**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

DONNY CORREIA

**Representações estéticas da metrópole
no cinema de autor dos anos 1920**

**SÃO PAULO
2014**

DONNY CORREIA

**Representações estéticas da metrópole
no cinema de autor dos anos 1920**

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte para
obtenção de título de mestre em
Estética e História da Arte.**

**Linha de Pesquisa: Produção e
Circulação da Arte.**

Orientador: Prof. Dr. Edson Leite

**SÃO PAULO
2014**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTA TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Correia, Donny.

Representações estéticas da metrópole no cinema de autor dos anos 1920 /
Donny Correia ; orientador Edson Leite. -- São Paulo, 2014.

167 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. História do Cinema. 2. Cinema experimental – Anos 1920. 3. Dadaísmo.
I. Leite, Edson. II. Título.

CDD 791.43

Nome: CORREIA, Donny

Título: Representações estéticas da metrópole no cinema de autor dos anos 1920

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte para obtenção de título de mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Este trabalho é especialmente dedicado à minha esposa, Luciana Brito dos Santos, por sua dedicação, confiança e suporte, principalmente nos momentos mais difíceis deste percurso. Seu amor e seu afeto foram o combustível para que eu chegasse a patamares pessoais, profissionais e acadêmicos a que jamais imaginei chegar.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Edson Leite, por acreditar neste trabalho de pesquisa e orientá-lo com objetividade e rigor, contribuindo para meu amadurecimento acadêmico.

Ao amigo Olívio Guedes, por me apresentar o Programa Interunidades e seus competentes professores, possibilitando meus planos de uma pós-graduação.

Aos professores Dr. João Eduardo Hidalgo e Dra. Jane Aparecida Marques, por suas orientações de extrema valia na ocasião de minha qualificação.

À Profa. Dra. Elza Ajzenberg, por suas aulas e suas orientações para a academia e para a vida.

À Profa. Ms. Maria Cristina Caponero, pelas orientações dadas na preparação de minha qualificação.

Aos caros colegas Adilson Mendes e Alexandre Miyazato, da Cinemateca Brasileira, por possibilitarem meu acesso a materiais essenciais para o cumprimento desta pesquisa.

A Frederico Barbosa, por ter me dado a primeira oportunidade profissional no ambiente da poesia e da arte, sendo grande responsável por todo meu desenvolvimento subsequente.

À minha cunhada, Alessandra Boldrini, pela gentil cortesia em empregar seu talento e sua paciência na arte da capa deste trabalho.

A Gabriela Bassan, por colaborar com a prospecção de material complementar à pesquisa.

Aos queridos amigos de hoje e sempre Daniel Solimene, Elizabeth Martin Daniel Babalin dos Santos e Clenir Bellezi de Oliveira, pelo incentivo constante.

À colega Ana Paula Cattai Pismel, pelas dicas de veterana e pelo material metodológico que me serviu para a conclusão deste trabalho.

A Simone Homem de Mello, pelas sugestões de leitura complementar e pelas conversas acerca do tema desta pesquisa.

A Marcelo Tápia, que me permitiu adequar os compromissos profissionais às demandas de uma pós-graduação.

A Ivanei Silva, pelas dicas de material complementar e pelos empréstimos bibliográficos, que tanto contribuíram para esta pesquisa.

Finalmente, e não menos importante, à minha família, que sempre acreditou em meus projetos e sempre me incentivou a conduzi-los com persistência e vigor.

RESUMO

O cinema é um meio de reprodução mecânica da imagem surgido no final do século XIX, na Europa, numa época em que a sociedade e a cultura experimentavam a chegada da modernidade. Sua presença corroborou para a crise da arte pictórica e seu mecanismo de apreensão da realidade foi apropriado pelos artistas das vanguardas de ruptura, em especial os dadaístas, que passaram a utilizar o filme experimental para refletirem e criticarem seu tempo. Muitos dos artistas envolvidos com as vanguardas voltaram-se para a realização de filmes que enfocavam a metrópole e suas contradições na vida e nos costumes de seus habitantes. Este trabalho pretende partir deste ponto, quando o cinema de vanguarda se torna uma ferramenta de documentação histórica e social, procurando, como objetivo, observar a presença da metrópole nos filmes autorais realizados no início do século XX, bem como a presença de seus habitantes, buscando compreender quais procedimentos estéticos e ideológicos permeiam tais obras a partir do uso inventivo da câmera, num momento em que o cinema demonstra clara diferenciação entre a mera narração de entretenimento, e a arte como crítica e reflexão. Neste trabalho serão analisados os filmes *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; e *Berlim, sinfonia da grande cidade* (1928), de Walter Ruttmann, e comparados com as produções brasileiras *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny; e *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina. A intenção é compreender suas realizações dentro da realidade social, poética e estética de seu tempo, observar a presença da figura do *flâneur* em contraponto com o homem-da-multidão, e estabelecer paralelos entre os filmes europeus e os brasileiros, aqui abordados.

PALAVRAS-CHAVE: *Flâneur*, Homem-da-multidão, Dadaísmo, Cinema Experimental, Sinfonia da Metrópole

ABSTRACT

The cinema is a means of mechanical reproduction of image emerged in the late nineteenth century in Europe, a time when society and culture experienced the arrival of modernity. Its presence corroborated to the crisis of pictorial art and its mechanism of apprehending reality was appropriated by artists of the vanguards of rupture, especially the Dadaists, who started using the experimental film to reflect and criticize their time. Many of the artists involved with the avant-garde turned to the production of films that focused on the metropolis and its contradictions in the life and habits of its inhabitants. This work intends to start from this point, when the avant-garde cinema becomes a tool of social and historical documentation, and seeks to observe the presence of the metropolis in films made in the early twentieth century, as well as the presence of its inhabitants, so to understand what aesthetic and ideological procedures permeate these inventive works, at a time when film shows clear differentiation between mere narration for entertainment, and art criticism and reflection. This research will analyze the films *Rien que les heures* (1926), by Alberto Cavalcanti; and *Berlin, symphony of the great city* (1928), by Walter Ruttmann, and will compare them with Brazilian productions *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), by Rudolf Rex Lustig and Adalberto Kemeny; and *Fragmentos da vida* (1929), by José Medina. The intention is to understand their accomplishments within the social, aesthetic and poetic reality of their time, observe the presence of the figure of the *flâneur* as opposed to the man-of-the-crowd, and draw parallels between European and Brazilian addressed movies here.

KEY WORDS: *Flâneur*, Man-of-the-crowd, Dadaism, Experimental Cinema, Symphony of the metropolis

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: <i>Jogadores de carta</i> (1892), de Paul Cézanne. (Fonte: The Barnes Foudation).....	28
Fig. 2: Fotograma de <i>O Jogo de cartas</i> (1896), de Irmãos Lumière.....	28
Fig. 3: <i>Gare Saint Lazare</i> (1877), de Claude Monet.....	29
Fig. 4: Fotograma de <i>L`arrivée d`un traine en gare de La Ciotat</i> (1895), de Irmãos Lumière.....	29
Fig. 5: <i>Le déjeuner</i> (c. 1879), de Pierre-Auguste Renoir.....	30
Fig. 6: Fotograma de <i>Le repas de bébé</i> (1896), de Irmãos Lumière.....	31
Fig. 7: Fotograma de <i>Seeing New York by Yatch</i> (1903), Frederick Armitage.....	38
Fig. 8: Fotograma de <i>Coney Island at night</i> (1905), de Edwin Porter.....	38
Fig. 9: Fotograma de <i>Westinghouse work series</i> (1904), de George Bitzer.....	39
Fig. 10: Fotograma de <i>Mechanical principles</i> (1930), de Ralph Steiner.....	39
Fig. 11: <i>Phonetic Poem</i> (1917), de Hugo Ball.....	46
Fig. 12: <i>Máscara Ritual da região do Golfo de Papua Nova Guiné</i> , c. 1880.....	48
Fig. 13: <i>Sem título</i> (1919) e <i>Máscara, retrato de Tzara</i> (1919), Marcel Janco.....	48
Fig. 14: <i>Visionary portrait</i> (1917) e <i>Visionary portrait-ecstasy threatened by death</i> (1917), de Hans Richter.....	48
Fig. 15: <i>ABCD or Portrait de l`artiste</i> (1923 – 1924), colagem de Raoul Hausmann.....	52
Fig. 16: Soldado francês da Primeira Guerra Mundial amputado.....	53
Fig. 17: <i>Self-portrait of the Dadasoph</i> (1920), de Raoul Hausmann.....	53
Fig. 18: <i>L.H.O.O.Q.</i> (1919), <i>ready-made</i> de Marcel Duchamp.....	57
Fig. 19: <i>Tour Eiffel</i> (1922), fotografia de Man Ray.....	58
Fig. 20: Disco com trocadilho de Marcel Duchamp (esq.). O mesmo disco (dir.), em fotograma do filme <i>Anémic Cinéma</i> (1926), dirigido pelo artista.....	59
Fig. 21: Fotogramas de <i>Ghosts before breakfast</i> (1929), de Hans Richter.....	65
Fig. 22: Fotogramas de <i>Ghosts before breakfast</i> (1929), de Hans Richter.....	65
Fig. 23: Fotogramas de <i>Ghosts before breakfast</i> (1929), de Hans Richter.....	66
Fig. 24: Fotograma de <i>Ghosts before breakfast</i> (1929), de Hans Richter.....	67
Fig. 25: Fotogramas do Filme <i>Building up and demolishing the star Theater</i> (1901), de Frederick Armitage.....	83
Fig. 26: Fotogramas do filme <i>New York subway, 14h street to 42nd street</i> (1905), de G. W. Bitzer...84	
Fig. 27: Fotogramas de <i>Architecture d`aujourd`hui</i> (1930), de Pierre Chenal.....	85
Fig. 28: Fragmentos do roteiro-manifesto <i>Dynamic of the metropolis</i> , de László Moholy-Nagy.....	87
Fig. 29: Letreiro de abertura do filme <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	90
Fig. 30: Fotogramas de <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	91
Fig. 31: Fotogramas do filme <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	92
Fig. 32: Aparições da velha errante no filme <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	94
Fig. 33: Vegetais maduros viram lixo em <i>Rien Que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	95
Fig. 34: Cena de um almoço em <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	96
Fig. 35: Três fotogramas de <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	97

Fig. 36: <i>Coiffeur, avenue de l'Observatoire</i> (1926) e <i>Coiffeur, Palais Royal</i> (1926 – 27), de Eugene Atget	98
Fig. 37: Fotogramas da cena da vitrine em <i>Rien que les heures</i> (1926), de Alberto Cavalcanti.....	99
Fig. 38: Fotogramas de “The girl with a prefabricated heart”, de Fernand Léger, do filme <i>Dreams that Money can buy</i> (1947), de Hans Richter.....	101
Fig. 39: Fotogramas de (da esq. para a dir.) <i>Diagonal Symphony</i> (1924), <i>Rythmus 21</i> (1921), e <i>Opus 1</i> (1921).....	106
Fig. 40: Fotogramas da sequência inicial de <i>Berlim, sinfonia da grande cidade</i> (1928), de Walter Ruttmann.....	110
Fig. 41: Fotogramas de <i>Berlim, sinfonia da grande cidade</i> (1928), de Wlateral Ruttmann.....	111
Fig. 42: O ritmo apressado das ruas não pode mais contar com animais conduzindo o transporte, público ou privado.....	112
Fig. 43: “A velha Berlim” busca refúgio. Fotogramas de <i>Berlim, sinfonia da grande cidade</i>	113
Fig. 44: Os policiais de <i>Berlim, sinfonia da grande cidade</i>	114
Fig. 45: Carro funerário em <i>Berlim, sinfonia da grande cidade</i>	115
Fig. 46: Capa de <i>Klaxon</i> , de autoria de Guilherme de Almeida.....	127
Fig. 47: Anúncios dos chocolates Lacta e do Guaraná Espumante, ambos de Guilherme de Almeida, publicados na quarta capa de <i>Klaxon</i> 1 e 2, respectivamente.....	128
Fig. 48: Trecho do poema <i>O aeroplano</i> , de Luís Aranha, em <i>Klaxon</i> , n.2.....	129
Fig. 49: Gravura sem título, de Alberto Cavalcanti. Extratexto da edição 3 de <i>Klaxon</i>	132
Fig. 50: Montagens quase abstratas da cidade de São Paulo.....	139
Fig. 51: A cidade de São Paulo ladeada por Londres, Berlim, Nova York e Paris.....	141
Fig. 52: Fotogramas de <i>São Paulo, a sinfonia da metrópole</i> , de Lustig e Kemeny.....	142
Fig. 53: Imagens dos “enfermos” em reabilitação.....	143
Fig. 54: Escola de odontologia e escola infantil.....	144
Fig. 55: A cidade, nem tão moderna, ainda.....	145
Fig. 56: <i>Independência ou morte</i> (1888), de Pedro Américo.....	146
Fig. 57: A reconstituição do quadro de Pedro Américo, por Lustig e Kemeny.....	146
Fig. 58: Fotograma de <i>São Paulo, a sinfonia da metrópole</i> , de Lustig e Kemeny.....	147
Fig. 59: Intertítulos iniciais de <i>Fragmentos da vida</i> , de José Medina.....	150
Fig. 60: Fotogramas de <i>Fragmentos da Vida</i> , de José Medina.....	151
Fig. 61: O <i>flâneur</i> da modernidade se barbeia à margem do córrego no Parque Dom Pedro II.....	152
Fig. 62: Jornal no filme <i>São Paulo, a sinfonia da metrópole</i> (esq.), símbolo do progresso da imprensa. Página de um jornal em <i>Fragmentos da vida</i> (dir.), laconismo do progresso.....	154

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: Cinema, do impressionismo à vanguarda.....	22
1.1 A fotografia e o novo contexto da arte.....	23
1.2 Lumière, o último impressionista	26
1.3 Base estética e poética de um cinema de arte.....	33
1.4 Cinema avant-garde e a base do documentário experimental.....	35
CAPÍTULO 2: Da desconstrução Dada à apropriação da metrópole.....	41
2.1 A ruptura Dada	42
2.1.1 Zurique.....	45
2.1.2 Berlim.....	50
2.1.3 Paris.....	54
2.2 "Kino Dada"	61
2.3 Questões estéticas do cinema	68
CAPÍTULO 3: O documentário experimental e a abstração concreta da metrópole	78
3.1 Reflexões sobre o documentário experimental	79
3.2 A dinâmica da metrópole	86
3.3 Paris, a velha cansada.....	88
3.4 Berlim, a apatia da modernidade.....	102
3.4.1 Berlim e a sinfonia visual.....	105
CAPÍTULO 4: São Paulo, contradição da modernidade	116
4.1 Do flâneur e do homem-da-multidão	117
4.2 A Belle Époque Paulistana	119
4.3 O modernismo da elite passadista	122
4.3.1 Nostalgia da modernidade.....	125
4.3.2 A felicidade acima de tudo.....	129
4.3.3 Cinema moderno	131
4.4 O errático cinema nacional.....	133
4.5 São Paulo pelo olhar estrangeiro	136
4.6 "O trabalho te abrirá o caminho da honradez"	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS.....	162

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, numa Europa que despertava para um universo capitalista influenciado pela Revolução Industrial, o crescimento demográfico e o surgimento de uma classe burguesa, o cinema (espetáculo público tal qual conhecemos hoje, e não somente a imagem em movimento¹) nasce como uma espécie de evolução natural da fotografia. Não se esperava que tal invento tivesse uma vida longa e uma história complexa em tão pouco tempo.

O fato é que este invento rodeado de descrédito por seus próprios criadores se desenvolveu rapidamente tanto quanto se desenvolvia a sociedade e plano urbano.

O cinema, dando continuidade àquilo que a fotografia já havia começado, inaugurou uma era de predominância da imagem e desenvolveu uma linguagem que se tornou uma das mais populares do planeta até o surgimento da televisão e das mídias eletrônicas. (COSTA, 1995, p. XVII)

Em menos de 15 anos uma indústria já havia se formado em torno desse meio. Na América assistimos ao nascimento de Hollywood e os ideais capitalistas americanos logo fizeram do cinema um fomentador de obras de entretenimento fácil e barato, pensado para ser a diversão merecida após o labor diário.

No entanto, ainda na Europa, seu berço, o cinema começa a tomar outros rumos, tal como a sociedade daquele continente que vê uma guerra tecnologicamente inédita devastar a geopolítica vigente com barbárie inimaginável. Após os conflitos, aquela sociedade que tinha fé no futuro tecnicista perde o positivismo e é engolida pela depressão.

Atentos os novos meios de comunicação, artistas visuais envolvidos com movimentos estéticos de vanguarda apropriam-se da máquina cinematográfica para realizarem obras fílmicas de caráter crítico, reflexivo e criativos, cientes de que sendo um fenômeno social de larga amplitude, o cinema poderia servir a algo muito além da mera diversão.

O ponto de cisão entre o pensamento capitalista e o pensamento artístico e criador em torno do cinema é crucial para se entender a evolução destas estéticas visuais (e mais tarde audiovisuais), bem como a própria sociedade transformada, como se o cinema desenvolvesse, a partir daí, a capacidade de capturar o reflexo da expansão social e intelectual, bem como suas contradições.

Não é à toa que a maioria dos artistas europeus, sobretudo os dadaístas, ao

1A busca pela ilusão da imagem em movimento é algo anterior à criação do cinema como fenômeno

se apropriarem da câmera cinematográfica voltam suas lentes imediatamente para as grandes cidades (Paris, Berlim, Moscou, São Paulo).

