oswald, ou *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado, ou *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Nelas, como salienta Flora Sussekund, "já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção", ou seja, a prosa modernista passou a pautar-se efetivamente por algumas das características da linguagem cinematográfica que lhe interessavam : descontinuidade narrativa, sintaxe analógica, montagem de fragmentos, interpenetrações, simultaneidade. Isso levou Jean-Claude Bernardet a afirmar que o "cinema dos modernistas só se realizou na literatura" [19].

Ao lado dessas crônicas cinematográficas e literárias, as quais demonstram que era possível uma reflexão estética também sobre a sétima arte, surgiram em *Klaxon* artigos em que essa reflexão foi contaminada por considerações de caráter naturalista. Foi o que aconteceu principalmente na análise de *O garoto*, em que os comentários se basearam em conceitos tradicionais da crítica literária - como enredo, encadeamento lógico, unidade de ação, verossimilhança -, que contrastavam com uma preocupação mais moderna em libertar a imagem dos letreiros. Nesse sentido, o que nos dá melhor a ideia da noção de cinema dos klaxistas é o enaltecimento da visão humanista da arte, de que Chaplin seria o paradigma no campo cinematográfico : "A bengala de Carlito é a batuta que rege a sinfonia moderna" ou "Charlie é o professor do século 20". Essa visão humanista da arte permitiu-lhes inserir a novidade no eterno ('sob aparências novas as almas são eternas'), distinguir o novo do atual. No próprio manifesto de apresentação da revista, essa distinção é bem patente : "klaxon sabe que o progresso existe. Por isso, sem re-negar o passado, caminha para diante, sempre, sempre" [20].

Essa concepção, que já estava presente em "A escrava que não é Isaura" e no "Prefácio interessantíssimo", permite-nos afirmar que, para Mário de Andrade, a modernidade configurava-se em termos bem mais circunscritos daqueles do Futurismo e das demais vanguardas europeias : uma afirmação do presente, sim, mas sem negar o passado [21].

Vemos, então, que a noção de modernidade defendida por *Klaxon* reverberou em sua visão de cinema, na maioria das vezes muito mais pautada por critérios de lógica e verossimilhança do que ditada pelo específico fílmico, o que nos leva a concordar com Cecília de Lara quando afirma que as críticas da re-vista "*refletem a visão de um espectador comum*" [22]. De fato, os klaxistas acabaram privilegiando o senso comum, ao ancorarem o cinema a uma visão humanista que refletia sua concepção de arte moderna, não necessariamente em perfeita consonância com as vanguardas europeias [23].

Dentre as realizações brasileiras dos anos 1920, no entanto, há um filme que parece corresponder às concepções futuristas sobre a sétima arte. Trata-se de *Maluco e mágico*, filmado por William Schocair em 1927 [24], o qual já no título revela sua filiação ao gênero das comédias malucas, filmes burlescos do período silencioso, com suas gagues, pontapés nos fundilhos ou trombadas de traseiros, bordoadas na cabeça, tropeções, tombos, pantomimas, quiproquós herdados do circo e do teatro popular. Como vimos, o gênero cômico despertou o interesse dos futuristas, por contribuir à dessacralização da arte e à afirmação da velocidade, da simultaneidade e, conseqüentemente, pela aniquilação do espaço e do tempo. E o filme de Schocair caracteriza-se exatamente pela presença desses elementos, pois nele não é possível traçar uma geografia da cidade (Rio de Janeiro), nem parece haver uma temporalidade precisa, em virtude da ruptura com a linearidade narrativa tradicional.

A aparente descontinuidade narrativa de *Maluco e mágico* é análoga ao estilhaçamento do discurso das poéticas das vanguardas e traz à tona uma questão importante, a da fragmentação, que, no filme brasileiro, está presente, por exemplo, quando aparece uma grande cabeça de papel maché, que circula em cima de um carro. Essa predileção pelo detalhe, que ajuda a pôr em evidência essas descobertas do olhar do artista, em *Maluco e mágico* manifesta-se, ainda, nas "mandingas" com as quais o protagonista, Pindoca, quer conquistar as garotas, "mandingas" que correspondem à magia do cinema, segundo elemento do título do filme. Dentre essas "mágicas", destacam-se o recorte das montanhas e sua angulação inusitada, que faz com que a cadeia montanhosa lembre uma mulher deitada; depois a câmera muda de angulação, criando uma nova imagem. A antropomorfização das montanhas e sua transmutação remetem a algumas composições do Cubismo sintético, com seios que podiam ser ao mesmo tempo olhos ou bocas etc.

