

Cinema e vanguardas — entre o encantamento e o desencanto

Mirian Tavares

Para vocês o cinema é um espetáculo.

Para mim, é quase um meio de compreender o mundo.

Maiakovski

Introdução

O cinema partilha com as vanguardas artísticas do início do século xx muitas histórias e, até mesmo, um pedaço significativo da História que se desenrolava no despertar de um novo século maculado, desde logo, pela Primeira Guerra Mundial que se insinuava e que finalmente eclode em 1914, deixando marcas profundas em todos os setores, sobretudo na economia e nas artes. O cinema, que nascera em França, rapidamente perde terreno para os norte-americanos que avançam a passos largos na construção de uma linguagem massiva e sedutora, que conquista o público em todas as partes do mundo, afetando a cinematografia produzida em diversos países do continente europeu. As vanguardas, que ensaiavam seus primeiros passos, e que buscavam encontrar uma linguagem disruptiva que se coadunasse com o clima de transformações e convulsões que assolava a Europa, veem no cinema o suporte perfeito para praticar as suas experimentações.

No seu livro, dedicado a estudar as relações entre o cinema e as vanguardas, Vicente Sánchez-Biosca começa por esclarecer que estas relações não foram sempre pacíficas e que, em diversos momentos, houve atritos e desentendimentos entre os artistas que se serviram do cinema e entre o cinema e a sua indústria nascente que se afastava a passos largos do ideário dos diversos movimentos artísticos e das respetivas manifestações. Podemos detetar este atrito, por exemplo, no Construtivismo Russo, entre outros, que nem sempre viu o cinema com bons olhos e que não reagiu de maneira unívoca à sua ascensão ao panteão das artes. Da mesma forma, os Futuristas, que escreveram diversos manifestos, alguns deles essenciais para uma definição de cinema como um dispositivo revolucionário, não chegaram a realizar filmes em número suficiente para que se pudesse falar de um «cinema futurista».

O historiador francês Georges Sadoul (1983), que publicou uma das mais grandiosas e completas histórias do cinema, afirma que as experimentações cinematográficas das vanguardas só aparecem em 1921, pelas mãos dos dadaístas. É uma data, e uma afirmação, não consensual que, ainda hoje, tem dividido os teóricos. Num texto publicado em 2011, na *Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, François Boivier dá-nos conta dos debates, quer no campo da historiografia, quer no da teoria e crítica cinematográfica, nos últimos anos, sobre as interações entre o cinema e as vanguardas históricas. Várias são as questões que permeiam o debate — uma delas diz respeito à redefinição do chamado «cinema primitivo», que passou a ser visto como um campo fértil de experimentações estéticas e formais e não apenas como um conjunto de filmes que não possuíam linguagem própria, e a relação destes filmes com a indústria, relação que também estava presente em certos filmes considerados de vanguarda ou experimentais.

Entre a ideia de um cinema experimental ou de um cinema de vanguarda, surgem teorias que ora defendem a primazia de um modelo sobre o outro, ora falam dos dois modelos como se de um só cinema se tratasse, caso de Nicole Brenez (Boivier, 2011:6), para quem «les termes “avant-garde” et “experimental” (métaphores militaire et scientifique) sont-ils interchangeables dans sa perspective». Para a teórica, que tem feito a programação

de cinema de vanguardas da Cinémathèque Française, os termos são intercambiáveis porque o que interessa é a sua relação com o sistema industrial de produção, ou seja, os filmes de vanguarda são aqueles que resistiram ao modelo imposto pela produção massiva. Particularmente, considero que o cinema de vanguarda foi todo aquele que se realizou no âmbito dos movimentos que apareceram entre as duas grandes guerras no continente europeu (ainda que não seja possível ignorar fenômenos como o chamado impressionismo francês ou o cinema expressionista alemão que apesar das influências explícitas do movimento homônimo não teve uma ligação direta com os seus principais artistas e surge dentro de uma estrutura, mesmo que incipiente, de cunho industrial).

Falar de caráter experimental no cinema dos primeiros anos é quase uma redundância: praticamente tudo que então se fazia era experimentar um novo suporte e tentar encontrar uma linguagem que lhe fosse adequada. O chamado «cinema primitivo» ou «pré-cinema» ainda não encontrara uma linguagem do próprio *médium*, utilizando elementos das linguagens artísticas conhecidas, como a pintura, o teatro, a música e a literatura. Os primeiros 30 anos da teoria e crítica cinematográfica serão dedicados à procura do que eles denominavam de «específico fílmico». E será, sem dúvida, com a ajuda das vanguardas que irão perceber todas as potencialidades de um meio mecânico e maquínico onde a presença humana, hiperbolizada, ocupava um lugar central.

Vale a pena ressaltar que as interações das vanguardas com o cinema se deram também através da constituição de um público específico: foram criados cineclubes e o cinema deixou de ser visto apenas como uma simples atração de feiras. Ricciotto Canudo será o primeiro a elaborar uma teoria do cinema. Canudo não conseguiu montar uma teoria sistemática, mas foi o mentor da ideia do cinema como *sétima arte*, herdeiro das que vinham antes dele, mas, superior, por ser *l'art de la vie*.¹ As ideias de

¹ Cf. Magny, «Pour Canudo, “art de la vie” ne veut pas dire simple reproduction: “L’art n’est pas le spectacle de quelques faits réels; il est l’évocation des sentiments qui enveloppent ces faits.” Il ne s’agit pas de photographier des faits extérieurs, “mais de jouer avec les lumières pour évoquer des états d’âme”» (Magny, J. «Premiers écrits, avant-garde français et surréalisme», CinémAction, n.º 20, ago/82: 13).