Como sabemos, a cidade tem sido, desde longa data, campo privilegiado para a investigações estéticas. Nas artes plásticas e, antes mesmo, na literatura, a cidade foi e continua sendo fonte de inspiração para os artistas. (FREIRE, *in* AJZENBERG, 2001, p. 72)

Isso, configura um retrato vivo da modernidade visto pelas lentes de um produto desta própria modernidade. Estariam eles fazendo mero registro do cotidiano? Estariam eles legando às gerações futuras o retrato de como tudo teria começado? Estariam eles fazendo um retrato melancólico do que a sociedade havia se transformado e para onde ainda iria?

Este trabalho pretende partir deste ponto, quando o cinema de vanguarda se torna uma ferramenta de documentação histórica e social, procurando, como objetivo geral, observar a presença da metrópole nos filmes autorais realizados no início do século XX, bem como a presença de seus habitantes, buscando compreender quais procedimentos estéticos e ideológicos permeiam tais obras a partir do uso inventivo da câmera, num momento em que o cinema demonstra clara diferenciação entre a mera narração de entretenimento, e a arte como crítica e reflexão, mais especificamente após a Primeira Guerra Mundial. As discussões suscitadas a partir dos precursores do documentário de estética experimental serão aplicadas na cinematografia brasileira no mesmo período, para identificarmos temas e abordagens análogas.

Este macro objetivo em nossa pesquisa propõe alguns objetivos mais específicos detalhados a seguir:

- Compreender o fazer cinematográfico em sua origem em paralelo com a sociedade europeia do final do século XIX, e como ele está intimamente ligado ao crescimento da metrópole e à quebra de paradigmas estéticos.

Pablo Jiménez Burillo defende que Paris, no final do século XIX, com entusiasmo se torna capital cultural do mundo. Sua sociedade era dotada, naturalmente de um entusiasmo advindo de uma revolução popular, de uma revolução industrial, de uma óbvia curiosidade para as ciências e as artes. O contexto irá se tornar o campo propício ao surgimento de algumas ideias e invenções sem precedentes. Neste ambiente nasce o cinema. Algo meramente tecnológico que será uma das marcas de uma sociedade burguesa e avançada. Por

servir ao registro urbano e social, as imagens captadas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, identificado por Jacques Aumont como os últimos impressionistas, constituem um testamento dessa nova sociedade que vivia uma espécie de crepúsculo das artes figurativas.

- Trazer à discussão algumas das teorias cinematográficas de vanguarda elaboradas após a Primeira Guerra Mundial que defendem um cinema de autor em prol de um discurso elaborado acerca da sociedade moderna e sua relação com a tecnologia e com a história. Estas teorias são, particularmente, verificáveis no escopo da estética dadaísta, que fez do cinema uma ferramenta discursiva poderosa que refutava as ambições futuristas quanto ao novo meio e propunha o estabelecimento de uma estética essencialmente cinematográfica.

Uma vez que delimitamos o momento histórico no qual o cinema parecia tão somente um aparato tecnológico, uma forma de produção de apela à massa, buscamos as raízes do fazer cinematográfico autoral, no período da Primeira Guerra Mundial, quando alguns artistas, exilados na Suíça, país neutro, perceberam a importância do novo meio de comunicação para expressarem suas angústias travestidas de aberta jocosidade denominada *Dada*. Segundo Hans Richter², pintor e cineasta alemão, e precursor do filme abstrato, em seu livro (1978), o cinema poderia ser a extensão perfeita do fazer artístico de pintores e fotógrafos da vanguarda dadaísta, incluindo ele mesmo.

Se durante a Guerra esta mentalidade visionária começou a tomar corpo entre estes exilados, imediatamente após os conflitos, a Alemanha viu florescer uma sequência de filmes marcados pela estética expressionista que traduzem as incertezas e frustrações daquele tempo e daquele povo. No entanto, esta formula nos serve aqui menos para estudar a presença do fator urbano no cinema, do que entender o expressionismo cinematográfico como uma espécie de encubadora que teve função de amadurecer a visão daqueles artistas e cineastas, que já por volta de 1925 abandonam as metáforas dos jogos de luz e sombras, dos cenários assimétricos e da maquiagem exagerada, para explicitamente procurarem as raízes e as consequências do pesadelo nacional nos filmes pensados em torno de um “Novo Realismo” (KRACAUER, 1947, p. 161).

Avesso à visão alemã, a União Soviética, que enxergava um apogeu

² Nascido em 1888 e falecido em 1976.

conquistado após a Revolução de 1917, iria investir na arte cinematográfica de maneira a constituir um meio de difusão das ideias e da doutrina comunista. Portanto, ainda que de grande valia no estudo da cidade no cinema, as teorias de Dziga Vertov (*in* XAVIER, 1983), comuns nesse tipo de estudo, pois que sejam imbuídos de sólida argumentação a respeito da montagem intelectual de imagens, não serão base direta desta pesquisa, pois entendemos que o foco deva residir na relação entre a distopia social da época e sua representação cinematográfica. Assim, preferimos nos remeter a Sergei Eisenstein (2002), cujos escritos sobre a montagem dialética e montagem de choque oferecem um panorama neutro de ideologia e profundamente reflexivo do ponto de vista da estética do filme.

- Lançar um olhar analítico sobre a chegada dessas teorias ao cinema brasileiro, tão distante daquela realidade europeia, e como a estética do cinema autoral retrata a cidade de São Paulo no momento em que se transforma numa metrópole moderna.

O Brasil, de realidade tão distante daqueles países europeus, via São Paulo ensaiar os primeiros movimentos para despontar como sua principal metrópole. Essa cidade, na virada do século XIX para o XX, passou de um vilarejo sem importância além da financeira a uma metrópole moderna, recebendo toda a sorte de imigrantes, vindo de todos os cantos do mundo. O impacto causado pela modernidade espelhada na imagem de Paris se fez sentir sobretudo na arte. O modernismo e a Semana de Arte Moderna de 1922 inauguraram um período em que as discussões em torno da nova pintura, da nova escultura e do cinema passariam a render diversas manifestações carregadas da contradição observáveis no continente europeu.

No final da década de 1920, os húngaros Adalberto Kemeny³ e Rudolf Lustig⁴, registraram São Paulo por um viés de admiração e respeito para com a variedade de provas de uma modernidade ascendente e de ordem estabelecida a partir da oposição entre o passadismo e o modernismo no filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole*.

Por outro lado, o paulista José Medina⁵, homem que aprendeu o ofício do cinema de forma intuitiva buscou, em seu cinema independente e autoral, contribuir

³ Nascido em 1901 e falecido em 1969.

⁴ Nascido em 1901 e falecido em 1970.

⁵ Nascido em 1894 e falecido em 1980.

para a melhoria da produção cinematográfica nacional, nitidamente fragmentária e errática, realizando *Fragmentos da vida*, no ano de 1929, quando volta seu olhar para o outro lado desta modernidade em expansão. No filme, Medina relativiza o crescimento da metrópole ao tornar os excluídos dessa nova sociedade já “robótica”, os andarilhos urbanos, seus protagonistas. A tensão entre ambos os filmes cristaliza o conceito benjaminiano de *fâneur* e homem-da-multidão (BENJAMIN, 1989) base de nossa análise.

- Retomar aspectos já estudados por Rubens Machado Júnior, autor dos mais consistentes trabalhos sobre o cinema na metrópole paulista, examinando-os a partir de novos vieses e propondo novas perspectivas de abordagem histórica.

Em sua dissertação de mestrado, *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, Rubens Machado Júnior foi pioneiro no resgate dos dois filmes brasileiros citados e os utiliza para desenvolver uma pesquisa detalhada sobre contornos estéticos e sobre a abordagem do contexto social e histórico.

Se tomarmos o cinema em sentido amplo, enquanto um conjunto de suportes e meios audiovisuais, teremos aí a base de um inestimável museu da cidade – das incontáveis experiências que ela proporcionou, conflitos que ela acolheu. (MACHADO JÚNIOR, 2008, p. 193)

Neste trabalho, partimos de vários de seus apontamentos de referência para estabelecermos nossa própria abordagem.

- Reiterar a importância do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti para as teorias e para a história do cinema experimental.

Embora fosse necessário um trabalho exclusivo para este tema, cremos que possamos lançar novos apontamentos à obra cinematográfica *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti⁶, e que sejamos capazes de trazer suas próprias teorias sobre a estética do filme, pouco exploradas e há muito fora de circulação, presentes no livro de sua autoria *Filme e realidade* (1953).

A pretensão de se chegar a cada um destes objetivos levantaram-nos alguns problemas que serão devidamente discutidos ao longo desta dissertação. São eles:

- Como o cinema pode ser visto como causa de uma crise da representação pictórica da sociedade e de seus costumes?

⁶ Nascido em 1897 e falecido em 1982.

- De que maneira o dadaísmo pode ser visto como movimento artístico (ou anti-artístico) pioneiro no uso do cinema enquanto ferramenta de produção reflexiva e crítica?

- Qual o método de abordagem estética seria a mais aplicável ao estudo do cinema experimental?

- Por que é a metrópole assunto de maior riqueza para o cinema ao discutir as crises da modernidade?

- É possível estabelecer paralelos sociais e artísticos entre a vanguarda cinematográfica europeia e os modelos de ruptura cinematográfica brasileiros no mesmo período?

Para responder a estes problemas, pretendemos desenvolver uma análise das vanguardas que se apropriaram do cinema como ferramenta criativa, mais especificamente, o dadaísmo, buscando exemplos do retrato da metrópole e do ser urbano em cada um.

Nossa metodologia consistiu em realizar análises fílmicas de certas obras seminais contextualizando-as historicamente e esteticamente a partir de aporte teórico depoimentos de cineastas, artistas e estudos de autores que exploraram o assunto – alguns deles em caráter de introdução ao estudos realizados em nosso país, já que se tratam de inéditos ou quase inéditos, ou estudos muito recentes – , sobretudo Sigfried Kracauer, Hans Richter (quase inédito em português), Béla Balázs, Anthony Kinik (inédito em português) e Marcos Augusto Gonçalves, cujo estudo sobre modernismo em São Paulo foi publicado recentemente. É a partir da dialética de Eisenstein, de que a montagem cinematográfica pede uma tensão/colisão entre diferentes planos filmados, a partir de sua ideia de arte como conflito (2002, p.8), que contrastaremos as tensões da sociedade moderna quanto ao positivismo e o niilismo, as colagens dadaístas nos vários suportes, a montagem de cinema experimental e a significação implícita nesse procedimento.

Esta pesquisa abordou os temas levantados nas problemáticas anteriormente elencadas, partindo de um foco qualitativo. Há que se observar a quantidade imensurável de trabalhos acadêmicos, artigos, teses, pesquisas e formulações sobre o cinema de arte e de entretenimento escritos ao longo de mais de cem anos. No entanto, para que cheguemos a um resultado satisfatório na presente investigação, optamos por fazer um recorte. Dessa forma, embora não restritiva, centramos o trabalho essencialmente nos filmes *Rien que les heures*

(1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlim, sinfonia da grande cidade* (1928) de Walter Ruttmann⁷; *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) de Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny; e *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina

A pesquisa foi estruturada, basicamente, seguindo a ordem cronológica das produções fílmicas, pois entendemos que assim será mais claro o cotejo entre movimentos artísticos, seus artistas e suas obras, os filmes realizados em sua época e o ambiente histórico que os circunda.

Desta forma, o primeiro capítulo, “Cinema, do impressionismo à vanguarda”, buscou fornecer alguns dados e fatos iniciais para que seja possível situar o recorte que fizemos ao longo do trabalho. Foram comentados os efeitos da Revolução Industrial no campo da arte e das cidades europeias, mais detidamente Paris, o surgimento da fotografia, sua relação ambígua com a pintura, o advento impressionista, o nascimento do cinema e como ele está intimamente relacionado com o momento crepuscular do impressionismo.

No segundo capítulo, “Da desconstrução Dada à apropriação da metrópole”, apresentamos um resumo da poética dadaísta e sua estética nos polos Zurique, Berlim e Paris. A partir disso, analisamos como se dá o processo de apropriação do cinema e a construção de uma teoria dessa nova arte, sobretudo nos utilizando dos trabalhos desenvolvidos por Walter Benjamin em torno do tema. Resgatamos o filme *Ghost before breakfast* (1928), de Hans Richter⁸, que sintetizou o pensamento artístico de seu tempo ao contrastar a sociedade burguesa com as revoluções psicossociais da modernidade.

No capítulo “O documentário experimental e a abstração concreta da metrópole”, elaboramos um panorama comparativo entre a filosofia da estética segundo Hegel e de que maneira pode ora diferir, ora complementar, as novas teorias aplicáveis ao novo meio cinematográfico, sobretudo no que diz respeito aos trabalhos de Kracauer, Richter e Cavalcanti, este último objeto de resgate histórico por meio de nossa análise de *Rien que les heures*. Em seguida, contrataremos o filme de Cavalcanti com a visão de Walter Ruttmann de Berlim do mesmo período e como ambos os filmes se relacionam ou se afastam em termos de ritmo, discurso e abordagem.

Finalmente no capítulo quatro, “São Paulo, contradição da modernidade”,

⁷ Nascido em 1887 e falecido em 1941.

⁸ Nascido em 1888 e falecido em 1976.

com base no conceito de *flâneur* e homem-da-multidão, já aludidos nas análises dos filmes do capítulo três, realizamos um panorama histórico da cidade de São Paulo a partir da influência da magnitude parisiense, no final do século XIX, até o ponto em que a cidade descobre o cinema entre todas as outras manifestações artísticas que crescem entre 1910 e 1920. Tratamos dos fluxos migratórios que populam a cidade rapidamente e como eles trazem os contrastes e os conflitos. No campo artístico, investigaremos aspectos que relacionam as vanguardas europeias à paulista. Veremos a atuação fragmentária e inconstante dos ciclos regionais no cinema nacional e conheceremos o trabalho de, Lustig, Kemeny e Medina, cujo refinamento estético já mencionamos.

Este trabalho se encerra demonstrando como o cinema brasileiro de autor, em seu início de produção, diretamente influenciado pela vanguarda europeia deu origem a duas obras carregadas de discussões quanto à história, à sociedade e às artes no país, *São Paulo, sinfonia da metrópole* e *Fragmentos da vida*. A partir dessa origem, o cinema nacional aludiria aos contrastes entre moderno e passadista, massa e indivíduo muitas vezes mais, sempre sob influência de vanguardas cinematográficas e artísticas predominantemente europeias.

CAPÍTULO 1:
Cinema, do impressionismo à vanguarda

1.1 A fotografia e o novo contexto da arte

Iniciando o estudo sobre os elementos estéticos, históricos e sociais observáveis no cinema documental de autor, ou documentário experimental, no Brasil, ao longo dos anos, optamos por traçar as raízes deste gênero de cinema e como seu período formativo lança bases para seu estabelecimento e evolução.

Verificamos esta origem na própria origem do cinema, uma vez que este, por assim dizer, nasce, a partir da tomada e exibição pública de “vistas naturais”.

Partimos do chamado pré-cinema, desde a invenção do cinematographo⁹, em 1895, e sua relação com as vertentes artísticas daquele tempo e da França do final do século XIX. Este estudo não visa a exaurir a historiografia do período. Trata-se de se situar um período em que importantes descobertas científicas colaboraram para o início de um suporte de produção artística, que passou a fazer parte da realidade social no mundo e com isso refletiu a própria sociedade.

Em meados do século XIX, Paris se torna a grande capital cultural do mundo, havendo passado por significativas revoluções de cunhos político e social, a França entra numa era de modernidade, industrialização, progresso e

Ao espírito de novidade une-se o de curiosidade, os cidadãos passam a se interessar pelas antiguidades, pelas, ciências naturais, pela arte dos salões e, no final do século XIX, por todo tipo de novidade através das grandes Exposições Universais. (BURRILLO, 2012, p 27)

No campo das artes visuais, vemos o surgimento de artistas contestadores no que diz respeito à representação pictórica tradicional, que dará início ao movimento impressionista.

Como apontou Argan (2010), o movimento impressionista rompeu, decididamente, as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna. O movimento, formado em Paris entre 1860 e 1870, apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição independente no estúdio do fotógrafo Félix Nadar.

Por este dado, percebemos mais um ponto importante a ser observado no que diz respeito aos novos costumes daquela sociedade: o uso da fotografia, que

⁹ Aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière, que podia registrar cenas a partir de sequência de fotogramas expostos continuamente a uma velocidade de 16 quadros por segundo, e depois, permitia a projeção em tela ou parede branca dessa mesma cena, para plateias inteiras. Representou uma evolução importante em relação aos equipamentos de Thomas Edison, que permitiam a projeção do material filmado somente para uma pessoa de cada vez

desde os anos 1820 vinha se aperfeiçoando e ganhando espaço não só como invento científico, mas sobretudo como meio de produção artística. Ao mencionar o daguerreótipo¹⁰, Sigfried Kracauer ilustrou bem qual era a visão geral da novidade técnica.

With the arrival of daguerrotypy, discerning people were highly aware of what they felt to be the new medium's specific properties, which they unanimously identified as the camera's unique ability to record as well reveal visible, or potentially visible, physical reality.¹¹ (KRACAUER, 1997, p. 4)

Numa sociedade que se imbuía de um exacerbado positivismo, é possível verificar que a orientação no campo da apreciação da arte passava a não ser mais o figurativo, a representação de uma natureza existente somente no pincel do artista. Havia o desejo de se capturar a realidade tal e qual e registrar o mundo ao redor como o mundo era de fato. Kracauer cita Hippolyte Taine, que definiu bem o pensamento de sua época.