Outras "mágicas" estão presentes no congelamento da imagem (o bondinho subindo em direção ao Pão de Açúcar) e na retomada do movimento (festa na igreja da Penha). Esse último tipo de "mandinga" liga-se a outra questão muito presente em *Maluco e mágico*, que é a da reiteração (por exemplo, nas brincadeiras das moças à beira-mar), expediente muito usado no gênero cômico, e que no filme de Schocair, além de ser puro movimento, serve também para assegurar a continuidade e favorecer um dinamismo maior de ação. A pura cinesia de formas, que causa uma sensação de interpenetração, quase de fusão de corpos (como quando as garotas brincam de roda), está ligada ao gesto performático, tão caro aos futuristas, pois possibilita a improvisação e a incorporação do acaso. As cirandas das moças na praia reforçam também a ideia de reiteração, o que permite ao filme fechar-se circularmente, remetendo à noção de tempo circular (suspensão do tempo ou eterno presente) e de espaço circular (volta-se sempre à praia), que traz à memória o círculo do picadeiro, lugar de diversão, onde as convenções sociais podem ser parodiadas. É o espaço do cômico, do riso pelo riso, do antiestético dinâmico, em movimento, em oposição ao estético estático, contemplativo. Tudo o que a cinematografia futurista almejava.

Bibliografia

- Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*. Martins, São Paulo, 1963.
_____, Mário de. "A escrava que não é Isaura". In : *Obra imatura*. Martins, São Paulo, 1960.
_____, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In : *Pauliceia desvairada*. Mayença, São Paulo, 1922.

Barros, A. Couto de. "Os condenados". *Klaxon*, São Paulo, n. 6, 15 out. 1922, p. 13-14.

Um "mundo novo" : o cinema segundo os futuristas e os modernistas

Bernardet, Jean-Claude. "Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural". In : schwartz, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília : Brasil 1920-1950*.

Ivam-faap-Cosac&Naify, Valência-São Paulo, 2002, p. 267-276.

Caprice, May. "Kine-Kosmos". *Klaxon*, São Paulo, n. 1, 15 maio 1922, p. 14.

Escorel, Eduardo "A décima musa - Mário de Andrade e o cinema". In : *Adivinhadores de água : pensando no cinema brasileiro*. CosacNaify, São Paulo, 2005, p. 109-163.

Fabris, Annateresa e Fabris, Mariarosaria. "Cinema e modernidade em *Klaxon*". *Porto Arte*, Porto Alegre, ano III, n. 6, dez. 1992, p. 7-15.

_____. "Visões da velocidade". *Jornal da ABCA*. São Paulo, ano VI, n. 14, dez. 2007, p. 8.

Fabris, Mariarosaria. "Cinema : da modernidade ao modernismo". In : fabris, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Mercado de Letras, Campinas, 1994, p. 97-110.

_____. "Cinematografia futurista : esboço para uma história". In : fabris, Mariarosaria et alii (org.). *Estudos socine de cinema - ano V*. Panorama-fapesp, São Paulo, 2003, p. 283-290.

_____. "Um filme futurista brasileiro ?". *Caderno 2 - Cultura*. Supl. de *O Estado de S. Paulo*, ano XXVI, n. 1421, 20 jan. 2008, p. D10.

_____. "A sensibilidade futurista nas telas de cinema". *al - Jornal eletrônico*, Assis, ano 4, n. 5, maio 2008, 5 p. g. de n. "Cinema". *Klaxon*, São Paulo, n. 6, 15 out. 1922, p. 14. Interim. "Esposas ingênuas". *Klaxon*, São Paulo, n. 7, 30 nov. 1922, p. 16. j. m. "Uma lição de Carlito". *Klaxon*, São Paulo, n. 3, 15 jul. 1922, p. 14.

Lara, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras : dois periódicos modernistas de São Paulo*. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1972.

Lista, Giovanni. *Futurismo 1909-2009 : Velocità +Arte+Azione*. Milano : Skira-Arthemisia, 2009.

_____, Giovanni. *Cinema e fotografia futurista*. Ginevra-Milano : Skira, 2001. "Luzes & refrações". *Klaxon*, São Paulo, n. 5, 15 set. 1922, p. 14-15.

Lobato, José Bento Monteiro. *O macaco que se fez homem*. Monteiro Lobato e Cia., São Paulo, 1953. lobato, José Bento Monteiro. *A onda verde*. Brasiliense, São Paulo, 1979.

Maria, Luciano De, "Nota ai testi". In : marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori, Milano, 1968, p. LXXXI-cXXv. marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori, Milano, 1968.

R. de M. "Do Rio a São Paulo para casar". *Klaxon*, São Paulo, n. 2, 15 jun. 1922, p. 16. Redação. "Klaxon". *Klaxon*, São Paulo, n. 1, 15 maio 1922, p. 1-3. rio, João do. *Cinematographo : chronicas cariocas*. Chardron, Porto, 1909.

Rondolino, Gianni. "Cinema". In : hulten, Pontus (org.). *Futurismo & Futurismi*. Bompiani, Milano, 1986, p. 446-449.

Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole : São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

Sussekind, Flora. *Cinematógrafo de letras : literatura, técnica e modernização no Brasil*. Companhia das Letras, São

Paulo, 1987.

Verdone, Mario. *Cinema e letteratura del Futurismo*. Bianco e Nero, Roma, 1968. verdone, Mario. *Il movimento futurista*. Lucarini, Roma, 1986.

Xavier, Ismail. *Sétima arte : um culto moderno*. Perspectiva-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, São Paulo, 1978.

Post-scriptum :

Résumé : Pour les futuristes et les modernistes, le cinéma représente la somme de plusieurs inventions, capable de surpasser les autres formes de communication, au moment de forger et de propager des nouvelles conduites. Rival du train, de l'automobile, de l'aéroplan dans l'élaboration d'un nouveau regard sur le monde, hérité de la photographie, fils de l'électricité, frère du journal et du théâtre de variété, le cinéma vient subvertir la notion de temps et d'espace, quand il assemble des réalités distantes. De cette façon, il est considéré un des grands symboles de la société contemporaine à cause de la simultanéité, la vitesse et le nouveau rythme qu'il apporte aux arts et à la vie.

[1] Cf. Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*, p. 163 ; Sussekind, Flora. *Cinematógrafo de letras*, p. 26, 29 ; Andrade, Mário de. "A escrava que não é Isaura", p. 217, 252.

[2] Rio, João do. *Cinematographo*, p. vi. Cf. Lobato, José Bento Monteiro. *O macaco que se fez homem*, p. 159-184.

[3] Cf. Sussekind, Flora. "Op. cit.", p. 50-51 ; andrade, Mário de. "Op. cit.", p. 251-252 ; Sevcenko, Nicolau. "Op. cit.", p. 92 ; Lobato, José Bento Monteiro. *A onda verde*, p. 23, 117-121.

[4] Para esta primeira parte do trabalho, cf. Fabris, Mariarosaria. "Cinematografia futurista : esboço para uma história", p. 283-290.

[5] Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*, p. 111, 114.

[6] Cf. Rondolino, Gianni. "Cinema", p. 447.

[7] Cf. Lista, Giovanni. *Futurismo 1909-2009* ; Lista, Giovanni. *Cinema e fotografia futurista* ; Maria, Luciano De, "Nota ai testi", p. xciii-xciv ; Verdone, Mario. *Cinema e letteratura del Futurismo*, p. 103-109 ; Verdone, Mario. *Il movimento futurista*, p. 77-79.

[8] Cf. Xavier, Ismail. *Sétima arte*, p. 33.

[9] Marinetti, Filippo Tommaso. "Op. cit.", p. 118-123.

[10] Cf. Fabris, Annateresa e Fabris, Mariarosaria. "Visões da velocidade", p. 8 ; Fabris, Mariarosaria. "A sensibilidade futurista nas telas de cinema".

[11] Lista, Giovanni. *Futurismo 1909-2009*, p. 325.

[12] Rio, João do. "Op. cit.", p. vii-viii ; Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*, p. 78-79 ; escorel, Eduardo "A décima musa : Mário de Andrade e o cinema", p. 109.

[13] Andrade, Mário de. "A escrava que não é Isaura", p. 258.

[14] Cf. Escorel, Eduardo. "Op. cit.", p. 119-121.

[15] Redação. "Klaxon", p. 2.

[16] Escorel, Eduardo. "Op. cit.", p. 112. Cf. r. de m. "Do Rio a São Paulo para casar", p. 16. r. de m. era um dos pseudônimos de Mário de Andrade.

[17] Caprice, May. "Kine-Kosmos", p. 14 ; g. de n. "Cinema", p. 14. Cf. Interim. "Esposas ingênuas", p. 16. May Caprice era o pseudônimo de Oswald de Andrade (provavelmente) ; G. de N., de Mário de Andrade.

[18] "Luzes & refrações", p. 15. Cf. Barros, A. Couto de. "Os condenados", p. 13.

Um "mundo novo" : o cinema segundo os futuristas e os modernistas

[19] Sussekind, Flora. "Op. cit.", p. 48 ; Bernardet, Jean-Claude. "Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural", p. 269.

[20] J. M. "Uma lição de Carlito", p. 14 ; Redação. "Op. cit.", P. 2. J. M. era outro pseudônimo de Mário de Andrade.

[21] Sndrade, Mário de. "A escrava que não é Isaura", p. 224 ; Andrade, Mário de. "Prefácio interessantíssimo", p. 34.

[22] Lara, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras*, p. 96.

[23] Para esta segunda parte do trabalho e para o preâmbulo, cf. Fabris, Annateresa e Fabris, Mariarosaria. "Cinema e modernidade em *Klaxon*", p. 7-15 ; Fabris, Mariarosaria. "Cinema : da modernidade ao modernismo", p. 97-110.

[24] Cf. Fabris, Mariarosaria. "Um filme futurista brasileiro ?", p. D10.