Canudo irão exercer forte influência sobre os teóricos que se debruçaram sobre o novo fenómeno, em particular os franceses, como Jean Epstein e Abel Gance que além de realizadores, escreveram importantes ensaios sobre o primeiro cinema. De facto, falar sobre as relações entre o cinema e as vanguardas históricas, é falar não apenas do cinema que se fez, mas, sobretudo, do cinema que se pensou fazer.

Os manifestos do Futurismo — da intenção ao gesto

ESERCITAZIONI QUOTIDIANE PER LIBERARSI
DALLA LOGICA CINEMATOGRAFATE

Manifesto do cinema futurista

O cinema vai exercer um grande fascínio sobre as vanguardas que vislumbram neste meio uma arma poderosa na batalha contra as artes vigentes. Não se pode também ignorar, como acima assinalai, o papel do choque provocado pela Primeira Grande Guerra, que abalou o continente europeu e deixou, para além de um rasto de destruição, registos tangíveis daquilo que se passou no *front*: as câmaras de fotografar e de filmar penetraram nos escombros dos campos de batalha e desvelaram a verdadeira face do horror de forma crua e realista. Para um movimento como o Futurismo, liderado pelo profascista Marinetti², que via arte no reflexo do sol sobre as metralhadoras fumegantes, a possibilidade de usar uma máquina como suporte para a criação era, indubitavelmente, um grande achado.³ Conforme Umbro

² Em 1938, Marinetti e Arnaldo Ginna publicam um texto denominado «La Cinematografia» que atualiza «Il manifesto del cinema futurista» de 1916. O texto de 38 começa por dizer: «Para favorecer literaria y artísticamente a la Revolución Fascista y al imperio fundado por el intrépido genio político de Benito Mussolini hay que combatir cualquier intento de retorno o de estancamiento en la poesía y en las artes.» [Romaguera I Ramio, J. e Thevenet, H. A. (orgs.), *Textos e Manifiestos del Cine*, Madrid: Cátedra, 1993: 25.]

³ «Futurism, in short, is a complex and composite phenomenon. In it we find various fruitful and vivid intuitions concerning the near future, and, at the same time, laborious

Apollonio (1973: 10), quando Marinetti afirmou que «o motor de um carro rugindo era mais belo que a *Vitória da Samotrácia*» estava não só a fazer mais uma provocação iconoclasta mas também uma importante proposição: a alteração completa dos estatutos da arte vigente que já não cabia nos museus ou nas academias: «It is widely admitted that schools of all kinds are in need of substantial change, and that art should not be created to sit in museums, in shrine full of dead heroes, *but exist for the people.*»

Além de Marinetti, encontramos nos textos de Gino Severini (considerado um dos maiores teóricos produzidos pelo Futurismo) um forte entusiasmo perante as possibilidades estéticas da ciência, chegando mesmo a afirmar que «the process of creating a machine did not differ in essence from the process of creating a work of art» (*ibidem*). Em 1916 aquando da publicação do manifesto do cinema Futurista,⁴ percebemos a relação dos artistas deste movimento com o cinema, uma máquina «born only a few years ago, (...), lacking a past and free from traditions», que podia vir a ser o instrumento ideal para a criação de uma nova arte pela sua «*pollyexpressiveness towards which all the most modern artistic researches are moving*» (*ibidem*: 207–8).

O potencial expressivo do cinema atraía os futuristas que, na sua demanda pelo absolutamente novo, reconheceram o dinamismo daquela máquina que conseguia simular, sem grande esforço, a quarta dimensão da imagem: o movimento. Nas pinturas e esculturas de Giacomo Bala, por exemplo, divisamos a angústia do artista na sua tentativa de plasmar o movimento dos corpos e dos objetos. O cinema era, *per si*, um meio que acrescentara ao realismo da fotografia, o movimento da vida. Nenhum

revivals of declining themes which had already had their day; genuinely new formal solutions, accompanied by derivative and artificial manneirisms; impulses aiming at a free and progressive society, alongside an arrogantly imperialist and autocratic political viewpoint.» [Apollonio, U. (org.), *Futurist manifestos*, Londres: Thames and Hudson, 1973: 8.]

⁴ «Tal manifesto, na realidade, antecipa uma realização cinematográfica das provocações e experiências já postas em prática pelos futuristas, durante suas “noitadas”, com a poesia e o teatro: fusão das várias artes num ímpeto único de superação dos valores estéticos tradicionais, choque caótico e dissonante de materiais visuais tomados dos mais diversos contextos, plena liberdade de qualquer uso lógico, coerente, codificado ou codificável do novo meio.» (Costa, A., *Compreender o cinema*, Rio de Janeiro: Globo, 1987: 73).

outro suporte, até então, possuía tal dinamismo, o que representava, na concepção dos futuristas, a sua visão do futuro. O livro tornou-se um «static companion of the sedentary, the nostalgic, the neutralist, cannot entertain or exalt the new Futurist generations intoxicated with revolutionary and bellicose dynamism». E assim sendo, o cinema futurista iria cooperar para uma renovação geral no campo da narrativa ao tomar o lugar da literatura e «killing the book (always tedious and oppressive)». (*ibidem*).

Apesar do entusiasmo pelo cinema, visível desde os primeiros parágrafos do Manifesto de 1916, onde proclamavam: «Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza», poucos foram os filmes realizados pelos futuristas italianos. Entre 1910 e 1912 Arnaldo Ginna e Bruno Corra realizaram pequenos filmes, coloridos a mão, de caráter abstrato (nas palavras do historiador Gian Piero Brunetta (1993: 214), uma série de sinfonias cromáticas) que influenciaria, certamente, o cinema dadaísta que aparece nos anos 20 pelas mãos de Hans Richter e Vick Eggeling. No entanto os filmes estão perdidos, da mesma forma que não resta nenhuma cópia daquele que é considerado o mais importante filme do movimento, *Vita Furista* (1916), realizado por Arnaldo Ginna com a colaboração de Marinetti. Da obra restam apenas alguns fotogramas e uma descrição publicada na revista *L'Italia Futurista* em 1917. O único filme que chegou aos nossos dias, *Thaïs*, foi realizado em 1917 pelo fotógrafo Anton Giulio Bragaglia e Riccardo Cassano.