Positivist mentality aspired to a faithful, completely impersonal rendering of reality, in the sense of Taine's radical dictum: "I want to reproduce the objects as they are, or as they would be even if I did not exist."¹² (KRACAUER, 1997, p. 5)

Kracauer relata que o governo francês adquiriu o daguerreótipo para realizar registros visuais da cidade, por sua exatidão matemática e precisão inimaginável. Ao juntar os dados históricos que dizem respeito à modernidade e à industrialização, ao positivismo, o autor resume a situação da seguinte maneira:

Photography was born [...] at a time when the ground was well prepared for it. The insight into the recordings and revealing functions of this

¹⁰ Uma das primeiras formas de reprodução fotográfica. Deve o nome a seu inventor, Louis J. M. Daguerre, que descreveu pela primeira vez a técnica do daguerreótipo em 1839. Ele sensibilizava à luz uma chapa de cobre polida e recoberta de uma película de prata, expondo-a a vapores de iodo. A seguir, tratava a chapa durante um período de três a trinta minutos em uma câmara. Revelava a imagem com vapores de mercúrio, e a fixava com tiosulfato de sódio. [...] A inalterabilidade da imagem e a capacidade do processo para registrar detalhes mínimos são suas características principais. Depois de 1851, o processo do colódio úmido gradualmente substituiu o daguerreótipo. No séc. XIX, os daguerreótipos foram muito usados, especialmente para retratos. (<<http://www.dicionariodoaurelio.com/Daguerreotipo.html>>, acesso em 06/06/2014)

¹¹ Com a chegada do daguerreótipo, as pessoas passaram a ter ciência do que acreditavam ser as propriedades específicas do novo meio, que anonimamente identificaram como sendo a habilidade única da câmera para capturar e revelar a realidade física visível, o potencialmente visível. (Tradução do autor desta dissertação)

¹² A mentalidade positivista aspirava a uma representação completamente impessoal e fidedigna da realidade, no sentido do que diz Taine: "Quero reproduzir os objetos tal como são, ou como seriam mesmo que eu não existisse". (Tradução do autor desta dissertação)

“mirror with a memory” – its inherent realistic tendency, that is – owed much to the vigor with which the forces of realism bore down on the romantic movement of that period. In nineteenth-century France the rise of photography coincided with the spread of positivismo – an intellectual attitude [...] which, shared by many thinkers, discouraged metaphysical speculation in favor of scientific approach, and thus was in perfect keeping with the ongoing processes of industrialization..¹³ (KRACAUER, 1997, p. 5)

Embora embebida no entusiasmos positivista, a fotografia passou a servir à produção artística, também. Contudo, não é nossa intenção percorrer exaustivamente o trajeto do uso da fotografia para fins de produção de arte. Argan já aponta conteúdo estético no ofício do fotógrafo:

[...] o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. [...] Não há sentido em perguntar se “fazem arte” ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos pertencem à ordem estética. (ARGAN, 2010, p. 79)

Cremos que ao abordarmos a invenção do cinematographo, certos pontos de vista relativos a ele, por parte da sociedade científica e artista do período em questão, talvez sejam semelhantes às questões relativas à fotografia. É correto observar que por muito tempo o homem já buscava meios de reproduzir mecanicamente aquilo que se via com os olhos, portanto era de se esperar que o próximo passo da fotografia fosse o movimento.

Originally, film was expected to bring the evolution of photography to an end – satisfying at last the age-old desire to Picture things moving. [...] About 1860, Cook and Bonelli [...] predicted a “complete revolution of photographic art... [...] We will see... landscapes [...] in which the trees bow to the whims of the Wind, the leaves ripple and glitter in the rays of the sun”.¹⁴ (KRACAUER, op. cit, p. 27)

¹³ A fotografia [...] surgiu numa época em que o terreno estava muito bem preparado para isso. A compreensão das funções da captura e revelação deste “espelho da memória” – isto é, de sua inerente tendência realista – se deve muito ao vigor com que as forças do realismo superaram o movimento romântico do período. Na França do século XIX a fotografia coincide com o disseminação do Positivismo, uma atitude intelectual [...] compartilhada por muitos pensadores, que desencorajava especulações metafísicas em favor de uma abordagem científica, e portanto estava em perfeita sintonia com o processo de industrialização corrente. (Tradução do autor desta dissertação)

¹⁴ Originalmente, o filme carregava a expectativa de que terminaria com a evolução da fotografia, satisfazendo finalmente o desejo de se registrar as coisas em movimento. Por volta de 1860 Cook e Bonelli, que haviam desenvolvido um aparato chamado photobioscope, previram “uma completa revolução da arte fotográfica. [...] Veremos... paisagens [...] onde as árvores se curvarão aos caprichos do vento, as folhas se ondulam e brilham a luz do sol. (Tradução do autor desta dissertação)

Argan afirma que, no que diz respeito às intenções estéticas e ideológicas dos pintores de então, não havia um programa preciso, e salienta que a maior das motivações concentrava-se na revolta contra os salões de arte oficiais. Entre alguns dos pontos com os quais pintores como Durret, Duranty, Pissarro e Degas concordavam, o autor destaca

[...] 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e à cor; 5) o trabalho *en plain-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares. (ARGAN, 2010, p. 76)

Ainda, Argan (2010) avalia que seja difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo pelo pintor ou o contrário, o que nos faz inferir que havia naquele momento um forte ponto de contato que, segundo o autor, seria a amostra de que havia de fato a necessidade de redefinir a essência da reformulação pictórica frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.

Gombrich aponta o que passou a ser a maior preocupação, quanto à percepção do olhar, para os pintores impressionistas:

[..] descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos os objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos, ou melhor dizendo, em nossa mente. (GROMBRICH, 1999, p. 514)

Não bastava mais o esforço para se chegar a uma figuração fiel do que se pintava. Era preciso buscar a essência da paisagem, a passagem do tempo, o efeito da luz sobre o objeto e sua dinâmica, a verdade estética do ato. Tratava-se de “se capturar o extraordinário que reside no ordinário”, segundo Jacques Aumont (2004, p. 27).

1.2 Lumière, o último impressionista

Na segunda metade do século XIX o mundo viu emergir uma irremediável tendência pela idolatria científica. O Positivismo, a psicologia, o avanço tecnológico das estradas de ferro, do telefone, da luz elétrica e das engenhocas da tecnologia

que enchiam salões como foi o caso da *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* no Crystal Palace de Londres, por exemplo, já em 1851, que mostrava ao mundo as últimas novidades da ciência. Conforme Costa:

Com a revolução científico-tecnológica ocorrida a partir de 1870, uma série de fatores passaram a alterar drasticamente a vida das pessoas que habitavam as cidades da Europa e dos Estados Unidos. A estrutura de produção industrial [...] deu lugar à formação de grande conglomerados produtivos. Por suas dimensões, essas indústrias exigiam o investimento de capitais privados [...]. A chegada da eletricidade certamente transformou as percepções. [...] os aparelhos de produção/reprodução visual de imagens entraram na corrente da industrialização massiva no momento mesmo em que acenaram com capacidade de gerar lucro e de expandir mercado. (COSTA, 1995, p. 2)

Jacques Aumont (2004) afirma que os Lumière foram o último dos impressionistas, com seus filmes, o que podemos tomar como verdade se nos debruçarmos sobre a história dos irmãos inventores do advento cinematográfico tal e qual vemos hoje.¹⁵

Não buscamos investigar uma relação consciente entre o cinema de Lumière e o Impressionismo, acreditamos que tal enfoque seria frustrado em sua raiz, já que é pouco provável que sequer os irmãos Lumière amassem a arte, mesmo que de longe. O que há é uma relação de sincronicidade repousada sobre um fenômeno social inerente ao período que compreende toda a segunda metade do século XIX.

A vaga similitude (excepcional, aliás) que pode ser notada entre *O jogador de cartas*, rodado no “Castelo Lumière” e, digamos, os *Jogadores de cartas*, de Cézanne, não significa grande coisa, não mais que um duvidoso encontro entre *O almoço do bebê* e *O almoço na relva*. (AUMONT, 2004 p. 28)

¹⁵ Embora Thomas Edison tenha o crédito de pioneiro da imagem em movimento, tendo patenteado o Kinetoscópio já em 1894, foi somente com os Irmãos Lumière que o mundo conheceu o espetáculo cinematográfico tal qual conhecemos até hoje: uma sala de exibição coletiva, em que se paga para ver as projeções. O kinetoscópio possibilitava a projeção de filmes curtos para somente uma pessoa de cada vez, enquanto o cinematógrafo podia filmar e projetar filmes para plateias inteiras.

Fig. 1: *Jogadores de carta* (1892), de Paul Cézanne. (Fonte: The Barnes Foudation)

Fig. 2: Fotograma de *O Jogo de cartas* (1896), de Irmãos Lumière. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>>, acesso em fevereiro de 2014)

Aumont (2004) afirma que os irmãos Louis e Auguste Lumière jamais acreditaram que seu cinematógrafo algum dia seria o iniciador de uma nova arte com autonomia própria. Para eles, a câmera não era mais do que um invento de avanço tecnológico cuja importância seria logo suplantada. No entanto, o cineasta Jean Renoir, filho do pintor impressionista Renoir, em entrevista a Eric Rohmer¹⁶, não concorda que as “tomadas de vistas” dos Lumière sejam mera reprodução

¹⁶ Programa de TV francês *Louis Lumière*, conduzido pelo cineasta Eric Rohmer, entrevistando o cineasta Jean Renoir e o diretor da Cinemateca francesa, à época, Henri Langlois, produzido em 1968.

mecânica ou mesmo transmissão de consciência tecnológica. Ele crê que os primeiros filmes que capturam cenas da vida cotidiana, a exemplo dos quadros de seu pai, “não se tratam de ‘enlatados’ para serem enviados como registro da história ao futuro”.

Para Jean Renoir (*in* ROHMER, 1968), os Lumière estariam criando uma nova forma de expressão pura em arte, já que, “mesmo que a filmagem seja puramente documental, há um tipo de recriação da atmosfera da época”, que ele crê que no século XX pode ser chamada de “obra de arte”.

Dito isto, e considerando que até agora descrevemos, podemos observar a relações de pintura e filme a seguir.

Fig. 3: *Gare Saint Lazare* (1877), de Claude Monet. (Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4967062760/>>, acesso em fevereiro de 2014)

Fig. 4: Fotograma de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), de Irmãos Lumière. (Fonte: < <http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>>, acesso em fevereiro de 2014)

A figura 3 reproduz uma tela da série de Claude Monet sobre a estação de trem de St. Lazare, pintada em 1877. A figura 4 traz um fotograma de um dos primeiros filmes rodados pelos irmãos Lumière¹⁷, em 1895. Em ambas as imagens, como observa Aumont (2004) é possível notar uma relação de simetria no enquadramento, uma busca pela reprodução do plano geral capturando em detalhes a maravilha do mundo moderno: os trilhos, a máquina a vapor, a população burguesa em sua relação de dependência do progresso, e a luz. Em Monet vemos as pinceladas características da escola impressionista servindo para criar a impressão da variabilidade da luz sobre os objetos, em Lumière temos a luz – neste caso, necessariamente a luz natural – como elemento principal para que se imprima na película a imagem do trem.

Fig. 5: *Le déjeuner* (c. 1879), de Pierre-Auguste Renoir . (Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Auguste_Renoir_Le_dejeuner.jpg>, acesso em fevereiro de 2014)

¹⁷ É importante deixar claro que quando nos referimos a “filmes de Lumière”, na verdade estamos nos referindo a tomadas de vistas provavelmente realizadas por operários da fábrica dos irmãos. Os estudos dessa área jamais foram capazes de provar que August e Louis Lumière tenham, de fato, operado o cinematographo para registrar boa parte dos filmes que conhecemos hoje. Trata-se de uma autoria virtual, portanto.

Fig. 6: Fotograma de *Le repas de bébé* (1896), de Irmãos Lumière. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>>, acesso em fevereiro de 2014)

Nas figuras 5 e 6 temos, outra vez, a cena burguesa do cotidiano, em que por trás repousa o fetichismo capitalista e o mundo do prazer fugaz.

Lumière constitui uma verdadeira iconografia da burguesia *ascendente* por si mesma; não é de se surpreender, portanto, que ele pareça encontrar pintores que [...] elaboravam, também eles, uma iconografia do burguês em todos os seus estados [...]. (AUMONT, 2004, p.28)

Não se pode, contudo, afirmar que tais filmes (figuras 4 e 6) já tencionavam constituir de forma consciente uma linguagem própria ao cinema. No documentário citado anteriormente, Jean Renoir irá elucubrar sobre como é interessante a forma como muitas obras foram pintadas a partir de escolhas inconscientes, atribuindo às tomadas de vistas dos Lumière uma aleatoriedade de escolha dos planos e assuntos. Neste ponto, Henri Langlois (*in* ROHMER, 1968) discorda, alegando que dada a limitação da metragem da película, restrita a, no máximo, um minuto de tomada, os planos eram estudados de forma a captarem o máximo do assunto quanto possível, e de maneira o mais interessante possível. Segundo ele, “não há nada mais chato que a inauguração de um monumento, reis e rainhas e coisas do tipo. O incrível nos Lumière é que ele não nos mostra a história, e sim a vida”.

Aumont (2004) aponta, finalmente, os Lumière como o último impressionista, posto que não há mais a necessidade de se tentar reproduzir o movimento da luz e

da natureza em quadros, quando se tem a própria natureza em movimento diante de si numa película cinematográfica. A fidelidade observada nas vistas de Lumière termina por colocar um ponto final nos obsessivos estudos dos pintores de sua época, e contribui para o surgimento de novas escolas no campo das artes visuais que irão buscar outros métodos estéticos para a representação do olhar do artista.

Henri Langlois, aponta que

Toda a evolução da arte desde os meados do século XIX desemboca em Lumière. Toda a pintura impressionista, toda a grande arte da época, tudo e mais vital, novo e inovador passou pelo cinema graças a eles. O Impressionismo buscava o imponderável da vida, assim como seus filmes. Quando um pintor pinta uma sociedade, ele pinta uma sociedade que não existe, imaginária, que é a sua visão. Eis a força do cinema: pela primeira vez se pode ver a sociedade como ela é. (LANGLOIS, *in* ROHMER, 1968)

A partir do retrato fidedigno do mundo impresso na película dos Lumière, um vasto campo se abriu para a produção de imagens em movimento. Assim, para Langlois (ROHMER, 1968), se por um lado temos a vida do homem comum e a ultrapassada burguesia nestes filmes, por outro, novos expoentes da arte cinematográfica começam a surgir naquele tempo, para imprimirem neste meio suas impressões e percepções muito pessoais. É o caso de Meliès, ilusionista por profissão que, ao contrário dos irmãos inventores, irá desenvolver uma linguagem lúdica e fantasiosa possível para o novo suporte. Porém isto não nos cabe explorar no âmbito deste trabalho.

O cinema ganhou o mundo e formou diversos profissionais cada qual com seu conceito próprio de utilização. Nos Estados Unidos, ganhou uma linguagem formal e coerente que permitiu contar histórias mais sofisticadas que o teatro e a literatura. No entanto, após um salto de mais ou menos 25 anos, podemos observar novamente os recursos visuais deste invento sendo usados para o registro da sociedade e do mundo que a abrigava, não mais de uma forma ingênua e primária como seus inventores o fizeram, mas de uma forma mais crítica e esteticamente pensada e elaborada, com uma gramática própria.

1.3 Base estética e poética de um cinema de arte

No início da década de 1910 o cinema estava claramente dividido entre a linguagem formal e narrativa cunhada por D. W. Griffith e seus contemporâneos de Hollywood, e as experiências de radicalidade dos artistas visuais, pintores, poetas e cineastas europeus.

Segundo o cineasta Luis Buñuel (*in* XAVIER, 1983), o filme é um instrumento libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo subconsciente. Ele ressaltou que a invenção do cinema tem por função viabilizar a expressão da vida subconsciente que está tão profundamente presente na poesia.

Para compreendermos melhor este conceito que nos levará a acessar a complexidade do ato criador no qual se envolve uma obra cinematográfica que aspira transcender o mero papel de produto de entretenimento, cabe interpretar o que Buñuel entendia por “espectador”. Se o cinema em seus primórdios era duramente achacado pela crítica – por vezes composta de cronistas da mais explícita má vontade, que frisavam a condição de produto de entretenimento barato e fadado às classes menos instruídas (AUMONT, 2004) – por condicionar a plateia de uma sala de cinema à mera contemplação de cenas que travestiam a realidade com romantismo frívolo, Buñuel enxergava o mecanismo cinematográfico como

[...] aquele que mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos. (BUÑUEL, *in* XAVIER, p. 336)

Seguindo este raciocínio, Buñuel refletiu sobre questões relativas à narrativa como complemento de imersão onírica enfatizando que na experiência da sala de cinema abolem-se as noções de tempo, espaço e toda a continuidade inerente à obra exibida. Essa noção, uma vez contrastada com o cinema comercial, assume papel de oposição contra o padrão realista de Hollywood.

Na prática, o que Buñuel executou em sua obra de estreia, *Un chien andalou* (1928), pode ser assistido como um encadeamento de planos experimentais – considerando a ousadia da ação, os elementos de cena e as posições de câmera -, que uma vez ordenados ao critério do autor, passam a dar margem a uma infinidade

de interpretações que transcendem à experiência surrealista na acepção plena do termo. Neste filme, Buñuel não organizou o material filmado de acordo com uma linha narrativa obrigatória, mas construiu uma teia subjetiva de maneira a possibilitar a interação. Como veremos mais adiante, o documentário experimental (autoral), que nasce a partir desses experimentos, buscou inspiração exatamente no surrealismo, no formalismo russo e no dadaísmo.