Thaïs, apesar de estar enquadrado no âmbito do movimento e de apresentar inovações cenográficas, é uma história típica de um gênero muito popular na Itália, o «divismo», ou diva-film.⁵ Alguns autores acreditam que esta cinematografia, mesmo escassa, irá influenciar o expressionismo alemão — os cenários do *O Gabinete do Dr. Caligari / Das Cabinet des Dr. Caligari*, de 1919, assemelham-se bastante aos do filme de Bragaglia. No entanto, a semelhança

⁵ O «divismo» é um dos primeiros fenômenos de massa do cinema italiano, que, de acordo com Brunetta, tem uma origem complexa, mas que vai ao encontro do programa elaborado por Gabriele D'Annunzio para o cinema e para as artes em geral naquele período na Itália. (*ibidem*: 71–106).

provavelmente fazia parte de um espírito geral da época que fez com que, mesmo antitéticos, alguns movimentos de vanguarda, partilhassem características plásticas e ideias comuns de rutura com a linguagem artística oficial.

Do movimento ao choque — os dadaístas e o cinema

Se para os futuristas o cinema era a máquina, a promotora da representação do futuro no presente, para os dadaístas seria o suporte ideal para expandir as suas criações, retirando-as da imobilidade das telas e alcançando o movimento nos/dos ecrãs. De acordo com Walter Benjamin, as manifestações dadaístas buscavam constantemente provocar escândalo, e alcançavam o seu intento através daquilo a que o filósofo denominou de choque: o espectador tinha as suas expectativas frustradas e sentia-se desestabilizado, sendo obrigado a sair do seu lugar passivo de contemplação. A fruição da obra só era possível neste estado de desequilíbrio, um lugar, até então, pouco comum no cinema, pois a rapidez da sucessão das imagens não permitia estados contemplativos. Deste modo, afirmará: «De espetáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque» (Benjamin, 1992: 107). Para Benjamin, o cinema conseguiu ultrapassar o ideário dadaísta, porque devido à sua condição intrinsecamente técnica conseguiu libertar «o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda o mantinha, de certo modo, envolvido» (*ibidem*).

Os primeiros filmes dadaístas eram praticamente uma nova forma de pintura: utilizando as possibilidades do cinema, artistas como Viking Eggeling, Hans Richter ou Walter Ruttmann amplificavam, e até expandiam, as suas telas em filmes que eram basicamente abstratos, mais próximos de uma sinfonia visual que, efetivamente, da ideia que temos de cinema. Para os dadaístas: «Le cinéma détient la capacité d'unir en une forme exemplaire et indéfiniment répétable dans la succession temporelle, l'image, la musique et le discours» (Sers, 1997: 43). O fascínio pela imagem do cinema devia-se à possibilidade única que este *médium* possuía, capaz de transformar uma obra de arte, como uma pintura, por exemplo, numa

obra multidimensional — não apenas visual, estática, mas sonora e com movimento.

Apesar de possuir alguns pontos em comum, o cinema dadaísta difere bastante do cinema surrealista. Se tomarmos, por exemplo, o uso do acaso como o móbil que provoca o encadeamento das imagens, presente tanto num como no outro, temos que: «La volonté d'éliminer la dépendance causale conduit Dada à la rencontre du hasard, causalité dont on ne peut contrôler les enchaînements» (*ibidem*: 12). Porém, o uso do *hasard*, como bem ressalta Philippe Sers, não era exatamente o mesmo para os dadaístas e os surrealistas: os primeiros estavam mais voltados para explorar a imagem em si, descobrindo os novos conteúdos aí revelados, os surrealistas atravessavam a descoberta com postulados discursivos.⁶

O cinema abstrato e experimental que surge do dadaísmo, constitui-se, conforme Philippe Sers, na possibilidade, face a uma linguagem discursiva, «d'un *ordre de l'image* nanti de son autonomie et de sa spécificité dans la marche vers la connaissance» (*ibidem*: 6). A possibilidade de revelar, através do cinema, o invisível, ideia presente em toda a vanguarda francesa da década de 20, para Hans Richter (*apud ibidem*:7-8): «J'ai toujours été particulièrement fasciné par les possibilités qu'a le film de rendre l'invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu'aucun autre art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film.» Falar do cinema dadaísta é falar também das tensões que o movimentavam. Não houve um *cinema* dadaísta, houve, no entanto, experimentos realizados por pessoas tão diversas como Hans Richter e Viking Eggeling. Para Rudolf E. Kuenzli (1996: 2), «the relationship between Richter's and Eggelin's experiments and Dada can only be recognized if we do not ignore the dynamic tension in the Dada movement between destructive and constructive tendencies».

⁶ Cf. Philippe Sers: «Toutefois, le dadaïsme aura la prudence (étrangère au surréalisme), de ne pas s'engager plus avant dans la formulation ou l'explicitation de cette loi de chance, mais de concentrer sur sa mise en pratique en vue de la découverte des nouveaux contenus. Cela permet de comprendre que l'étude de l'image dadaïste puisse mettre à jour des richesses inattendues dans la voie de l'établissement d'un *ordre de l'image* exploré en tant que tel, et non en vertu de postulats *discursifs*» (*op. cit.*, p. 12).

Quando Marcel Duchamp realiza experimentos como *Nude descending a staircase*, obra que envolve plenamente a questão do movimento, vemos representada a sua busca em ultrapassar o estado estático do quadro. Talvez nunca a expressão *moving pictures* fez tanto sentido: o que os dadaístas buscavam, mais do que realizar filmes, era a possibilidade física de dotar os seus quadros de movimento, utilizando a técnica para revelar também o próprio processo da técnica que estava embutido na criação.