Contemporâneo de Buñuel, Jean Epstein, avesso ao naturalismo e ao racionalismo, que julgava serem as reais influências do cinema mudo (AUMONT, 2004, p. 91), defendia que, ao filmar, não se devia contar nada, mas indicar. Para ele, “(isso) permite o prazer de uma descoberta e de uma construção” (in XAVIER, 1983, p. 271). Levado ao âmbito da criação, este raciocínio acaba por se tornar uma condição *sine qua non* presente nas obras de criadores que aspiravam ao rigor investigativo de um aparato tecnológico – o cinema – que, ainda nos anos 1920, vivia no limiar da arte e do entretenimento popular e popularesco. Negando o cinema industrial de Hollywood mais uma vez, Epstein proclamava que o artista não deveria olhar a vida, mas penetrá-la. Eis a chave do antagonismo presente na relação do cinema americano, fruto da linguagem embebida de romance naturalista, e o cinema europeu experimental e de poesia, batizado com uma boa dose de engajamento. Não só isso, mais do que optar pela provocação ao instinto do espectador, como postulava Buñuel, para Epstein (in XAVIER, 1983) o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal, sendo que na tela este princípio se impõe.

Tendo em vista o documentário experimental, se partirmos da premissa de que se trata de um gênero de filme, em que um dos aspectos é o apelo ao nosso inconsciente a partir de imagens “abertas”, será correto afirmarmos que outra característica importante deste estilo em relação à narrativa convencional do cinema é a quebra da hierarquia entre planos e sequências, pois a extinção dessa hierarquia torna-se um facilitador de indução para nós, espectadores, pois o conjunto final passa a não impor uma continuidade que nos dirija ao longo do filme. Porém, para chegar a este resultado, foi necessário repensar a forma do filme e a organização de planos, para criar um efeito de sentido estético que permitisse experimentar o retrato da metrópole de maneira poética e sensorial.

O cineasta Sergei Eisenstein formulou algumas teorias de montagem cinematográfica que buscam solucionar tal questão. A principal delas desejava metodizar o sistema de acabamento dessa montagem de maneira que todos os

elementos do filme, do cenário às atuações, passando pelos objetos de cena e pelo figurino, constituíssem uma lógica estética que evitasse a aleatoriedade. Isso, segundo ele (ANDREW, 2002, p. 50) criaria uma forma estética a que chamou “montagem intelectual” em que os planos de um filme deveriam ser organizados de maneira a produzirem um efeito dialético a partir da colisão entre imagens aparentemente distintas entre si, permitindo ao espectador refletir sobre o que vê e sobre o apelo do que vê.

Porque a arte é sempre conflito:

[...] *porque* é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas.

[...]

A lógica da forma orgânica *versus* a lógica da forma racional produz em colisão,

a dialética da forma artística.

[...] Arte é sempre conflito, de acordo com sua metodologia. (EISENSTEIN, 2002, p. 50)

Se no cinema convencional a hierarquia servia para padronizar certos “setores” de um filme, no cinema poético e experimental essa relação de subordinação e ordem não tem função.

1.4 Cinema avant-guarde e a base do documentário experimental

Fizemos uma digressão estratégica para estabelecer as bases do pensamento do cinema experimental, ou como chamaremos, doravante, avant-guarde, para compreendermos as raízes do estilo documental que obedece a uma estética experimental para retratar a realidade de maneira poética e ao mesmo tempo elucidativa. O documentário experimental não busca o escapismo do drama hollywoodiano, e se utiliza de recursos técnicos surreais, que desprende do olhar natural, visa ao choque estético que traduz aos olhos do espectador muito mais do que o faria, caso seguisse a mesma forma dos Lumière no trato da vida cotidiana.

A Primeira Guerra Mundial parece ter traído o ideal positivista, colocando em cheque o otimismo cientificista de uma sociedade fadada ao progresso. Com isso, os artistas que antes encarnavam uma psicologia social em franca evolução,

utilizando-se de suportes distintos da arte, como a pintura, a escultura e a literatura, passaram a enxergar o filme – e dele se apropriaram – como o meio ideal e mais direto de expressão e comunicação com a massa.

A investigação proposta por esses artistas mudaria drasticamente todas as formas de expressão, e numa fase um pouco adiantada do dadaísmo, por volta de 1920, o uso exclusivo da película cinematográfica era uma tentativa de solucionar algumas inviabilidades impostas pela pintura ou pelas colagens. Mencionando seu amigo e colaborador Viking Eggeling, Hans Richter conta que

We had both turned to the film for the solution of a problem we had encountered in painting. I had no intention whatsoever of continuing to make films, but [...] the possibility of orchestrating time as I had orchestrated form, drew me to the film more and more. For the last forty years I have persuaded the film as a means of artistic expression, alongside my activities as a painter. (RICHTER, 1978, p. 197)¹⁸

Segundo Kracauer, o cinema experimental, de fato, nasce na *avant-garde* europeia dos anos 1920 que, por sua vez, inspirava-se sobremaneira na arte contemporânea. O cinema passa a ser uma pintura em movimento.

It was painting in motion, “drawings brought to life”. But Richter-Eggeling’s abstractions initiated only one of the trends which make up the avant-garde. With headquarters in Paris, this very complex movement was also influenced by surrealismo in literature and painting.¹⁹ (KRACAUER, 1997, p. 177)

Alguns dos documentários experimentais dos quais trataremos, de fato utilizaram uma estrutura por vezes surrealista no retrato que fazem da metrópole.

A partir do momento em que artistas das escolas dadaísta, futurista, cubista e formalista passaram a experimentar em seus filmes a mesma liberdade já explorada na pintura, o cinema começou a constituir uma linguagem alternativa consciente, mais próxima das artes visuais. Estes artistas consideravam o novo meio de comunicação uma autonomia de expressão e renegaram o ato de se contar histórias por meio de um filme (KRACAUER, 1997, p. 180). Portanto, buscavam

¹⁸ Nos voltamos para o filme para solucionar um problema que havíamos encontrado na pintura. Eu não tinha a intenção, até então, de continuar a fazer filmes, mas [...] a possibilidade de orquestrar o tempo, assim como eu havia orquestrado as formas, levou-me para os filmes cada vez mais. Tenho, nos últimos quarenta anos, insistido no filme como meio de expressão artística, tanto quanto é a minha atividade de pintor. (Tradução do autor desta dissertação)

¹⁹ Era a pintura em movimento, “desenhos que ganhavam vida”. Mas as abstrações de Richter-Eggeling iniciaram somente uma das direções que compõem a avant-garde. Com base em Paris, este complexo movimento foi também fortemente influenciado pelo surrealismo na literatura e na pintura. (Tradução do autor desta dissertação)

realizar um “cinema puro”, que não dependesse dos recursos dramáticos inerentes ao teatro ou à literatura folhetinesca. Em suma, um cinema muito distante do entretenimento americano.

Béla Balász salientava que

The angle is what gives all things their shape and the same thing taken from different angles often gives a completely dissimilar Picture. This is the strongest means of characterization the film possesses; and it is not reproduction but genuine production. The cameraman's vision, his artistic creative work, the expression. Of his personality, can be seen in the screen projection.²⁰ (BALÁSZ, 1952. p. 47)

Sigfried Kracauer (1997, p. 181), apontava como intenção do cineasta de vanguarda a organização do material filmado de acordo com o ritmo inerente aos seus impulsos, mas do que uma imitação de padrões da natureza. A questão do ritmo nos leva a refletir a respeito da composição rítmica de imagens, que Richter e Eggeling já haviam desenvolvido no cinema abstrato, mas logo passa a ser um elemento de pesquisa exaustiva por parte de cineastas como Dziga Vertov e Walter Ruttmann, que curiosamente vão voltar suas câmeras para a cidade, a metrópole. Novamente buscando aquele registro do cotidiano almejado pelos Lumière, e antes dele, pelo impressionistas, havendo uma relação íntima entre a evolução do homem e a evolução da máquina e da arte. “A arte do movimento e o ritmo visual da vida e da imaginação”, diz Kracauer (1997, p. 184), que ainda irá observar que os artistas pretendiam, com genuíno uso dos recursos cinematográficos – e tão somente – detalhes interessantes e vistas inusitadas para estimularem a visão sensível da audiência. Algo similar que notamos na intenção impressionista.

Em 1903, Frederick Armitage, precursor da cinematografia americana registrou os arredores do Lago Rudson a partir de um iate em movimento, capturando vistas de Manhattan. O efeito conseguido por Armitage por vezes nos lembra dos antigos quadros impressionistas, pois a velocidade (intencionalmente acelerada) do filme faz com que a paisagem se torne turva, indefinida, destituída de contornos claros. Desta forma temos um belo retrato de Nova Iorque aos modos da moderna pintura europeia.

²⁰ O ângulo é o que dá forma às coisas, e as mesmas coisas tomadas de diferentes ângulos, com efeito dão formas diferentes ao filme. Este é o mais forte meio pelo qual o filme opera; e não se trata de reprodução, mas uma genuína produção. A visão do operador da câmera, seu trabalho criativo artístico, a expressão de sua personalidade, pode ser vista somente projetada na tela. (Tradução do autor desta dissertação)

Fig. 7: Fotograma de *Seeing New York by Yatch* (1903), Frederick Armitage. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

Ex-funcionário de Thomas Edison, Edwin Staton Porter, em 1905, empreendeu um experimento até então raro. Naquele tempo, as filmagens tinham de, necessariamente, acontecer sob a luz do dia, posto que do contrário, dificilmente a imagem seria capturada com qualidade. Com a evolução das emulsões fotográficas, o filme foi gradativamente sendo adaptado para outras condições de luzes. Desta forma, Porter filma *Coney Island*, também em Nova Iorque, à noite. O efeito conseguido pelas luzes dos parques de diversão em contraste com o fundo totalmente negro nos transmite um efeito visual muito peculiar, que dialoga com a forma pictórica das artes visuais na virada do século.

Fig. 8: Fotograma de *Coney Island at night* (1905), de Edwin Porter. (Fonte: Coleção Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

Em ambos os casos, não estamos mais no período de descoberta em torno do uso do cinematographo, mas num período posterior, em que os cinegrafistas, agora não mais meros operários, permitem-se deliberadamente experimentar novas

possibilidades. O mais notável neste ato é o assunto escolhido por tais cinegrafistas para experimentarem tomadas e ângulos inusitados. A intenção permeia sempre o olhar para a cidade, os prédios, as luzes e a máquina.

Fig. 9: Fotograma de *Westinghouse work series* (1904), de George Bitzer. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

Fig. 10: Fotograma de *Mechanical principles* (1930), de Ralph Steiner (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

Na figura 9 temos um plano geral em *plongé* em que a câmera parece estar presa numa espécie de guindaste que desliza em panorâmica por sobre uma das fábricas da Westinghouse dos EUA. O filme, realizado por George inovou no assunto, isto é, no retrato de operários do capitalismo em plena atividade em meio à moderna maquinaria e, sobretudo, no ato de retratar esta cena em plano sequência, de um ângulo inusitado e inventivo. Em 1904, ano desta produção, não havia ainda ferramentas como *travellings* e *gruas*.

Na figura 10, um filme abstrato de exaltação ao progresso. Ralph Steiner, cineasta americano, filma em 1930 uma longa sucessão de polias, engrenagens e rodas dentadas em pleno funcionamento. O movimento da máquina adquire um *status* de fetiche e o deslocamento dessas peças, algumas um tanto estranhas, evolui em um movimento sensual do inanimado. Neste momento, já não vemos mais meras peças mecânicas, uma vez que o efeito de sentido desejado pelo realizador acontece na medida em que passamos a observar os delicados movimentos da máquina, que já ocupa outra função dentro da microestrutura do filme.

O orgulho americano pela máquina e pelo progresso é mais explícito e foi o responsável pela evolução, do ponto de vista técnico, da arte cinematográfica que marcaria a Europa.

The film camera went to America from Europe. Why did film art nevertheless come from America to Europe? Why did Hollywood rather than Paris hit on the new and specific forms of expression of the new art? This was the first time in history that Europe learnt an art from America. The reason is that the film is the only art born in the epoch of capitalism.²¹ (BALÁSZ, 1952, p. 48)

Sendo os Estados Unidos um país jovem, sem tradição na arte e com uma estrutura social e econômica distinta, o uso do novo meio de expressão rapidamente foi assimilado com inventividade e fins capitalistas.

Esta inventividade, sobretudo, foi rapidamente legada à Europa. No capítulo a seguir analisaremos como a estética da arte ramifica-se para uma estética do cinema, e como essa estética será aplicada ao registro documental inventivo das sociedades em seus mais diversos momentos de evolução histórica. A partir de obras seminais como as “sinfonias das metrópoles”, observaremos como elas serviram de base para o estudo imagético de nossa própria gente, quando tal gênero cinematográfico chegou ao Brasil.

²¹ A câmera de filmagem foi da Europa para a América. Por que, não obstante, a arte do filme veio da América para a Europa? Por que Hollywood, e não Paris, alcançou primeiro a nova e específica forma de expressão da nova arte? Foi a primeira vez na história em que a Europa aprendeu uma arte com a América. A razão é que o filme é a única arte nascida na era do capitalismo. (Tradução do autor desta dissertação)

CAPÍTULO 2:
Da desconstrução Dada à apropriação da metrópole

Para se compreender o processo por meio do qual o cinema evoluiu para uma estética de ruptura divergindo da narrativa convencional, até tomar uma forma experimental e com ela explorar a realidade nova dos tempos em constante mutação, buscamos referência em certo movimento de vanguarda cuja origem pode ser observada simultaneamente em algumas das mais importantes capitais da Europa, além de Nova York, nos Estados Unidos. Referimo-nos ao dadaísmo, por ser este, talvez, o mais controverso dos movimentos surgidos em meio à grande agitação das primeiras duas décadas do século XX.

No entanto, não é nossa intenção realizar uma descrição histórica detalhada de cada um dos segmentos do movimento Dada, pois entendemos que extensa bibliografia já foi escrita a esse respeito. Cabe-nos analisar alguns fatos relevantes na produção de certos dadaístas que podem nos guiar melhor para o ponto em que pretendemos estabelecer o contato entre esta contra arte, ou anti-arte e o cinema, bem como sua evolução.

Interessa-nos compreender a complementação que se dá entre a poética Dada de três polos específicos: Zurique, pela maneira como discute a postura do artista dentro do novo modelo social e artístico, e pela maneira como nega a representação do teatro na arte – mesma representação que, como vimos, serviu à forja de uma linguagem cinematográfica formal; Berlim, por ser o local de efervescência principal logo após o final da Guerra, onde a crise política e social ofereceu material vasto ao desenvolvimento dadaísta, além de oferecer complemento poético e estético que se afina com a prática cinematográfica que será reelaborada pelo movimento em questão; e Paris, que divide com Berlim a residência dos principais expoentes dos primórdios do movimento, além de ser o local onde foi mais prolífica a produção cinematográfica Dada.

2.1 A ruptura Dada

Como observa Argan (2010, p. 353), “diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores”.

Hans Richter, em seu longo testemunho a respeito do movimento, tendo sido ele um precursor diz

Dada is still full of contradictions [...] Our provocations, demonstrations and defiances were only means of arousing the bourgeoisie to rage [...], to a shamefaced self-awareness. Our real motive force was not rowdiness for its own sake, or contradiction and revolt in themselves, but the question [...] “where next?”²² (RICHTER, 1978, p. 9)

Observamos que os novos rumos da arte no início do século XX, principalmente, o Cubismo, o Expressionismo e, pouco depois, mesmo o Futurismo, não ofereciam mais uma resposta social e estética conforme ansiava a classe intelectual. De maneira jocosa, o poeta romeno Tristan Tzara (1896 – 1963) comenta:

We have enough Cubist and Futurist academies: laboratories for formal ideas. [...] Cubist was born out of the simple way of looking at an object: Cézanne painted a cup 20 centimetres below his eyes, the Cubist look at it from above, others complicate appearance by making a perpendicular section and arranging it conscientiously on the side (I do not forget the creative artists and profound laws of matter which established once and for all.) The Futurist sees the same cup in movement, a succession of objects on beside the other, and maliciously adds a few more lines.²³ (TZARA, *in* ADES, 2006, pp. 37-38)

A constante evolução do capitalismo criou uma classe burguesa autoindulgente, em franca ascensão, e isolou a massa oprimida em mazelas. Por outro lado, ainda sustentou a visão, um tanto romântica, do artista reconhecido e apadrinhado pelo mecenato. O mesmo Tzara ironizou a situação vigente, com metáforas dirigidas à ostentação burguesa e à arte advinda dela.

And so Dada was born of a need for Independence, of a distrust towards unity. Those who are with us preserve their freedom. We recognise no theory [...] Is the aim of art to make Money and cajole the nice nice bourgeois? Rhymes ring with the assonance of the currencies and the inflection slips along the line of the belly in profile. All groups of artists have arrived at this trust company after riding their steeds on various comets. While the door remains open to the possibility of wallowing in cushions and good things to eat.²⁴ (TZARA, *in* ADES, 2006, p.37)

²² Dada ainda é cercado de contradições [...] Nossas provocações, demonstrações e afrontas eram somente o meio de despertar a ira da burguesia para enxergar-se em sua vergonha. Nossa motivação não era a brutalidade gratuita, ou a contradição, ou a revolta por si só, mas a pergunta [...] “Para onde, agora?” (Tradução do autor desta dissertação)

²³ Estamos fartos de escolas cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais. [...] O Cubismo nasceu de um simples modo de olhar um objeto: Cézanne pintou um copo a 20 centímetros abaixo de seus olhos, o olhar Cubista o vê de cima, outros complicam o aspecto ao pintá-lo num corte perpendicular e dispõem-no conscientemente de lado. (Não me esqueço dos artistas criativos e da profunda lei do estilo que estabeleceram de uma vez por todas.) O Futurismo vê o mesmo copo em movimento, uma sucessão de objetos um ao lado do outro, e adiciona meticulosamente algumas linhas dinâmicas. (Tradução do autor desta dissertação)

²⁴ E o Dada nasceu da necessidade de independência, na falta de crença na unidade. Os que estão

O estopim para uma nova matriz na arte, ou uma negação completa, é a Primeira Guerra Mundial. Segundo Argan (2010, p. 353) “ (a) mera conflagração, pôs em crise toda a cultura internacional”, e, acima de tudo “pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte”. Para o autor, a partir de tal evento, a arte deixaria de ser uma forma de produzir valor, opinião compartilhara por Richter também, que busca definir a postura advinda do princípio da queda de valores não mais aceitáveis

Dada was not an artistic movement in the accepted sense; it was a storm that broke over the world of art as the war did over the nations. [...] Dada had no unified formal characteristics as have other styles. [...] The new ethic took sometimes a positive, sometimes a negative form, often appearing as art and then again as the negation of art at times deeply moral and at other times totally amoral²⁵ (RICHTER, 1978, p. 9)

Argan aponta o nascimento do dadaísmo a eventos simultâneos em Nova York e Zurique,

O movimento surge quase simultaneamente em Zurique e nos Estados, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e no Estados Unidos [...] com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Steiglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo americano, Man Ray. (ARGAN, 2010, p 353.)