Conforme Walter Benjamin, o cinema possui o estatuto do *choque*. Estatuto que está também presente de forma intensa no *Dada*. É possível afirmarmos que a relação entre o dadaísmo e o cinema é quase estrutural. Um e outro partem de processos comuns para construir os seus produtos, sendo ambos fruto da impossibilidade, surgida a partir do século XIX, de separar a tecnologia da técnica.⁷ Assim sendo, a relação *Dada*/cinema dá-se na medida exata em que o cinema possibilita o exercício pleno das formulações dadaístas.

A máquina expressionista — o cinema para lá de um movimento

O cinema, na Alemanha, surge pelas mãos dos cartéis, isto é, produtoras associadas, patrocinadas por entidades financeiras, sendo, deste modo, uma aposta em produções destinadas ao consumo massivo. Os primeiros filmes produzidos no país são considerados medíocres e Georges Sadoul (1983) chega a dizer que os poucos filmes conservados nas cinematecas são

⁷ «The cinema, displaying a flagrant (and ironic) discrepancy between the bricolage of its mechanical, optical, chemical processes on the one hand, and the homogeneity, unity, illusory cohesion of its effects on the other, would seem to be a quintessentially Dada artifact — a contention which conversely might suggest that Dada artifacts are quintessentially nineteenth-century technological fantasies.» [Thomas Elsaesser, «Dada/cinema», in Rudolf E. Kuenzli (org.), *op. cit.*, pp. 13–14.] Para Thomas Elsaesser, o desenvolvimento de novos meios de representação que surgem no século XIX, provocam um deslocamento do efeito estético que pode passar a ser atribuído «to machine-made objects or images», o que causa uma profunda ruptura com a relação entre arte e mimese. Além disso, «cruelly exposed the delicate relationship between crafted object and art object in respect to labor, skill, and value» (*ibidem*).

enfadonhos e longos. Após a Primeira Grande Guerra, os filmes norte-americanos invadiram as salas de cinema (fenómeno que ocorreu, a partir de 1918, por todo o mundo) o que provocou um recuo significativo na quantidade de produções germânicas, mas, de alguma maneira, incentivou o aparecimento de produções mais experimentais que reproduziam, nos ecrãs, a estética dominante quer nas artes visuais quer no teatro — o expressionismo.

Na altura em que a França, através do Manifesto de Canudo, celebrava o cinema como Sétima Arte, o ator e realizador alemão Paul Wegener pronunciava uma conferência que foi publicada logo a seguir intitulada *Das possibilidades artísticas da imagem animada*. Ángel Luis Hueso, historiador espanhol, não compreende porque os estudiosos da estética do cinema raramente citam Wegener, já que este sublinha uma característica fundamental do novo *médium* — a sua especificidade técnica: (...) «el verdadero poeta dentro del cine debe ser la cámara tomavista» (Paul Wegener *apud* Hueso, 1998: 33). Sem descurar o papel do realizador, Wegener acreditava que era fundamental que se percebesse que estavam diante de algo totalmente novo e não de uma mera fusão da contribuição de outras perspetivas artísticas.

Paul Wegener, no entanto, entra para a história como o ator do filme *O Estudante de Praga / Der Student von Prag* (1913), considerada a primeira obra-prima do cinema alemão que custou, na altura, a avultada quantia de 20.000 marcos. O filme, do dinamarquês Stellan Rye, que trabalhava então em Berlim, atraiu aquele que era um dos mais conhecidos atores da companhia de Max Reinhardt. Wegener vai continuar a sua carreira no cinema, e realiza, com a colaboração do guionista Henrik Galeen, em 1914, o seu primeiro *Golem* de forma realista, em cenários naturais. Em 1920, ao lado de Carl Boese, realiza outra versão do filme num clima nitidamente expressionista, apesar de negar a sua filiação à escola estética que irá marcar profundamente o cinema alemão.

A historiadora Lotte H. Eisner (Romaguera i Ramio, J. e Thevenet, H. A., 1993: 106) afirma que os filmes verdadeiramente expressionistas são poucos: *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Van Morgen bis Mitternacht* (1920) e *Das Wachsfigurenkabinett* (1924). Os outros filmes relacionados com a estética expressionista seriam apenas «variações, combinações heteróclitas com algumas visões, alguns cenários ou uma certa iluminação

expressionista (...).» Para Eisner, a invenção posterior de Carl Mayer, um dos guionistas de *Caligari*, o *Kammerspielfilm* (uma tentativa de reproduzir no cinema a proposta realista do teatro de Reinhardt), vai, de alguma maneira, contaminar o cinema expressionista e, deste, restará apenas a iluminação nalguns filmes ou a forma de atuação que ficou identificada com uma estética que privilegiava o exagero e o choque.

O *Gabinete do Dr. Caligari*, do realizador Robert Wiene, que, segundo Siegfried Kracauer, era um realizador comercial que aceitou fazer *Caligari* após a recusa de Fritz Lang em dirigi-lo, transformou o guião original de Hans Janowitz e de Carl Mayer numa história muito menos aterradora, a pensar na aceitação do público, e a grande inovação do filme deu-se nos cenários desenhados por três artistas do grupo expressionista *Sturm*: Herman Warm, Walter Rohrig e Walter Reimann. Para o primeiro os filmes deviam ser «desenhos que ganham vida» (Kracauer, 1988: 85). Em *Caligari*, e nas poucas obras que Lotte H. Eisner considera autenticamente expressionistas, os cenários respiram e fazem parte da cena, ganhando protagonismo e servindo de moldura a uma representação pouco realista, exacerbada pelas sombras conflituantes que ressaltam o tom feérico dos filmes.