Por sua vez, Richter (1978, p. 12), embora dedique generosa parte de seu livro ao movimento nova-iorquino, concentra a origem do movimento em Zurique, descrevendo o local como sítio perfeito para o florescimento de semelhante movimento, por conta sua atmosfera claustrofóbica e isolada, sendo a Suíça um país neutro durante as hostilidades.

De fato, a guerra mostra-se o elemento histórico e social, mais relevante, que sintetiza a guinada radical na mentalidade mundial e no cenário artístico, pois como observa Leah Dickerman,

For many intellectuals, World War I produced a collapse of confidence in the rethoric – if not the principles – of the culture of rationality that had prevailed in Europe since the Enlightenment. In many ways, the conflict

conosco preservam sua liberdade. [...] A arte serve para fazer dinheiro e adular o burguês? As rimas se afinam com o dinheiro, e o tom de voz se mede pelo tamanho da barrida de perfil. Todos os grupos de artistas chegaram a esta zona de conforto depois de comerem muita grama. Enquanto as portas estarem abertas à possibilidade de se esbaldar em cama e boa comida. (Tradução do autor desta dissertação)

²⁵ Dada não foi um movimento artístico na acepção do termo; foi uma tempestade que arrebatou o mundo da arte, assim como o fez a guerra às nações. [...] Dada não tinha características uniformes como os outros estilos. A nova ética apresentava ora uma forma positiva, ora negativa, por vezes fazendo-se arte, e depois, novamente, anti-arte em momentos profundamente morais, e outros totalmente amorais. (Tradução do autor desta dissertação)

set the stage for the great quandaries and imperatives of the twentieth centuries, unleashing the demoniac triad of mechanized warfare, mass death, and totalitarian politics that shaped the century to come. A sense of fragility of civilization itself permeates much contemporary commentary.²⁶ (DICKERMAN, 2006, p. 4)

2.1.1 Zurique

Hans Richter (1968), ao narrar como chegou a Zurique em 1916, dispensado dos serviços militares na guerra e casado com a enfermeira que cuidou dele após ser ferido em combate, nos conta sobre o casal de amigos Hugo Ball e Emmy Hennings, que, buscando a paz longe dos conflitos de noções, juntam-se a alguns outros exilados como o próprio Tzara, como Hans Arp e Marcel Janco, e como fundaram o Cabaret Voltaire, sarau quase que diário instalado nas dependências de um bar da capital suíça, em que não haveria regra ou tema definidos. A lei era não ter lei.

Segundo Adis (2006), a performance era o *modus operandi* do movimento que nascia.

[...] (and) had its origins in Ball's idea of theatre as a form of total expression.. [...] But Dada's approach was novel. Dada's simultaneous poem, unlike Futurist simultaneity, which aimed to stimulate multiple stimuli of the modern city, was deliberate confusion designed to provoke. As the idea of 'total expression' disintegrated, so did the polite gap between performer/s and audience.²⁷ (ADES, 2006, p.18)

De maneira proposital ou não, como explicitam as obras desses artistas, a presença dos estímulos múltiplos e das várias camadas do olhar, com vistas à representação da cidade, também são marcas da poética dadaísta, não de maneira esquemática como para os futuristas, mas com ares de humor negro e niilismo.

Realmente, neste primeiro momento, o dadaísmo apela para a desconstrução da atuação e do discurso oral, mais especificamente, da poesia, e

²⁶ Para muitos intelectuais, a Primeira Guerra Mundial causou um colapso na confiança da retórica – se não dos princípios – da cultura racional que preponderava na Europa desde o Iluminismo. Em muitos aspectos, o conflito preparou o terreno para os maiores dilemas e imperativos do século vinte, desencadeando a tríade demoníaca da guerra tecnológica, das mortes em massa e dos políticos totalitários, que moldou o novo século.

²⁷ [...] (e) teve sua origem na ideia de Ball do teatro como forma da expressão total. [...] Mas a abordagem Dada era original. Os poemas simultâneos dadaístas, diferente da simultaneidade futurista, que pretendia emular a simultaneidade dos estímulos da cidade moderna, eram deliberadamente confusos para provocar. Como a noção de 'expressão total' desintegrada, assim como a linha tênue entre o(s) performer(s) e a plateia. (Tradução do autor desta dissertação)

quebra o isolamento do artista/poeta prostrado no palco, subvertendo sua relação com a plateia.

Baiting the public became a feature of Dada events and at the same time there was a kernel of a attitude shared by other (future) Dadaists such as Marcel Duchamp: the audience was to be part of the 'work'. [...] Tzara suggested that the combination of unrelated 'simultaneous poems' would prompt different responses from individual members of the audience.²⁸ (ADES, 2006, p.18)

A figura 11, poema vocálico de Hugo Ball, denuncia a intenção dadaísta de desconstruir, ou melhor, destruir a linguagem, partindo da literatura, ao constatarmos o uso de combinações de prefixos e sufixos em várias línguas diferentes, como o alemão, o romeno e o italiano. Há, ainda, a sutil ironia, mais uma vez, ao futurismo, no uso de diferentes estilos tipográficos, característica de obras desse movimento.

KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
 blago bung
bosso fataka
 ñ ñ ñ
 schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
 eschige zunbada
uulubu ssubudu uluw ssubudu
 tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(1917)
 Hugo Ball

Fig. 11: *Phonetic Poem* (1917), de Hugo Ball. (Fonte: RICHTER, 1978, p. 8)

²⁸ Atiçar o público se tornou uma característica dos eventos Dada, e ao mesmo tempo havia um senso de atitude comum a outros (futuros) dadaístas, como Marcel Duchamp: o público deveria tomar parte dos 'trabalhos'. [...] Tzara sugeria que a combinação de 'poemas simultâneos' totalmente não relacionados entre si incitaria respostas distintas por parte de membros da plateia. (Tradução do autor desta dissertação)

Ao implodir o discurso ordenado de acordo com o que conhecemos de maneira inata, quando desenvolvemos a capacidade da linguagem, Ball se remete imediatamente a uma camada primitiva e infantil dos seres. Assim, observa Gombrich:

Era certamente desejo desses artistas serem de novo crianças pequenas e fazerem pouco caso das solenidades e pompas da Arte com A maiúsculo. [...] Tentei descrever o quadro da mente em que as coisas cotidianas no mundo de uma criança podem adquirir um significado vívido. (GOMBRICH, 1999, p. 601)

O efeito de sentido a que chega esta obra de Ball parte da necessidade do espectador compreender o nível de abstração presente na composição. Afinal:

Abstraction was the cornerstone of Zurich Dada, both in the plastic arts and in Ball's experiments with words that destroyed rational syntax in the desire to rescue language from servitude to regimes responsible for the madness of the war.²⁹ (ADES, 2006, p.18)

A partir desta postura, surgiram trabalhos forjados a partir de diversos materiais, que usam a abstração e o primitivismo, que nos parece ser uma tentativa de elaboração da realidade vigente, por parte daqueles artistas. Como se eles fechassem-se num universo mágico próprio, onde suas produções faziam o devido sentido aos seus anseios. É possível compreender esta dinâmica a partir do que nos diz Gombrich sobre a arte do homem primevo.

Quanto ao homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam das danças cerimoniais e nos ritos, imersos nos seus fantásticos jogos e simulações. [...] Pode parecer que tudo isso tem pouco a ver com arte, mas o fato é que essas condições influenciam a arte de várias maneiras. Muitas obras de artistas destinam-se a desempenhar um papel nesses estranhos rituais, e nesse caso o que importa não é a beleza da pintura ou da escultura, segundo nossos padrões, mas ela "funciona"[...]. (GOMBRICH, 1999, p. 43)

Assim, passa a nos fazer sentido a intenção por trás de obras como as das figuras 12 e 13.

²⁹ A abstração era um dos pilares dos pilares do dadaísmo de Zurique, tanto nas artes plásticas, quanto nos experimentos de Ball com a palavra, que destruiu a sintaxe racional desejando libertar a linguagem do regime servil responsável pela loucura da guerra. (Tradução do autor desta dissertação)

Fig. 12: *Máscara Ritual da região do Golfo de Papua Nova Guiné* (c. 1880).
(Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 42)

Fig. 13: *Sem título* (1919) e *Máscara, retrato de Tzara* (1919), Marcel Janco.
(Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p. 51)

Fig. 14: *Visionary portrait* (1917) e *Visionary portrait-ecstasy threatened by death* (1917), de Hans Richter. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p. 68)

Janco e Richter desfiguraram as formas clássicas da representação da figura humana com vistas a comunicar o esfacelamento da vida e da alma, e o fazem partindo de procedimentos primitivos. Se aparentemente não existe um critério no uso de cores e contornos e na modelagem das formas anatômicas, por outro lado há uma intenção clara de comunicar o regresso forçoso a uma origem primitiva do ser e da arte, como se essas imagens buscassem capturar a real essência mágica da alma. O que difere, no entanto, é que no caso das obras dadaístas esse ato é intencional, e é regido sobretudo pelas leis do acaso.

[...] chance must be recognized as a new stimulus to artística creation. This may be well regarded as the central experience of Dada, that which marks it off from all preceding atistic movements. [...] Chance appeared to us as a magical procedure by which one could transcend the barriers of casuality ando f conscious volition, and by which the inner eye ande ar became more acute, so that the new sequences of thoughts and experiences made their appearences. [...] The adoption of chance had yet another purpose, a secreto ne. This was to restore to the work od art its primeval magic paower, and to find the way back to the immediacy it had lost through contact with the classicismo of people like Lessing, Wickellman and Goethe.³⁰ (RICHTER, 1978, pp. 51-59)

Este acaso, que à época já marcava o trabalho de Marcel Duchamp, por exemplo em seus *ready-mades*, em suas exposições na América tomou maior corpo quando alguns artistas começaram a migrar de Zurique, nos anos finais da Guerra, para outras cidades como Hamburgo, Colônia, e principalmente, Berlim e Paris. Em Berlim, o uso do acaso soma-se à fotomontagem, uma atitude estética que irá colocar esses artistas mais próximos do uso de novas tecnologias, neste caso, o cinema.

³⁰ [...] o acaso deve ser reconhecido como um novo estímulo para a criação artística. E deve também ser notado como a experiência central Dada, aquela que se distingue de todos os movimentos artísticos anteriores. [...] O acaso foi para nós um procedimento mágico com o qual se podia transcender a barreira da casualidade e da volição consciente, e pelo qual o olho e o ouvido internos tornaram-se mais acurados, para que a nova sequência de reflexão e de experiências pudessem surgir. [...] O uso do acaso tinha ainda outro propósito, secreto. Devolver à o obra de arte seu poder mágico primitivo, e encontrar um caminho de volta seu imediatismo perdido ao tomar contato com pessoas classicistas como Lessing, Wincklemann e Goethe. (Tradução do autor desta dissertação)

2.1.2 Berlim

Hans Richter (1968) conta que em Berlim o movimento Dada assumiu uma postura muito diferente daquela adotada em Zurique, onde havia a consternação, mas não o caos deflagrado. Em Berlim, nos anos finais da Guerra, havia o tumultuo, as lutas de classes e a desordem, que por si só já pareciam um cenário dadaísta. Neste contexto começaram a aparecer alguns periódicos do movimento como o *Die Freie Strasse* e o *Die Aktion*, editados por artistas como Raoul Hausmann, George Grosz e Franz Jung.

Tais periódicos pretendiam divulgar as novidades advindas de Zurique e, também, contar aos outros sobre as mazelas da cidade em meio aos conflitos e nos novos hábitos dos artistas, como vemos nesse trecho escrito por Raoul Hausmann, publicado na revista *Dada 4-5*, na cidade suíça:

As regards to the rest of Germany, the Communist movement is now almost fully under control and every German is busy publishing his own newspaper. Food is no longer necessary as everyone is downing printers' ink.³¹ (HAUSMANN, *in* ADES, 2006, p.47)

Olhando de maneira comparativa, guardada a distância do tempo, o dadaísmo de Zurique pode parecer romântico quando comparado ao movimento aplicado ao contexto de Berlim. Havia nos exilados da Suíça um desejo pueril de negar a realidade. No caso da Alemanha, o país havia sido tragado, de fato, para um conflito sem escala de comparação até aquele momento, e a postura dos dadaístas em Berlim parecia muito mais ressentida e niilista.

O ataque a movimentos artísticos passados era igualmente visceral. Se em Zurique os inimigos do Dada eram o cubismo e o futurismo, em Berlim havia outro movimento igualmente repudiado pela nova geração de artistas, o expressionismo. Esta geração logo percebeu, com Tzara, que a melhor maneira de se fazerem ouvidos era por meio de manifestos lançados em jornais e revistas. Vejamos um trecho de um dos manifestos alemão redigido por Richard Huelsenbeck e Grosz.

Art in its execution and direction is dependent on the time in which it lives, and artists are creatures of their epoch. The highest art will be that which in its conscious content presents the thousandfold problems of

³¹ Quanto ao resto da Alemanha, os movimentos comunistas estão quase todos controlados e o todo alemão está ocupado publicando seu próprio jornal. Comida não é mais uma necessidade, já que todos estão ocupados com tinta de impressão.

the day, the art which has been visibly shattered by the explosions of last week, which is forever trying to collect its limbs after yesterday's crash. The best and most extraordinary artists will be those who every hour snatch the tatters of their bodies out of the frenzied cataract of life, who, with bleeding hands and hearts, hold fast to the intelligence of their time. Has expressionismo fulfilled our expectations of such an art, which should be an expression of four most vital concerns?

No! No! No!

Have the expressionists fulfilled our expectations of art that burns the essence of life into our flesh?

No! No! No!³² (RICHTER, 1978, p. 104)

Sem nos alongarmos na negação do expressionismo, concentremo-nos em compreender como os estímulos da nova arte passaram a orientar o movimento em Berlim.

Richter (1968) afirma que a total liberdade das ideias pré-concebidas e as relações anteriores criaram novas possibilidades. O acaso, tão aclamado em Zurique, tornou-se artigo do dia-a-dia em Berlim. Quanto mais se abolisse a lógica, melhor, afirmava ele. Este acaso se fazia presente num tipo de obra em especial, as colagens criadas por Raoul Hausmann, que provocativamente cortava fotografias de maneira aleatória, juntava a desenhos, tiras de jornal e cartas velhas, criando uma peça provocativa, que exprimia a simultaneidade e a diversidade de inputs de sua época. Como observa Thomas Elsaesser (*in* KUENZLI, 1996, p.22), os dadaístas de Berlim passaram a criar protótipos de intervenções na mídia de massa.

³² A Arte e sua execução e em sua direção, depende do tempo em que vive, e os artistas são criaturas de sua época. A arte superior será aquela que, em seu conteúdo consciente, apresentar os problemas do dia multiplicados por mil, a arte que foi visivelmente destruída pelas explosões da semana passada, que está eternamente tentando recolher os membros depois do estrondo. Os melhores e mais extraordinários artistas serão aqueles que a todo momento apanharem os restos de seus corpos da frenética cachoeira da vida, que, com suas mãos e seus corações em sangue, agarrarem-se à inteligência de seu tempo. O expressionismo satisfaz nossas expectativas de tal arte, que deveria ser a expressão de nossas maiores preocupações?

Não! Não! Não!

Os expressionistas satisfizeram nossas expectativas de uma arte que faz arder a essência da vida em nossa carne?

Não! Não! Não! (Tradução do autor desta dissertação)

Fig. 15: *ABCD or Portrait de l'artiste* (1923 – 1924), colagem de Raoul Hausmann. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p.132)

Richter (1968) observa que a colagem de papel e tecido colados em pinturas já havia sido tentada em Zurique, mas em Berlim esta técnica se aprimorou, pois causa alienação das dimensões da fotografia como princípio básico da representação de objetos. O uso livre da fotografia nas colagens serviu a uma unidade estética com vistas ao ataque político e à crítica explícita. Como vemos nas figuras 18 e 19, Hausmann tenta representar com sua colagem os horrores das intervenções protéticas a que tinham de se submeter os soldados mutilados na guerra. Assim, seu *Selfportrait of the Dadasoph* representa a fusão da mecânica e do humano, numa mesma dimensão de coexistência, assim como o soldado ferido.

Fig. 16: Soldado francês da Primeira Guerra Mundial amputado. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p. 5)

Fig. 17: *Self-portrait of the Dadasoph* (1920), de Raoul Hausmann. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p.127)

O próprio Hausmann fundamentou sua técnica.