A fita mais representativa do cinema expressionista alemão foi realizada no seio da indústria, sob a produção de Erich Pommer que viu, na proposta dos guionistas, uma ponte para o mercado externo, e o seu realizador, como já foi dito, fazia filmes comerciais e conseguiu transformar aquela que seria uma peça revolucionária, num filme conformista. «Enquanto a estória original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonista à loucura» (*ibidem*, 84).

O esteticismo francês — um cinema à procura da sua especificidade

A Primeira Grande Guerra contribuiu para a derrocada da nascente indústria do cinema na Europa em geral, e particularmente em França. Antes da guerra os franceses dominavam o mercado mundial e fez-se muito dinheiro com a produção de filmes. Após 1918 dá-se uma ascensão da indústria

norte-americana e, em simultâneo, as principais companhias francesas, que antes mobilizavam 80% do mercado de exportações, somaram dívidas incomportáveis que levariam ao quase desaparecimento do cinema francês (este já tentara, timidamente, voltar à cena em 1915, mas sem grande sucesso). Louis Delluc, que era então romancista e dramaturgo, escreveu em 1917: «A França, que inventou, criou e lançou (o cinema), é agora a mais retardatária... Acredito que venhamos a ter bons filmes. Serão exceções» (Sadoul, 1983).

As exceções anunciadas por Delluc seriam os filmes produzidos pelo seu grupo, durante a década de 20. Este grupo, ou escola, de acordo com Georges Sadoul, era composto por Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier e Jean Epstein. Henri Langlois, mais tarde, vai designar esta escola de «impressionismo», em oposição ao expressionismo alemão, procurando, desta forma, ressaltar as suas diferenças. No entanto, o próprio Jean Delluc usa o termo, nalguns ensaios, à guisa de definição do modelo que acabaram por seguir. Para o teórico britânico Ian Christie, há três vias que se desenvolveram no primeiro cinema francês, o chamado impressionismo, que reunia um grupo pequeno, mas significativo, de realizadores e ensaístas, distinguia-se dos demais pela sua procura incansável daquilo que denominaram de «específico fílmico» (Boivier, 2011: 4).

Reconhecer o cinema como um meio novo e revolucionário, com características próprias, era o corolário das vanguardas do início do século que se debruçaram sobre o cinema. Jean Epstein, além de realizador, foi um grande teórico e conseguiu reunir dois princípios, à partida, antitéticos: o idealismo dos postulados de Riccioto Canudo e a visão mais tecnicista e pragmática de Paul Wegener. «Em 1911 (...) quando o filme ainda era, na prática e na teoria, uma distração para colegiais... Canudo compreendia que o cinema podia e devia ser um maravilhoso instrumento de novo lirismo, que só existia então em potencial» (Agel, 1982: 9–10). Para Epstein é inegável a importância de Canudo, pois este foi o primeiro a detetar a potencialidade lírica do meio e conseguiu com isso influenciar a escola francesa fazendo-os ver que a vocação do cinema era *evocar estados da alma e não eventos exteriores*. Segundo Magny (1982: 15), o próprio Epstein tenta compreender o cinema a partir de uma dupla vinculação: não esquecendo o carácter técnico aposta no cinema como «moyen d'accès à un au-delà du monde sensible».

Da mesma forma que Wegener via a câmara como o verdadeiro poeta do filme, em *Bonjour Cinema* Epstein afirma: «A câmara Bell-Howell é um cérebro de metal, padronizado, fabricado, reproduzido em alguns milhares de exemplares, que *transforma em arte o mundo exterior*» [Jean Epstein *in* Xavier, 1983: 277 (itálico meu)]. Joel Magny (1982), ao traçar um breve histórico dos primeiros escritos sobre o cinema produzidos pela vanguarda francesa e o surrealismo, chama a este estudo *A la recherche d'une spécificité*. Partindo de Canudo, o *père-fondateur*, e passando por Louis Delluc, o autor ressalta o desejo comum de separar o cinema das outras artes, na procura do que seria específico daquele *médium* — *filho da mecânica e do ideal do homem*.

A importância dos realizadores e teóricos do «impressionismo francês», é inegável e o legado que deixaram ao cinema é visível não só na produção francófona como na cinematografia de um modo geral. Porém, não posso deixar de destacar a figura de Jean Epstein que deixou um contributo bastante sólido — mais que buscar apenas a especificidade do cinema ou tentar provar a sua (do cinema) *artisticidade*, ele foi mais longe tentando compreender o cinema como uma máquina inteligente, com as limitações e possibilidades de uma máquina, mas com a capacidade de transcender a sua mera condição de técnica e revelar, de alguma forma, o mundo exterior.

Em Epstein encontramos, lado a lado, reflexões que estavam presentes em teorias como as de Wegener, e com as de Munsterberg, por exemplo, que via o cinema como um *fenómeno psíquico*⁸:

⁸ Hugo Munsterberg escreveu em 1916 *The photoplay: a psychological study*, considerada ainda hoje uma das principais teorias do cinema. Apesar da evolução da técnica cinematográfica, que de certa forma era rejeitada por Munsterberg, os princípios básicos da sua teoria ainda são válidos. Proveniente da Filosofia e da Psicologia, Munsterberg divide a sua obra em estética e psicologia do cinema, dando um importante contributo a então quase inexistente teoria cinematográfica. A mente humana era, para ele, a verdadeira matéria-prima do cinema, pois é a mente que possui a capacidade de organizar o nosso campo perceptual. De certa forma, quando Epstein aponta para o carácter psíquico do cinema, ele aponta para a organização que fazemos das imagens que aparecem na tela. É meu olho que propicia a ideia de uma forma e a partir daí posso perceber a ambiguidade da imagem, que está fora e dentro de mim. Não queremos com isso ver convergências absolutas entre as duas visões do cinema, mas apontarmos para convergências comuns em um tempo em

Ele nos apresenta uma quintessência, um produto duas vezes destilado. Meu olho me propicia a ideia de uma forma. Também a película contém a ideia de uma forma, ideia inscrita fora da minha consciência, ideia sem consciência, ideia latente, secreta, mas maravilhosa; e da tela eu obtenho uma ideia de ideia, a ideia de meu olho tirada da ideia da objetiva (ideia), de uma álgebra tão leve, que é uma raiz quadrada de ideia (*ibidem*: 277).