The Dadaist who invented static, simultaneous and phonetic poetry, applied the same principles to visual representation. They were the first to use photography to create, from often totally disparate spatial and material elements, a new unity in which was revealed a visually and conceptually new image of the chaos of an age of war and revolution. [...] Photomontage [...] was an explosive mixture of different points of view e levels. [...] In the specific case of photomontage, with its contrast of structure and dimension, rough against smooth, aerial photograph against close-up, perspectives against flat surface, the utmost technical flexibility and most lucid formal dialectics are equally possible... The ability to montage the most striking contrasts, to the achievement of

perfect states of equilibrium, in other words the formal dialectics which are inherent in photomontage, ensures the medium a long and richly productive span of life...³³ (HAUSMANN, *in* RICHTER, 1978, p. 116)

Embora Elsaesser (*in* KUENZLI, 1996, p. 15) afirme que a vanguarda alemã era hostil ao cinema como forma de expressão, durante boa parte das décadas de 1910 e 1920, por conta da forte e lucrativa indústria cinematográfica do país, e acrescentemos que esta força advinha, sobretudo após a Guerra, do cinema expressionista, não podemos deixar de notar o termo usado reiteradas vezes quando se fala da técnica de Haussman, “montagem”, o que já nos remete a uma tentativa de representação das várias camadas simultâneas da vida moderna por meio do corte e da reorganização do material visual. Há, aqui, também, a menção ao choque e à dialética, que como vimos no primeiro capítulo são termos empregados pela escola russa de cinema, na figura de Eisenstein, para partir de uma outra forma de expressão artística para se chegar à montagem cinematográfica.

Como veremos, quando o movimento Dada se dilui e cessa, o cinema será a forma encontrada por muitos daqueles que nele não encontravam sentido. E na França, esse processo de apropriação do novo meio começou a acontecer concomitantemente ao auge do dadaísmo.

2.1.3 Paris

Richter (1968, p. 167) intitulou seu capítulo sobre o dadaísmo parisiense de “A renovação da linguagem”, significando que a capital francesa abrigou o passo mais ousado do movimento. Num primeiro momento, Paris, capital cultural do mundo desde meados do século XIX e cercada de um conservadorismo nesse sentido, relutou a aderir ao movimento, mas já em 1918, alguns artistas e poetas locais como

³³ Os dadaístas que inventaram a poesia estática, simultânea e fonética aplicaram o mesmo princípio à representação visual. Foram os primeiros a criar, a partir de, por vezes, elementos espaciais e matérias díspares, uma nova unidade em que se revelavam visualmente e conceitualmente uma imagem do caos de uma era de guerra e revolução. [...] A fotomontagem [...] era uma mistura explosiva de níveis e pontos de vistas distintos. [...] No caso específico da fotomontagem, com seu contraste de estrutura e dimensão, dureza ao invés de suavidade, planos aéreos aos invés de closes, perspectiva ao invés de superfícies chapadas, a máxima flexibilidade técnica e a mais lúcida e formal dialética são igualmente possíveis... A habilidade de montar os contrastes mais impressionantes, e atingir um estado de equilíbrio perfeito, em outras palavras, a dialética formal, tudo inerente à fotomontagem, que garante a esse meio um logo e rico período de vida. (Tradução do autor desta dissertação)

André Breton, Philippe Soupault e Louis Aragon estavam contribuindo com as publicações dadaístas de Zurique.

From New York came the non-art proclamations of Duchamp and Man Ray's mockeries of pictures: the deeds of anti-artistic violence committed by Huelsenbeck and Hausmann in Berlin were also just becoming known. The barrage had begun.³⁴ (RICHTER, 1978, p. 167)

A partir do momento em que o movimento chegou a Paris, houve uma horda de polêmicas e agitadas realizações, segundo Mileaf e Witkovsky:

When Dada came to Paris, in late 1920, it came fast and furious: six group performances, two art exhibitions, and more than one dozen publications in the space of five months. [...] "Dada season", as it became known, was to mark the movement as nihilistic collective force leveled at the noblest ideals of advanced society. According to critical consensus, Dada represented youthful provocation, and adolescent destructiveness that [...] should clear the way for a new intellectual engagement with art and the world at large.³⁵ (MILEAF; WITKOVSKY, *in* DICKERMAN, 2006, p. 349)

Segundo os dois autores, Paris ofereceu ao movimento o ambiente propício de uma capital metropolitana, em vias de se recuperar da guerra, e isto foi o que deu forma ao dadaísmo nessa cidade, diferenciando-o de um certo provincianismo visto em Zurique, Colônia ou Hannover. Segundo eles,

Of the principal centers of Dada, only Berlin matched Paris in scale and circumstances. Divided crucially by war, which left Germany defeated and France victorious but maimed, Dada groups in these two cities nevertheless show remarkable parallels with regards to their strategies and their critical reception.³⁶ (MILEAF; WITKOVSKY, *in* DICKERMAN, 2006, p. 349)

A semelhança das duas capitais, provavelmente deram ao movimento

³⁴ De Nova York vieram as proclamações da não-arte de Duchamp e os escárnios de pinturas de Man Ray: as ações antiartísticas e violentas de Huelsenbeck e Hausmann, em Berlim, também já começavam a fazer sucesso. A porta estava aberta. (Tradução do autor desta dissertação)

³⁵ Quando o Dada chegou a Paris, no final de 1920, ele veio rápido e voraz: seis grupos performáticos, duas exposições e mais de uma dúzia de publicações no intervalo de cinco meses. [...] A "Temporada Dada" como ficou conhecida, marcaria o movimento como uma força coletiva niilista alçada nos mais nobres ideais da sociedade avançada. De acordo com o consenso, o Dada representava a provocação juvenil, uma adolescência destrutiva que [...] abriria caminho para novos engajamentos intelectuais na arte e no mundo. (Tradução do autor desta dissertação)

³⁶ Dos principais centros dadaístas, somente Berlim se igualava a Paris em proporção e circunstâncias. Crucialmente cindidos pela guerra, que fez da Alemanha derrotada e da França, vitoriosa, porém mutilada, os grupos dadaístas nas duas cidades, no entanto, mostram incríveis paralelos no que tange à estratégia e à recepção crítica. (Tradução do autor desta dissertação)

características mais urbanas e avançadas.

Dissemos que o dadaísmo francês solidificou seu discurso estético a partir de uma crítica à tradição da arte e da burguesia. Havia a tentação de se estar na moda, agora que o movimento chegava à capital da popularidade mundial, berço do modernismo e símbolo do bom gosto. E Mileaf e Witkovsky observam que

One of the the greatest areas for ethical concerns in Paris, epicenter of consumer desire in modern times, is the complicity of art – ideally an expression. Of liberating, critical insight – in a regime of salable products. The threat of success and fashionability looms over the Paris group, somewhat analogous to the bitter discussions about political complacency held in Berlin Dada circles.³⁷ (MILEAF; WITKOVSKY, *in* DICKERMAN, 2006, p. 350)

Esta crítica ao *establishment* da arte se fez explícita em algumas obras seminais como *L.H.O.O.Q.*, de Marcel Duchamp, em que a conhecida intervenção na Mona Lisa, de Da Vinci, nos chama a atenção, para, além da intenção de causar polêmica e escândalo, refletirmos o real *status* de unanimidade da tradição estética, ou como *Tour Eiffel*, de Man Ray, que reproduz em fotografia o marco da capital francesa a partir de um ângulo oblíquo, desfocado, que desconstrói a aura de glamour do monumento, mas, não obstante, ressignifica o símbolo da história daquela nação.

³⁷ Uma das áreas de maior preocupação em Paris, epicentro do desejo consumista nos tempos modernos é a cumplicidade da arte – idealmente uma expressão de liberdade e insight crítico – num regime de produtos vendáveis. A ameaça do sucesso de se estar em moda toma os grupos de Paris, mais ou menos análoga às discussões amargas sobre complacência política que acontecia nos círculos de Berlim. (Tradução do autor desta dissertação)

Fig. 18: *L.H.O.O.Q.* (1919), *ready-made* de Marcel Duchamp. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p. 374)

Fig. 19: *Tour Eiffel* (1922), fotografia de Man Ray. (Fonte: DICKERMAN [org.], 2006, p. 383)

Rodeado de estímulos do meio cosmopolita e popular, o grupo Dada de Paris foi o primeiro a tomar contato com a produção cinematográfica, a partir da apropriação do meio por parte de alguns artistas como Marcel Duchamp e Man Ray. Esta apropriação é uma extensão de suas práticas e complementação de seus trabalhos performáticos.

Segundo Mileaf e Witkovsky (*in* DICKERMAN, 2006), o dadaísmo em Paris é muito bem lembrado pelo apreço aos espetáculos, e citam o balé *Ralachê*, cuja tradução poderia ser algo como “Não há espetáculo”, de Francis Picabia (1879 – 1953), para cujo intervalo, o autor encomendou um filme a René Clair (1898 – 1981), que deveria ser projetado de maneira a incitar a virulência do público, cujos protesto serviriam como trilha sonora. O filme em questão, *Entr`act* (1924) configura uma das primeiras incursões dadaístas no cinema, mas ainda flerta com a ficção e a fantasia pueril.

Marcel Duchamp, por exemplo utilizou seus discos, que jogavam com a forma e com a língua, em experimentos cinematográficos no filme *Anémic Cinéma* (1926).

Fig. 20: Disco com trocadilho de Marcel Duchamp (esq.). O mesmo disco (dir.), em fotograma do filme *Anémic Cinéma* (1926), dirigido pelo artista. (Fontes: DICKERMAN [org.], 2006, p. 379 e <<http://www.youtube.com/watch?v=upvYAAh8RuU>>, acesso em fevereiro de 2014)

Hans Richter e Viking Eggeling, na Alemanha, passaram a utilizar as facilidades da UFA, principal estúdio de cinema do país, para realizarem experiências cinematográficas abstratas. Sobre isso, Richter atesta que:

We had both turned to film for the solution of a problem we had encountered in painting. I had no intention whatsoever of continuing to make films, but the new dimension, and the possibility of orchestrating time as I had orchestrated form, drew me to the film more and more. [...] I have pursued the film as a means of artistic expression., alongside my activities as a painter.³⁸ (RICHTER, 1978, pp. 197-198)

No entanto é a partir do fim do movimento como pintura e artes visuais que esses artistas passaram a exercitar a produção cinematográfica de maneira ostensiva.

Hans Richter decreta o fim do movimento Dada em sua obra, como sendo Paris o destino final esperado por toda aquela geração.

The regeneration of art that Dada had begun proceeded on its way without even replying to the increasingly hysterical demands for destruction of art that were to be heard. [...] It was in Paris that Dada achieved its maximum volume and here that it met its dramatic end. The wheel had come full circle. It had started with riots, poems, speeches and manifestoes in Zurich in 1916, and with riots, poems, speeches and manifestoes it came to its end in Paris.³⁹ (RICHTER, 1978, p. 171)

Hans Richter e Viking Eggeling foram os pioneiros dadaístas e que se aventuraram no meio cinematográfico, produzindo em 1919 seus primeiros filmes abstratos que experimentavam o movimento de formas geométricas, abrindo possibilidades a outros artistas, para refletiram e expandirem os limites de seus retratos da sociedade e do mundo em mudanças por meio de um novo suporte.

³⁸ Nos voltamos para o filme como uma solução de um problema que encontramos na pintura. Eu não tinha a menor intenção de continuar a fazer filmes, mas a nova dimensão e a possibilidade de orquestrar o tempo, como eu havia orquestrado a forma, me atraiu para o filme cada vez mais. (Tradução do autor desta dissertação)

³⁹ A regeneração das artes visuais iniciada pelo Dada seguiu seu rumo sem nem mesmo responder à incrível demanda histórica pela destruição da arte, como deveria ser. [...] Foi em Paris que o dadaísmo atingiu seu volume máximo e foi aqui que ele chegou ao seu dramático fim. O ciclo havia se fechado. Ele começou com revoltas, poemas, discursos e manifestos, em Zurique, em 1916, e com revoltas, poemas, discursos e manifesto, chegou ao fim em Paris. (Tradução do autor desta dissertação)

2.2 “Kino Dada”

Por volta de 1924, como afirmam L'Ecotais e Levitch (*in* DICKERMEN, 2006), os artistas do movimento Dada começaram a se mover para outras direções, incluindo notadamente o surrealismo. Entre a busca de novas formas de expressão e novos caminhos da criatividade, muitos se apropriaram do cinema, o que caracterizou um importante momento desse movimento e da história da produção do cinema de arte.

Dada film projects occupy a central but quixotic place in Dada movement. Several prominent Dada artists worked extensively with film in the 1920's including Hans Richter, Viking Eggeling, Man Ray, Francis Picabia and Marcel Duchamp, and their widely experimental Works were often woven into landmark Dada performances.⁴⁰ (L'ECOTAIS; LEVITCH, *in* DICKERMAN, 2006, p. 410)

E Elsaesser (*in* KUENZLI, 1996, p. 19) completa, “what was Dada in regard to cinema was not a specific film, but the performance, not a specific set of techniques or textual organization, but the spectacle”⁴¹.

De imagens abstratas a cenas absurdas, o espólio do cinema dadaísta por vezes se faz difícil de classificar por gênero, e L'Ecotais e Levitch encontram aí a real importância de tais filmes, que não deixavam de ser documentos de uma estética que buscava expandir o ideário do movimento por meio da mídia de massa.

But for all their differences, the films' simultaneous engagement with, and critique of, the newest and most popular mechanical mass medium fits perfectly with the dadaists' consuming interest in all modern media, including advertising, propaganda, the illustrated press, and newsreels.⁴² (L'ECOTAIS; LEVITCH, *in* DICKERMAN, 2006, p. 410)

O projeto de cinema dadaísta, assim como das obras de arte do movimento, não admitiu utilizar o cinema como mero meio de entretenimento, senão como uma

⁴⁰ Os projetos fílmicos Dada ocupam um lugar central, porém quixotesco no movimento dadaísta. Muitos artistas dadaístas proeminentes trabalharam extensivamente com o filme, em fins do anos 1920's, incluindo Hans Richter, Viking Eggeling, Man Ray, Francis Picabia e Marcel Duchamp, e seus trabalhos extremamente experimentais muitas vezes foram concebidos tendo por referência as performances Dada. Tradução do autor desta dissertação)

⁴¹ O que era Dada, no que diz respeito ao cinema, não era, em específico, um filme, mas a performance, não uma técnica ou uma organização textual, em específico, mas o espetáculo. (Tradução do autor desta dissertação)

⁴² Mas, com todas as suas diferenças, os filmes, ao mesmo tempo engajados às mais novas e populares formas mecânicas da mídia de massa, e delas também críticos, encaixam-se perfeitamente no interesse dadaísta em consumir a mídia moderna, incluindo a publicidade, a propaganda, a imprensa ilustrada e os cinejornais. (Tradução do autor desta dissertação)

ferramenta crítica, que pudesse dispor de um meio moderno para criticar seu próprio tempo.

Dada artists, however, were unsatisfied with film's easy ability to reproduce reality and the uncritical escapismo that often resulted when this was combined with conventional narrative. Instead, as they did with photography, Dada artists drew attention to the film medium's usually concealed materiality and process and investigated its particular formal and expressive possibilities.⁴³ (L'ECOTAIS; LEVITCH, *in* DICKERMAN, 2006, p. 410)

A preocupação principal com o novo meio de comunicação com a massa residia num paradoxo que foi bem observado por Walter Benjamin, ao dissertar a respeito dos novos meios de expressão artística. Seu trabalho será, adiante, abordado mais demoradamente, mas podemos entender o ponto de vista daqueles artistas com relação ao uso do cinema a partir do trecho abaixo.

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada, face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo. [...] Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 83)

Este espírito crítico a que se refere Benjamin parece ser a questão principal dos filmes dadaístas, na medida em que tentam despertar no público um sentimento crítico com relação a seu tempo, procurando convidá-los a refletir a respeito da polifonia da vida moderna e da nova configuração social e histórica após o fim da Guerra, empregando, para isso a ruptura narrativa, o acaso e a abstração. Como afirma Benjamin,

Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plenas respostas. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificações do nível técnico, quer dizer, mediante uma nova forma de arte. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 87)

Analisando a questão do uso do cinema como forma de transgredir à

⁴³ No entanto, os artistas Dada estavam insatisfeitos com a simples habilidade de o cinema reproduzir a realidade e com o escapismo acrítico que muitas vezes resultava, quando combinado à narrativa convencional. Ao invés disso, como fizeram com fotografia, os dadaístas foram atraídos pela materialidade e processos ocultos do filme, e investigaram suas possibilidades particulares formais e expressivas. (Tradução do autor desta dissertação)

linguagem conforme concebida por D.W Griffith, que criou a gramática do cinema narrativo e abriu caminho para um universo de filmes comercialmente viáveis, mas discutíveis, se tomados num exame da eficácia em comunicar algo que faça o expectador refletir sobre seu tempo e sua realidade, para Elsaesser (*in* KUENZLI, 1996), o cinema serve ao dadaísmo como ferramenta para a criação de metáforas a respeito da relação do corpo com o ambiente social. Interessa-nos este dado em particular, pois é a partir das experiências com a manipulação criativa da técnica cinematográfica, que vão surgir os retratos das grande metrópoles, forjados com uma grande dose de inventividade no que diz respeito à técnica de montagem e colagem. Além disso, tais retratos da cidade irão funcionar como estudo e crítica dos novos tempos em que entraram as capitais europeias após os conflitos da Primeira Guerra Mundial.

Gostaríamos de analisar uma obra significativa do cinema dadaísta, que não pode ser considerada um documentário experimental, mas que nos serve de introdução a esta forma, visto que o próprio documentário experimental não pode ser necessariamente chamado de documentário, no contexto de cinejornais e filmes educativos, e como veremos mais adiante, até mesmo a partir da ficção é possível se realizar um documentário de estética experimental. Referimo-nos a *Ghosts before breakfast* (1928), de Hans Richter.