O pensamento de Epstein, segundo Magny (1982: 15), «s'inscrit dans une vision mystique, voire ésotérique, du cinéma comme moyen d'accès à un au-delà du monde sensible.» Visão que será partilhada com os surrealistas. Como teórico, Epstein aprofunda as ideias lançadas por Canudo e Delluc, além de chegar à conclusão de que o cinema é a arte que leva em consideração a *quatrième dimension* do mundo: o tempo, concluindo Magny que «c'est ainsi qu'Epstein s'intéresse à tous les procédés qui travaillent la durée et le temps» (*ibidem*).

Outra figura marcante do impressionismo francês foi o realizador e ensaísta Abel Gance que publica, em 1912, o texto «Un sixième art» como reação à primeira versão do Manifesto de Riccioto Canudo que considerava, nesta versão, o cinema como a sexta e não a sétima arte, termo que depois se consagrou. No seu texto, da mesma forma que Delluc lamentara o cinema francês, Gance lamenta aquilo que havia sido feito no cinema e clama por filmes que não fossem apenas ilustrações de novelas ou imitações de dramas realistas. Ele acreditava que seria capaz de demonstrar «(...) what can be hoped for from this wonderful synthesis of the movement of space and time» (Abel Gance *in* Abel, 1988: 66).

Gance conseguiu, efectivamente, tornar-se um realizador e deixar pelo menos duas obras emblemáticas da história do cinema, *A Roda / La Roue* (1923) e *Napoleão / Napoléon* (1927). Este último custou o equivalente a

que a todos interessava descortinar os segredos do novo meio. Assim, Epstein, mesmo não tendo quaisquer relações com Munsterberg, de alguma forma, tocava em pontos que foram centrais na obra do alemão, o que nos revela o alcance do pensamento de Epstein, pois este supera o dos teóricos franceses do início do século aos quais ele estava estreitamente ligado.

15 milhões de dólares, numa coprodução francesa, alemã e norte-americana. O filme levou quatro anos a ser rodado e dos 15 000 metros iniciais, teve de ser reduzido a 5000. O filme está repleto de inovações técnicas, como a tentativa de captar o ponto de vista de um cavalo desenfreado, fixando uma câmara no dorso de um cavalo sem cavaleiro ou o triplo ecrã de projeção que, de acordo com George Sadoul (1983: 209), «deu a certos passos de *Napoléon* as proporções de um fresco — um quarto de século antes do cinerama».

No entanto, nem as inovações técnicas de Gance, ou de *O Dinheiro / L'Argent* de Marcel L'Herbier (1928), salvaram os filmes produzidos no âmbito do impressionismo, do fracasso quer económico quer estético. Os realizadores cederam ao esteticismo para distanciar-se da tendência naturalista que acaba por dominar o cinema francês.

O cinema é surrealista por essência

Escreveu, um dia, Péret:

Nunca ningún medio de expresión ha generado tanta esperanza como el cine. Para él no solamente todo es posible, sino que incluso tiene a mano lo maravilloso. Y, sin embargo, nunca se ha visto tanta *desproporción* entre la *inmensidad* de las *posibilidades* y lo *irrisorio* de los *resultados* (Benjamin Péret *apud* Pariente, 1996: 88–89).

Para Benjamin Péret, como para quase todos os surrealistas, as possibilidades aventadas pelo cinema não foram muito longe. O cinema distanciou-se cada vez mais daquilo que eles desejavam ver nos ecrãs. Da poesia de alguns filmes ficou apenas a sombra de um desejo não realizado.⁹

9 Para Salvador Dalí, «Contrariamente a la opinión común, el cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura» (Dalí, S., Babauou, Barcelona: Ed. Labor, 1978: 21).

Em 1925, Jean Goudal afirma que a imagem cinematográfica representava «a conscious hallucination, and utilizes this fusion of dream and consciousness which Surrealism would like to see realized in the literary domain» (Jean Goudal *apud* Fotiade, 1995: 396). A fusão do sonho com estados de consciência, um dos princípios surrealistas, dá-nos a exata medida do que eles consideravam como sendo tradução fiel do seu ideário. Os surrealistas propunham desmontar a construção da lógica narrativa (tanto a nível *sintático* como *semântico*), o que explica a atração por autores como Mallarmé, Rimbaud e Isidore Ducasse. O que explica também a atração por um meio, como o cinema, capaz de, através da montagem e de suas outras possibilidades técnicas, romper com regras de *escrita* e construir uma narratividade completamente imagética.

A XV Confrontation Cinématographique de Perpinyà, realizada em 1979, foi dedicada ao cinema surrealista, e encontrou-se uma grande dificuldade em caracterizar este cinema.¹⁰ Somente os filmes relacionados diretamente ao movimento são considerados como surrealistas — *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac; *Estrela do Mar / L'étoile de Mer* (1928), de Man Ray e Robert Desnos e os dois primeiros de Buñuel e Dalí, *Um Cão Andaluz / Un Chien Andalou* (1929) e *Idade de Ouro / L'âge D'or* (1930),¹¹ reconhece-se, no entanto, a influência muito mais vasta do surrealismo pelo cinema de um modo geral.

No mesmo ano da publicação do 1.º Manifesto do Surrealismo, 1924, Max Morise (1924: 16–17) escreve, no n.º 1 da revista *La révolution surréaliste*, que «la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste.» Para Morise existe uma *plástica surrealista* presente na literatura, pintura ou fotografia realizadas pelo grupo. Ora, a possibilidade que o cinema oferecia de sucessão de imagens e, principalmente, de promover uma simultaneidade maior que em outras artes, como a pintura e a escultura, «ouvre une voie vers la solution

¹⁰ Cf. Joaquim Romanguera i Ramio e Homero Alsina Thevenet, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ Esta lista é-nos fornecida por Betton, G., *Estética do cinema*, São Paulo: Martins Fontes, 1987. No livro *Textos y manifestos del cine*, o filme de Man Ray e Desnos não consta do rol do considerado cinema surrealista *puro*.

de ce problème». Além disso, o cinema, arte que acontece no tempo, está muito próximo do desejo surrealista de concretizar uma imagem que começa num instante e vai, e volta, traçando uma curva comparável «à la courbe de la pensée».

Tendo então o cinema a capacidade de reproduzir a estrutura dos sonhos, permitindo uma circularidade promovida pelas condensações e deslocamentos presentes nos mesmos, a atenção que os surrealistas vão dedicar a esta arte será muito maior do que o que o movimento irá efetivamente realizar neste campo. O que não significa que o modo de pensar e de fazer cinema surrealista não tenha influenciado um conjunto significativo de cineastas ao longo do tempo.

A vanguarda russa — a Arte ao serviço da revolução

Não nos é possível ignorar que ao mesmo tempo em que surgia uma teoria de cinema em França, na Rússia era desenvolvido todo um arsenal teórico e prático que os direcionava a um cinema revolucionário, tanto política quanto esteticamente. Após 1917, as relações entre o cinema e as vanguardas consistem em atribuir ao novo meio um papel central em seus experimentos, tornando-o um instrumento de luta e formação de consciências.

Conforme Antonio Costa, o que caracteriza a experiência do cinema de vanguarda russo é a convivência de dois projetos interligados: «De um lado, o estudo sobre bases experimentais, como se pretendia fazer no laboratório de Kulechov; por outro lado, o projeto revolucionário.»¹²

¹² Antonio Costa, 1987: 78. Cabe-nos frisar a importância dos experimentos, já clássicos, realizados por Kulechov. «Segundo o espírito científico do tempo, Kulechov e seus alunos estudavam as leis constitutivas da comunicação fílmica e os elementos específicos da linguagem cinematográfica» (*ibidem*). Ao mesmo tempo que Kulechov realizava as suas experiências, o grupo formalista, constituído por linguistas e críticos como Jakobson, Sklovskii, Tynianov e Eichenbaum realizava pesquisas na área da linguagem, além de participar da formação do próprio cinema soviético como roteiristas e teóricos. Desta forma, tendo de um lado uma teoria assentada em bases tão importantes, a prática

De um modo geral, esta proposta que de forma isolada era radicalmente revolucionária, não atraiu as multidões ao cinema, nem deixou satisfeitos os membros do Partido Comunista, que desejavam algo mais eficiente enquanto propaganda. De qualquer maneira, a cinematografia e teorias ali desenvolvidas serão fundamentais em toda a história do cinema.

Um dos princípios básicos dos construtivistas russos era «torne o objeto estranho». A ideia de estranhamento, postulada inicialmente por Viktor Sklovskii, exigia que o objeto saísse de seu lugar-comum e assumisse uma outra significação. Hans Richter (que além de participar no dadaísmo tornou-se, posteriormente, num dos seus principais historiadores) conseguiu resumir a *angústia* que movia os cineastas russos quando disse: «O principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução» (Hans Richter *apud* Andrew, 1997: 90). O desejo de ultrapassar a reprodução e capturar o efeito espetacular do objeto, fez com que, em alguns casos, para os construtivistas, a técnica estivesse acima da obra.

Torna-se difícil fazer uma sistematização do pensamento formalista/construtivista russo e agrupá-lo num só *corpus*. Esta tarefa é difícil porque não havia uma «clara consciência teórica» e cada um desenvolveu suas particularidades e paradoxos. Joaquín Jordá, na introdução do livro de Sklovskii, *Cine y lenguaje*, afirma: «Es la dificultad señalada por algunos críticos y sentida casi unánimemente por todo el grupo formalista de compendiar sus investigaciones en un corpus teórico orgánico» (Sklovskii, 1971: 17).

Apesar de não constituir um *corpus orgânico*, um fundamento estava presente em todas as suas criações: romper com o automatismo do quotidiano. Além de alguns nomes que ficaram individualmente conhecidos, encontramos um autêntico exemplar de um grupo de vanguarda: a FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico). Reunidos em torno das figuras de Kozintsev

cinematográfica da vanguarda, por outro lado, não se furtava de um forte comprometimento político. «Ao mesmo tempo que elaboravam uma espécie de gramática da comunicação baseada essencialmente na montagem, os cineastas russos participavam de um movimento político que acreditava na possibilidade de libertar a arte da condição de separação e isolamento na qual a havia colocado a cultura “burguesa” e de fazer dela um dos elementos propulsores da construção de uma nova sociedade» (*ibidem*).

e Trauberg, seus manifestos do *Excentrismo* foram *inspirados* nos manifestos de Marinetti (de quem eles herdaram algumas ideias que vieram, posteriormente, a refutar).¹³

Para a FEKS, estava a chegar ao fim o misticismo e o simbolismo europeus. Era preciso dar valor ao que realmente importava: os objetos. Fazer da forma o assunto da obra: «A forma é uma carga de dinamite colocada sob a banalidade quotidiana» (Kozintsev *apud* Kraiski *in* Rapisarda, 1978: 271) Havia um sentimento geral de *modernolatria* — a técnica ocupava o lugar central nas suas preocupações, eles tentavam compreender o procedimento da sua linguagem e criar, nos seus contemporâneos, a consciência da velocidade e o fascínio pelas máquinas.