Este curta de nove minutos configura, talvez, uma síntese do pensamento Dada em sua visão crítica das relações entre objetos dentro e fora da arte, na obra ou na vida. Há no filme o uso do tema sobrenatural, em que fica clara a relação desconhecida entre objetos e humanos. Se a proposta do filme é estabelecer uma crítica a esta relação seres-objetos, aos nossos olhos, uma revolta dos objetos contra suas condições de subordinação seria vista como manifestação de ordem sobrenatural.

In 1927-8 I made a little film called *Vormittagsspuk* [...]. Without really meaning to, this film became a true Dadaist document. It showed the revolt of objects [...] against man. In the end the old relationship of man-master and object-slave was re-established. But for a short time, the audience had perhaps begun to doubt the inevitability of normal 'subject-object' relationship.⁴⁴ (RICHTER, 1978, p. 198)

⁴⁴ Em 1927-8 fiz um curta chamado *Vormittagsspuk* [...]. Sem ter a real intenção, este filme se tornou um verdadeiro documento dadaísta. Ele mostrava a revolta dos objetos [...] contra o homem. No fim, a velha relação entre o homem no comando e o objeto subalterno era restabelecida. Mas, talvez, por um momento a relação evidente entre sujeito e objeto tenha sido posta em dúvida pela plateia. (Tradução do autor desta dissertação)

É importante, neste ponto, recuperarmos duas questões muito caras ao dadaísmo nas artes visuais: a irregularidade e o estranhamento. Na seleção de cenas de *Ghost before breakfast* que constam a seguir, encontraremos esta irregularidade que leva ao choque, que por sua vez leva a uma ressignificação do conteúdo.

Considerando a busca pelo choque, Eisenstein (2002), com quem Hans Richter colaborou intensamente a partir dos últimos anos da década de 1930⁴⁵, defenderá, citando Renoir, um modelo de Arte que seja em essência desestabilizado, para igualmente desestabilizar visando a uma nova significação das coisas.

A beleza de qualquer descrição vai encontrar seu encanto na variedade. A natureza odeia tanto o vácuo quanto a regularidade. Pela mesma razão, nenhuma obra de arte pode ser realmente assim chamada se não foi criada por um artista que acredita na irregularidade e rejeita qualquer forma estabelecida. Regularidade, ordem, desejo de perfeição (que é sempre uma falsa perfeição) destroem a arte. A única possibilidade de manter o sabor da arte é inculcar nos artistas e no público a importância da irregularidade. Irregularidade é a base de qualquer arte. (EISENSTEIN, 2002, p. 54).

No filme de Richter, começamos por tomar contato com a revolta do objeto no primeiro plano em que os ponteiros de um relógio giram aleatoriamente e avançam o tempo como lhes convém. Chapéus que voam, mangueiras que se desenrolam sozinhas, uma gravata que se enrola ao pescoço de seu “dono” a despeito da vontade deste, tudo isso nos dá uma dimensão da impotência do homem perante a natureza à sua volta.

⁴⁵ No artigo “Richter’s films and the role of the radical artist, 1927 – 1941” (FOSTER, 1998, p.122), Marion Von Hofacker expõe que Richter e Eisenstein estiveram juntos por várias vezes organizando *tours* de congressos que buscavam discutir e difundir em várias cidades da Europa o cinema independente e experimental. A relação resultou, inclusive num filme intitulado *Everyday* (1930-1962), dirigido por Richter, com Eisenstein atuando como um guarda de trânsito inglês. Esta aproximação com o cinema e os cineastas soviéticos acabou por colocar Richter numa posição delicada em seu país, a Alemanha, a partir da ascensão do Partido Nacional Socialista. Isto fez com que ele buscasse refúgio na América, de onde continuou sua atividade em prol de um cinema de autor.

Fig. 21: Fotogramas de *Ghosts before breakfast* (1929), de Hans Richter. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 6, Magnus Opus DVD)

Embora a versão sonora deste filme tenha sido destruída pelas autoridades nazistas, quando de seu veto ao que chamaram “arte degenerada”, utilizamos para este estudo uma cópia sonorizada posteriormente, provavelmente com orientação de seu autor, e chamamos a atenção para a cena em que uma bandeja de café da manhã voa pela janela. Quando esta se choca contra o chão, ouvimos latidos de um cão, o que imediatamente causa no espectador um estranhamento que é inerente à colagem, ao deslocamento do senso comum. O mesmo latido irá soar novamente numa cena em que vemos um ganso surgir de uma cesta.

Os objetos revoltosos não fazem caso para um dia que deveria nascer sob uma ordem pré-fixada, já que uma mangueira de bombeiro brinca com os chapéus voadores esguichando-lhes água, um homem que pratica tiro-ao-alvo não consegue firmar sua mira porque a cabeça do boneco, o alvo, move-se independente do corpo, a arma não lhe obedece, a água esguichada agora se volta para o interior da mangueira num recurso de edição bastante comum para trucagens em que se edita uma imagem de trás para frente, as plantas crescem na velocidade que desejam, e os homens nada podem fazer quanto a tudo isso.

Fig. 22: Fotogramas de *Ghosts before breakfast* (1929), de Hans Richter. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 6, Magnus Opus DVD)

Mesmo quando os homens tentam tomar controle da situação, os objetos relembram-nos de quem está no comando, nessa manhã. Os chapéus fogem, a mangueira se enrola e se desenrola em seu suporte, o poste faz desaparecer os transeuntes que passam por trás dele num interessante truque fotográfico. Até mesmo os fenômenos fisiológicos parecem revoltados contra os humanos. Numa das cenas da metade final do curta, quatro homens afagam suas barbas que crescem e desaparecem, intermitentemente.

Fig. 23: Fotogramas de *Ghosts before breakfast* (1929), de Hans Richter. (Fonte: Cinema Avant-Guarde vol. 6. Magnus Opus DVD)

Os homens acabam por acostumar-se a esta nova ordem de relações e se submetem aos objetos. Assim termina esta crítica que Richter fez ao modelo social convencional.

A relação entre objetos comuns do cotidiano e o papel que exerciam na arte, como vimos no escopo da estética dadaísta, era uma preocupação recorrente aos artistas dessa época. Fernand Léger, por volta de 1926, lamentava o fato de a maioria dos filmes desperdiçar esforços para construir um mundo reconhecível, negligenciando o poderoso efeito espetacular do objeto e sua força, a força da fragmentação (LÉGER *apud* ANDREW, 2002, p.75). E Victor Shklovsky (In LEMON e REIS, 1965, p. 76), aponta que os objetos do cotidiano perdem sua importância na obra do filme, mas chamam nossa atenção para a experiência de sua artificialidade.

A crítica ao novo modo de vida e à modernidade, à burguesia e seu eterno conforto na forma de se relacionar com o mundo é cheia de momentos cômico, mas se fecha de forma niilista, pois *Ghosts before breakfast*

[...] is full of hidden as well obvious meanings, imaginary anchored in the German tradition. The hands of the clock showing five minutes to twelve is a metaphor signifying danger. Danger is imminent, it is five to twelve, this is the last chance before noon. When the clock strikes noon, time is up and everything will be different. [...] When the clock strikes twelve no more can be done.⁴⁶ (HOFACKER, *in* FOSTER, 1998, p. 133)

Fig. 24: Fotograma final de *Ghosts before breakfast* (1929), de Hans Richter. (Fonte: Cinema Avant-Guarde vol. 6. Magnus Opus DVD)

O filme de Richter é um dos marcos da crítica social do período, e sintetiza um ponto de vista que permearia produção de filmes experimentais por vários anos, influenciando outros artistas, em outros polos de produção, com vistas a retratar o homem moderno, que se recupera dos traumas de guerra e entra num momneto histórico marcado pela perda da individualidade, pelo crescimento das metropolis e pela vida planejada a partir do tempo útil.

⁴⁶ [...] é cheio de significados ocultos, mas óbvios, ancorados no imaginário alemão. Os ponteiros do relógio marcando cinco minutos para o meio-dia significam perigo. O perigo é eminente, são cinco para o meio-dia, é a última chance antes da tarde. Quando o relógio marca meio-dia, o tempo acabou e tudo será diferente. [...] Quando o relógio marca meio-dia, nada mais pode ser feito. (Tradução do autor desta dissertação)

On the one hand, the film projects images of people who are devoid of any individuality. Their movements are passive, automatic, functional, as if motorized, robot-like, and identical. People function as objects and are manipulated by the whims of these inanimate objects that have come alive, teasing, playing and tantalizing their masters, doing so in light, graceful and funny manner as if it were a joke.⁴⁷ (HOFACKER, in FOSTER, 1998, p. 132)

Embora Alberto Cavalcanti, na França, tenha realizado pouco antes o filme *Rien que les heures* (1926), que já pelo título remete seu foco novamente à questão do relógio como parâmetro da vida moderna, a relação entre o homem e o objeto não adquiriu forma mais crítica do que no filme de Richter, que influenciaria na forma e no conteúdo uma série de outros trabalhos experimentais.

Esta nova forma de utilização do filme ressaltou a necessidade de se pensar a estética do filme como forma de realização artística, e em nossas pesquisas, como veremos a seguir, não vimos outra alternativa senão enquadrar o cinema numa categoria nova da filosofia da arte, visto que tal novo e moderno meio de expressão difere-se em suas características primordiais da estética clássica, desenvolvida a partir da observação da arte pictórica. É por meio desta observação que poderemos analisar as sinfonias da metrópole que abordaremos na sequência, e conseguiremos compreender os processos externos, ou seja, técnicos, e os processos internos destes filmes, relacionando-os com a realidade social e histórica que permeiam tais produções.

2.3 Questões estéticas do cinema

Henri Angel (1982) inicia seus estudos sobre a estética do filme com algumas questões elementares:

Três questões se colocam simultaneamente a quem se interroga sobre a estética do cinema: estamos diante de uma arte legítima ou de um modo de expressão que desborda das perspectivas artísticas? O cinema é uma arte

⁴⁷ Por um lado, o filme projeta imagens de pessoas que são privadas de sua individualidade. São movimentos são passivos, automáticos, funcionais, como se motorizados, como robôs, e idênticos. As pessoas funcionam como objetos e são manipulados pelo caprichos desses objetos inanimados que ganharam vida, provocando, atormentando e brincando com seus mestres, à luz do dia, de maneira graciosa e engraçada, como se fosse uma piada. (Tradução do autor desta dissertação)

autônoma [...] É ele, ao contrário, o produto das seis demais artes?

A seguir, sem a intenção de esgotar o tema, traçamos um percurso de discussões sobre a estética do filme, que pretende esclarecer um pouco nossa discussão no que diz respeito à produção e à recepção do filme como obra de experimentação.

Uma vez tornado ferramenta de criação pelos artistas de vanguarda, o cinema passou a gerar efeitos de sentido. A arte cinematográfica passa a ser uma realidade e há uma clara cisão entre o cinema comercial e o cinema criativo, experimental. Isto, gerou a necessidade de se pensar o cinema esteticamente, conferindo-lhe valores e medindo sua real função artística. Este é o debate há muito travado entre várias correntes dos estudos de estética, e como veremos, causa divergências quando estudado segundo as leis da estética clássica.

Em seu tratado sobre a estética, Hegel procura definir como obra de arte algo que existe realmente e é passível de reconhecimento. Para ele, a obra de arte verdadeira é fruto do espírito.

Temos na arte um particular modo de manifestação do espírito; dizemos que a arte é uma das formas de manifestação porque o espírito, para se realizar, pode servir-se de múltiplas formas. O modo particular da manifestação do espírito constitui, essencialmente, um resultado. (HEGEL, 2009, p. 9)

Segundo o filósofo, é graças à arte que nos libertamos do mundo obscuro e perturbado, e ascendemos ao reino tranquilo da aparências amigáveis. No entanto, ele mesmo reconhece o quão vaga pode ser esta afirmação.

A determinação geral que permanece após todas as eliminações é a de que a arte destinar-se-ia a despertar em nós sensações agradáveis mediante a criação de formas com a aparência da vida. Além de nada poder ser mais vago do que esta definição, a expressão "sensações agradáveis" é de uma trivialidade impressionante. (HEGEL, 2009, p. 12)

Quanto ao nosso objeto de estudo, ao falarmos do cinema autoral e do dadaísmo, seja no cinema ou na arte, tais manifestações do espírito artístico de fato partem do caos, e não parece correto dizer que a partir da contemplação de tais obras, recuperemos a tranquilidade ou a liberdade. Longe disso, tais filmes e obras, já abordados, parecem nos colocar numa posição desconfortável, dado o confronto com a realidade do mundo moderno.

Sobre essa realidade irreconciliável, continua o autor.

Ao contrário do que acontece na natureza, a arbitrariedade e a anarquia reinam, absolutas, no espírito em geral e, sobretudo, na imaginação, pelo que os seus produtos, isto é, a arte, se tornam completamente impróprios para o estudo científico. (HEGEL, 2009, p. 15)

Embora evoquemos Hegel ao abordarmos concretamente as sinfonias das metrópoles, por ter o filósofo alemão definido alguns princípios comuns às obras de arte aplicáveis neste estudo, a compreensão estética do cinema, requer que se assuma que não há precedentes de estudos estéticos possíveis de serem aplicados à cinematografia, como foram à literatura e ao teatro. No entanto, afirma Hebert Read que “toda obra de arte é produto da imaginação criadora e, para merecer o nome de arte, o cinema deve ser também produto da mesma fonte” (*in* GRÜNEWALD, 1969, p. 41).

Vejamos o que diz Benjamin, a respeito de uma estética aplicada ao cinema.

Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou, antes, se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte; os teóricos do cinema sucumbiram no mesmo erro. Contudo, os problemas que a fotografia colocara para a estética tradicional não eram mais que brincadeiras infantis em comparação com aqueles que o filme iria erguer. Daí essa violência cega que caracteriza os primeiros teóricos do cinema. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 72)

Benjamin condenava as tentativas, que julgou frustradas, de alguns autores reacionários ao interpretar o cinema dentro de uma perspectiva de gênero idêntico, atribuindo a esta arte um valor sagrado, no sentido sobrenatural (*in* GRÜNEWALD, 1969, p. 73).

Em 1928, ao assistir a uma adaptação cinematográfica de seu livro *Die Buddenbroken*, o escritor Thomas Mann concluiu que não haveria sentido em aplicar ao cinema os mesmos critérios formulados pela estética clássica (KUENZLI, 1996, p. 21). E Georg Lukacs completa:

[...] something new and beautiful has developed in recente times, but instead of taking it as it is, people are attempting do classify it [...]. The cinema is regarded either as an instrument of education or as a cheap substitute for the theater; either didactic or economic. Few people if any remember that something beautiful belongs first and foremost to the realm

of beauty definition and evaluation is properly a task for aesthetics.⁴⁸
(ELSAESSER, *in* KUENZLI, 1996, p. 21)

Em outras palavras, Lukacs sugeriu que o cinema propusesse um desafio à estética clássica que precisa de uma resposta, e não pode ser meramente relegado à esfera da “vida” simplesmente, em oposição à esfera da “arte”.

The images of the cinema [...] possess a life of a completely diferente kind (from those on stage); in one word, they become – fantastic. But the fantastic is not opposite to living, it is another aspect of life: life without presence, without fate, without causality, without motivation; a life with which the core of our being will never be identical, nor can it be; and even if it – often – yearns for this kind of life, this yearning is merely after a strange precipice, something a long way off, inwardly distanced. The world of cinema is a life without background or perspective, without difference or properties or qualities. (The cinema) is a life without measures or order, without being or value, a life without soul, mere surface [...] the individual moments, whose temporal sequence brings about the filmed scenes, are only joined with each other insofar as they follow each other without transition and mediation. This is no causality which could join them, or more precisely, its causality is free from and unimpeded by any notion of content. “Everything is possible”: this is the credo of cinema, and because its technique expresses at every moment the absolute (even if only empirical) reality of this moment, “virtuality” no longer functions as a category opposed to “reality”: both categories become equivalent, identical. Everything is true and real, everything is equally true and real; this is what a sequence of images in the cinema teaches us.⁴⁹ (ELSAESSER, *in* KUENZLI, 1996, p. 21)

Esta noção de que tudo é real e possível era também o mote de dadaístas como Raoul Hausmann, talvez por isso a apropriação do novo meio de reprodução

⁴⁸ [...] algo novo e belo desenvolveu-se recentemente, mas ao invés de ser considerado como é, as pessoas tentam classificá-lo [...]. O cinema é considerado ou como instrumento educativo, ou como um substituto barato para o teatro; ou didático ou econômico. Poucas pessoas, se tanto, se lembram que algo belo pertence primeiro, e acima de tudo, ao domínio do belo e sua definição e avaliação são tarefas próprias da estética. (Tradução do autor desta dissertação)

⁴⁹ As imagens do cinema [...] possuem uma vida de forma completamente distinta (daquela dos palcos); em outras palavras, elas se tornam – fantásticas. Mas o fantástico não é oposto ao viver, é um outro aspecto da vida: vida sem presença, sem destino, sem causalidade, sem motivação; uma vida na qual o cerne de nosso ser nunca será idêntico, nem pode, e mesmo que ele – por vezes – aspirar a este tipo de vida, esta aspiração busca algo no vazio, algo que está longe, completamente distante. O mundo do cinema é a vida sem antecedentes ou perspectiva, sem diferença de propriedade ou qualidade. (O cinema) é a vida sem medidas ou ordem, sem existência ou valor, uma vida sem alma, meramente superficial [...] os momentos individuais, cuja sequência temporal da forma às cenas filmadas, são apenas unidos uns aos outros enquanto seguem uns aos outros sem transição ou mediação. Não há causalidade que os pudesse juntar, ou mais precisamente, sua causalidade é livre e desimpedida pela noção de conteúdo. “Tudo é possível”: este é o credo do cinema, e porque sua técnica expressa o todo momento (mesmo que empiricamente) a realidade desse momento, “virtualidade” não mais serve como categoria oposta a “realidade”: ambas as categorias tornam-se equivalentes, idênticas. Tudo é verdadeiro e real, tudo é igualmente verdadeiro e real; isto é o que nos ensina uma sequência de imagens no cinema. (Tradução do autor desta dissertação)

da realidade tenha gerado a necessidade de se discutir onde residem suas propriedades estéticas. Elsaesser lembra que no começo de sua história, o cinema era apenas uma diversão de feiras e espetáculos de *voudeville*, em que a percepção da massa era erotizada, estimulada pela ilusão criada a partir da intermitência de imagens que criava a sensação de movimento. Mais adiante, no curso da história desse aparato,

If the Dadaists took an interest in the phenomenon of the masses eroticized by cinematic spectacle, they were equally alert to the fact that here was a machine organized in a peculiarly contradictory way: the cinematic apparatus is devised to function so to disguise the actual movement of the image (passing through the projector gate) in order to create a non-existent movement *in* the image. Energy in the cinema appears not as in productive machines, to transmit, transfer, or transform movement, but in order to nullify, disguise, and revalue movement: mechanics has become the metamechanics of imaginary motion. This gives the cinema, in terms of its apparatus, the status not of an optical toy [...], but a philosophical toy, a machine transforming the useful energy of cogs and transmission belts into a useless energy of illusionist simulation.⁵⁰ (ELSAESSER, *in* KUENZLI, 1996, p. 23)

Pensamos que seja esta relação da máquina com a criação da ilusão a principal característica estética do cinema, uma vez que trata-se de uma arte surgida em tempos de capitalismo e de avanço tecnológico. Portanto seria um tanto arriscado tentar enquadrar as funções do cinema dentro de uma estética clássica.