Não é difícil, portanto, imaginar o fascínio que o cinema exerceu sobre o grupo. Apaixonados pelos filmes americanos de aventuras e pelas comédias de Chaplin, eles fizeram uma síntese entre o *music-hall*, o formalismo russo e o cabaret alemão. Um dos seus filmes mais conhecidos, *Shinel* (1926), está mais próximo do expressionismo, por exemplo, que do formalismo russo. Além de experiências na realização cinematográfica, a FEKS deixou também uma contribuição para a teoria. Como em todas as vanguardas, aqui também é difícil delinear uma fronteira clara entre realização e reflexão.

Há, no entanto, uma figura que pode ser considerada de proa: Eisenstein. Não só como teórico, mas como autor de uma obra de referência dentro da história do cinema. Conforme Sklovskii (1971: 138), «É fácil reconhecer a genialidade de Eisenstein porque a genialidade de um indivíduo não é muito ofensiva (...) mas é difícil reconhecer a genialidade de toda uma época». Eisenstein pertence a um grande período na história das artes do nosso século. Mas a sua genialidade é incontestável, basta repararmos no legado que nos deixou. As suas concepções sobre a montagem irão revolucionar a construção do filme.

¹³ Ao mesmo tempo em que a FEKS aderiu a algumas ideias de Marinetti, em um dos seus manifestos eles procuram renegar esta influência: «Qué atrasados nos parecen los consejos del “loco” MARINETTI cuando nos dice que hay que untar con cola las butacas del público, o esparcir por la platea polvos que hagan estornudar! Un gracioso petit jeu de salón... ¡No! No queremos diabluras.» [Rapisarda, G. (org.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978: 38.]

Conclusão

Em 1965, ainda no âmbito das comemorações dos 40 anos de surrealismo (1924–1964), a revista *Études Cinématographiques* lança dois volumes dedicados ao surrealismo, especificamente sobre a sua relação com o cinema, tentando esclarecer, não só o que seria um *cinema surrealista*, como também o que havia de surrealismo no cinema *tout court*. De um modo geral, quando se fala de cinema e vanguardas, com seus manifestos e teorias, em quaisquer dos casos mencionados — futurismo, dadaísmo, expressionismo, impressionismo, surrealismo ou construtivismo russo, a constituição de um *corpus* fílmico é sempre controversa. Teóricos puristas, como Lotte H. Eisner, em relação ao expressionismo, ou os teóricos que nos encontros de Perpinyá delimitaram um conjunto reduzido de filmes verdadeiramente surrealistas, confrontam-se com outros, como Michael Gould que prefere falar de uma sensibilidade surrealista pois, segundo ele: «If surrealism is anything, it is not what one would expect it to be; it is *something else*» [Gould, 1976: 11 (itálico meu)]. Para Gould, limitar a experiência surrealista ao *movimento* surrealista e mais ainda, tentar classificar o cinema a partir de categorias utilizadas para outras artes, é correr sempre o risco de cair em simplificações.

O que se pode observar, como tendência geral, é que os filmes experimentais das vanguardas foram substituídos, em todos os casos, por uma tendência realista-naturalista de cunho programático — na Rússia, na Alemanha e em Itália refletiam os caminhos traçados pela política, e em França (e noutros países), respondiam a demandas estéticas e sociais. O cinema não podia negar a sua filiação industrial e o seu custo, sendo necessário, para suportar este último, um público que o consumisse em massa. Com a concorrência cada vez maior dos filmes norte-americanos, o cinema europeu no período entre guerras vivenciou uma deriva pouco produtiva, quer em termos artísticos quer em termos comerciais.

No entanto, a importância destas cinematografias é inegável para o desenvolvimento de todas as cinematografias futuras, mesmo a norte-americana que já encontrara, nos anos 20 do século xx, uma linguagem padrão que respondia ao desejo de uma nova classe social, menos

intelectualizada, de se rever, e de assistir ao que consideravam as suas próprias histórias, estampadas nos grandes ecrãs.

Bibliografia

- AGEL, H., *Estética do Cinema*, São Paulo: Cultrix, 1982.
- ALBERA, F., *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- APOLLONIO, U., (org.), *Futurist manifestos*, Londres: Thames and Hudson, 1973.
- BENJAMIN, W., «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BOIVIER, F., «L'avant-garde dans les études filmiques», *1895. Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze*, 55, 2011.
- BRUNETTA, G. P., *Storia del Cine Italiano, volume primo*, Roma: Ed. Riuniti, 1993.
- COSTA, A., *Compreender o cinema*, Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DALÍ, S., *Babaouo*, Barcelona: Ed. Labor, 1978.
- FOTIADE, R., «The untamed eye: surrealism and film theory», *Screen*, vol. 36, n.º 4, inv/95, pp. 394–407.
- GANCE, A., «A Sixth Art», in Abel, R., *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907–1929*, Nova Jérсия: Princeton University Press, 1988.
- GOULD, M., *Surrealism and cinema*, Londres: The Tانيتivy Press, 1976.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo*, Barcelona: Ariel, 1998.
- KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KUENZLI, R. E. (org.), *Dada and surrealist film*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- MAGNY, Joël, «Prémiers écrits, avant-garde français et surréalisme», *CinémAction*, n.º 20, ago/82, pp. 12–20.
- PARIENTE, A., *Diccionario Temático del Surrealismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- RAPISARDA, G. (org.), *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- ROMAGUERA I RAMIO, J. e THEVENET, H. A. (orgs.), *Textos e Manifiestos del Cine*, Madrid: Cátedra, 1993.
- SADOU, G., *História do Cinema Mundial — I*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

História do cinema mundial

SERS, P., *Sur dada — essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Nîmes: Org. Jacqueline Chambon, 1997.

SKLOVSKII, V., *Cine y Lenguaje*, Barcelona: Anagrama, 1971.

TAVARES, M., *Buñuel e o Surrealismo: A Arquitetura do sonho*, Coimbra: Ed. Grácio, 2016.

XAVIER, I. (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1983.