Finalmente, Elsaesser observa que

The insertion of art into the sphere of technological, capitalist modes of production becomes, according to Benjamin, the only position from which a critique of that mode of production is possible. In this respect, the idea of cinema, viewed from the perspective of its particular apparatus, could serve as a sort of model for the representation of the relation between body and matter.⁵¹ (ELSAESSER, *in* KUENZLI, 1996, p. 24)

⁵⁰ Se os dadaístas se interessaram pelo fenômeno da massa erotizada pelos espetáculos cinematográficos, estavam igualmente cientes do fato de que ali estava uma máquina organizada de maneira peculiarmente contraditória: o aparato cinematográfico é concebido de maneira que disfarce o real movimento da imagem (que passa pela janela do projetor), de maneira a criar um movimento não existente na imagem. A energia no cinema não aparece não como em máquinas de produção, para transmitir, transferir, ou transformar movimento, mas para anular, disfarçar e revalorizar o movimento: a mecânica se tornou metamecânica do movimento imaginário. Isso confere ao cinema, no que tange ao seu aparato, não o status de um brinquedo ótico, [...] mas de um brinquedo filosófico, uma máquina transformando a energia útil de roda dentadas e correias em vã energia de simulação ilusionista. (Tradução do autor desta dissertação)

⁵¹ A inserção da arte numa esfera dos modos de produção tecnológicos capitalistas, se torna, segundo Benjamin, no único meio pelo qual se pode criticar o meio de produção. A esse respeito, a ideia do cinema, visto da perspectiva de seu aparato em particular, poderia servir como um modelo de representação da relação entre corpo e matéria.

A esse respeito nos diz Benjamin, comparando a materialidade do cinema com o teatro, arte do qual muito emprestou a linguagem cinematográfica:

Em vez de invocar quaisquer exemplos de grande massa daqueles que se apresentam, fixemo-nos em um especialmente ilustrativo. A presença, no palco, de um relógio em funcionamento seria sempre inútil. Inexiste lugar, no teatro, para sua função que é a de marcar o tempo. Mesmo numa peça realista, o tempo astronômico estaria em discordância com o tempo cênico. Nessas condições, é a da maior importância para o cinema poder dispor de um relógio a fim de assinalar o tempo real. Esse é um dos dados que melhor indicam que, numa circunstância determinada, cada acessório pode desempenhar um papel decisivo. Estamos aqui bem próximos da afirmação de Pudóviquim, segundo a qual “o desempenho de um ator, vinculado a um objeto e dependendo deste... sempre constitui um dos mais poderosos recursos de que dispõe o cinema”. O filme, então, é o primeiro meio artístico capaz de mostrar a reciprocidade de ação entre a matéria e o homem. Nesse sentido, ele pode servir com muita eficácia a um pensamento materialista. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 77)

Essa relação entre atores e objetos pôde ser observada no filme de Richter e será extensamente observada nas produções que enfocam a metrópole e seus habitantes. O que Benjamin nos diz é que o processo pelo qual o filme é feito, ou seja, pela montagem, criam-se efeitos, elipses e trucagens visuais que reconfiguram a relação material entre as partes. Segundo ele (*in* GRÜNEWALD, 1969, p. 84), “o que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia”, ou seja, podemos dizer que o cinema permite uma melhor observação crítica e analítica de uma realidade. E Sigfreid Kracauer nos pergunta retoricamente:

Was the camera not an ideal means of reproducing and penetrating nature without any distortions? Leading scientists, artists and critics were predisposed to grasp and acknowledge the peculiar virtues of the emergent médium.⁵² (KRACAUER, 1997, p. 5)

Implicitamente, Kracauer criticava a forma tradicional da estética, que vê a pintura como reprodução da natureza, e questionava se não era o cinema a maneira mais adequada de se reproduzir aquilo que se vê. Sobre a suposta superioridade do cinema em relação à pintura, e como esse abre portas a uma percepção muito superior graças às suas vantagens, Benjamin comentou:

⁵² Não seria a câmera o meio ideal de reproduzir e penetrar a natureza sem nenhuma distorção? Os principais cientistas, artistas e críticos estão predispostos a tomar posse e reconhecer as virtudes peculiares desse novo meio.

Com relação à pintura, a superioridade do cinema se justifica naquilo que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de ele fornecer, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso. [...] Graças ao cinema – e aí está uma das suas funções revolucionárias – pode-se reconhecer, doravante a identidade entre o aspecto artístico da fotografia e o seu uso científico, até então amiúde divergentes. [...] Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos mobiliados, as estações e usinas, pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então veio o cinema e, graças à dinâmica de seus décimos de segundo, destruiu esse universo concentracionário [...]. Graças ao primeiro plano, é o espaço que se alarga; graças ao *ralenti*, é o movimento que assume novas dimensões. [...] o *ralenti* não confere simplesmente relevo às formas do movimento, já conhecidas por nós, mas, sim, descobre, nelas, outras formas, totalmente desconhecidas, que não representam de modo algum o retardamento de movimentos rápidos e geram, mais do que isso, o efeito de movimentos escorregadios, aéreos e supraterrrestres. [...] Fica bem claro, em consequência, que a natureza que fala à câmera é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde a ação é inconsciente. (BENJAMIN, in GRÜNEWALD, 1969, pp. 85-87)

Benjamin reconheceu a superioridade da cinematografia no que diz respeito à apreensão da realidade pela arte pictórica, como observamos no primeiro capítulo, e com entusiasmo ressaltou os recursos técnicos de manipulação da imagem, neste caso a câmera lenta (*ralenti*), que é capaz de criar novas camadas de realidade, buscando no inconsciente uma materialidade verdadeira, que ressalta formas e expressões até então somente possíveis pela representação da pintura, mas aí sujeito à subjetividade do artista. Benjamin comparou o efeito alcançado pela pintura e pelo cinema com uma analogia curiosa.

Cabe, aqui, indagar qual é a relação entre o operador e o pintor. A fim de responder, permita-se nos recorrer a uma comparação esclarecedora, extraída da própria ideia de operação, tal como é empregada na cirurgia. No mundo operatório, o cirurgião e o mágico ocupam dois polos opostos. O modo de agir do mágico, que cura um doente mediante a atuação das mãos, difere daquela do cirurgião que pratica uma intervenção. O mágico conserva a distância natural existente entre ele e o paciente [...]. O cirurgião, pelo contrário, a diminui consideravelmente, porque intervém no interior do doente [...]. Em suma: ao contrário do mágico [...], o cirurgião, no momento decisivo, renuncia a se comportar, face ao doente, de acordo com uma relação de homem a homem; é sobretudo através de modo operatório que ele penetra no doente. Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação [...]. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. As imagens que cada um obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do filmador divide-se num grande número de partes, onde cada qual obedece às suas leis próprias. (BENJAMIN, in GRÜNEWALD, 1969,

pp. 82-83)

Com isso, concluiu o autor que o homem moderno está em vantagem quanto à apreensão da realidade tal e qual, já que

a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois ela atinge a esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento – o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte – ela só consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo – no coração da realidade. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 83)

Há uma curiosa relação apontada por Benjamin entre a “realidade” e o “doente”, no que diz respeito ao cirurgião e ao filmador. Aqui, o autor parece relacionar a modernidade da era da máquina, da impessoalidade capitalista e do crescimento urbano, social e tecnológico a uma doença, em cuja intervenção caracterizaria uma operação quase no sentido de curar os males dessa modernidade. Esta observação ficará mais clara quando analisarmos os documentários experimentais que usamos como objetos de estudo.

Relacionando a questão da recepção da arte enquanto pintura, em comparação com o cinema dadaísta, que traz para o filme toda sorte de transgressões já praticadas nas artes plásticas, subvertendo o papel da arte mediante a sociedade, Benjamin observou que

Para uma burguesia degenerada, o reencontrar em si mesmo tornou-se uma escola de comportamento associal; com o dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento divergente muito violenta, fazendo-se da obra de arte um objeto de escândalo. O intento era, antes de tudo, de chocar a opinião pública. De espetáculo atraente para o olho e de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, mediante o dadaísmo, transformou-se em choque [...]; adquiriu um poder traumatizante. E, dentro disso, favoreceu o gosto pelo cinema, que possui um caráter de diversionamento pelos choques provocados no espectador, devido às mudanças de lugares e de ambientes. [...] A pintura convida à contemplação, em sua presença, as pessoas se entregam à associação de ideias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar. [...] De fato, a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. Daí vem sua influência traumatizante[...]. (BENJAMIN, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 89)

Benjamin captou bem a natureza estética do novo meio e remeteu suas considerações às teorias do choque da montagem desenvolvidas por Eisenstein, as quais já mencionamos. Em sua reflexão sobre a obra de arte na era da

reprodutibilidade técnica, parece ser o cinema uma forma mais do que adequada à representação da realidade do homem moderno, visto que tal modernidade age como uma realidade de choque em cada indivíduo, dada a velocidade que a vida adquire e as novas configurações sociais vigentes.

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da existência, o primeiro transeunte surgido numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo. (BENJAMIN, *In* GRÜNEWALD, 1969, pp. 89-90)

A esta observação de Benjamin a respeito da dureza do filme, como forma moderna de representação da realidade, Hebert Read complementa:

[...] deve-se reconhecer que o filme não traduz transposição livre e direta do pensamento, através de um recurso dócil, como o de pintar, mas deve ser duramente extraído do material desordenado que propicia o mundo visível da atualidade. [...] A pintura é uma síntese [...] o cinema é essencialmente análise. (READ, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 36)

A síntese, neste caso, parece ser um ato de violência cinematográfica, quando as camadas de imagens e ideias se interpõem ao espectador, que é obrigado a se relacionar com uma série de ideias simultâneas e assimilá-las num curto espaço de tempo, tempo este regido pela montagem. Existe uma falta de lógica no cinema experimental, que talvez nos pareça a prerrogativa essencial à fruição intelectual do espectador, sem a qual não há ato participativo por parte de quem assiste a uma produção experimental. Esta falta de lógica, para Read, é exatamente o que confere valor estético ao filme.

Talvez a única unidade possível seja a ausência de qualquer unidade – o filme é fundamentalmente alógico. Nele os acontecimentos podem advir simultaneamente; podem ser representados através de mais de uma unidade de dimensão; o próprio tempo, em si, pode ser controlado. Sua única unidade é a continuidade. (READ, *in* GRÜNEWALD, 1969, p. 38)

O cinema constituiu um sistema de produção estética com autonomia e propriedade, conferindo ao realizador uma independência de suporte e uma legitimidade artística. O choque parece ser o princípio primordial na construção

cinematográfica, que a diferencia da pintura ou da escultura, e mesmo do teatro. Este choque, está em consonância com a realidade do homem moderno, posto numa sociedade que não mais dispõe do privilégio do tempo ao seu favor para exercer a fruição de um mundo que o cerca. Este mundo, agora, é o mundo hostil da modernidade, da máquina e do relógio. E, são as sinfonias das metrópoles as obras filmográficas que melhor retratarão esta mudança no curso da história humana. Herdando a experimentação do cinema Dada, esses filmes valem-se das técnicas de montagem e construção que oscilam entre a abstração e o retrato verídico da sociedade.

CAPÍTULO 3:
O documentário experimental e a abstração concreta da
metrópole

3.1 Reflexões sobre o documentário experimental

Sigfried Kracauer definiu os filmes documentários, independente de seus propósitos, como algo que

[...] have a penchant for actuality. And do they not rely on non-actors? To all appearances they cannot help being true to the médium. Upon close inspection, however, this bias in their favor turns out to be unwarranted. Aside from the fact, [...] that documentaries do not explore the visible world to the full, they differ strongly in their behavior towards physical reality. To be sure, parte of them manifest sincere concerne for nature in the raw, carrying messages which palpably emanate from their câmara work, their imaginary.⁵³ (KRACAUER, 1997, p. 201)

Esta definição chama a atenção ao fato de que o documentário pode adquirir um caráter abstrato e experimental, na medida em que não se compromete exatamente com a realidade dos fatos, mas com a visão da câmara, ou seja, com a visão de quem capta certas imagens.

Para o autor, esta postura do documentarista que se despoja do compromisso com a realidade, cria uma situação propícia à exploração de seu cinema de maneira artística, e assim consegue relacionar seu trabalho às artes visuais.

Their formative aspirations gravitate towards achievements in the spirit of modern painting or literature – a preference for independent creativity which smothers their concerns with camera explorations, their curiosity about reality at large. Liberating film from the tyranny of the story, they subject it to that of traditional art. In fact, they extend ar tinto cinema.⁵⁴ (KRACAUER, 1997, p. 192)

Na realidade, o que Kracauer defendeu é que o documentário experimental é capaz de aproximar inevitavelmente o cinema da arte, uma vez que, ao se

⁵³ [...] inclinam-se à realidade. E não se apoiam na ausência de atores? Para todos os efeitos, eles não podem evitar a fidelidade aos meios. Examinando de perto, este aspecto a seu favor torna-se algo que não garante nada. Sem contar o fato [...] de que filmes documentários não exploram o mundo visível em seu todo, diferem-se marcadamente em seu comportamento com relação à realidade física. Com certeza, parte deles manifesta uma preocupação sincera com a natureza bruta, transmitindo mensagens de seu imaginário, que palpavelmente emanam de suas câmeras. (Tradução do autor desta dissertação)

⁵⁴ Suas aspirações iniciais rumam para as realizações da pintura e da literatura modernas – uma preferência pela criatividade independente que suplanta suas preocupações com a exploração da câmara, sua curiosidade sobre a realidade como um todo. Ao libertar o filme da tirania da história, eles o submetem à arte tradicional. Na verdade eles estendem a arte ao cinema. (Tradução do autor desta dissertação)

abolirem os traços narrativos de tais filmes, os documentários passam a ter um aspecto estético de contemplação e crítica, próprios das artes visuais. Além disso, quando destituídos de narrativas, consideramos que tais filmes remetem-se imediatamente à produção de cinema *avant-garde*, um gênero experimental que, como comentado, refere-se às experiências dadaístas, e, como reforça Kracauer, é fruto de uma revolta artística e estética.

The avant-garde artists broke away from commercialized cinema not only because of their inferior quality of the many adaptativos from plays and novels that swamped the screen but, more importante, out of the conviction that the story as the main elemento of feature filme is something alien to the medium, an imposition from without. [...] The are no stories. There have never been stories. There are only situations without tail or head; without beginning, center, and end.⁵⁵ (KRACAUER, 1997, p. 178)

Kracauer (1997) observou que, a partir dessa ruptura com o compromisso da narrativa linear, os artistas dos anos 1920 que se apropriaram do cinema, passaram a pesquisar a produção de imagens a partir do cinema como meio em si mesmo. A partir dessa postura, é possível se observar uma tendência realista nos filmes, algo que avaliamos ser uma documentação crítica de seu próprio tempo, uma vez que a câmera e a técnica envolvida nela permitiram aos artistas uma exploração da realidade física.

Mesmo o que possa parecer uma espécie de anarquia artística, o que cremos não haver, em absoluto, no ideário da anti-arte dadaísta, consagra mandamentos e princípios estéticos que Kracauer ressaltou:

The avant-garde filmmaker, then, was guided by intentions which may be described as follows:

- (1) He wished to organize whatever material he chose to work on according to rhythms which were a product of his inner impulses, rather than imitations of patterns found in nature.
- (2) He wished to invent shapes rather than record or discover them.
- (3) He wished to convey, through his images, contents which were outward projections of his visions, rather than an implication of those images themselves.⁵⁶ (KRACAUER, 1997, p. 181)

⁵⁵ Os artistas da *avant-garde* romperam com o cinema comercial não somente pela baixa qualidade de adaptações de peças e romances que inundaram as telas, mas sobretudo por estarem convictos que a estória, como elemento principal de um filme, é algo estranho a esse meio, uma imposição alheia. [...] Não há estórias. Nunca houve. Há somente situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio e fim. (Tradução do autor desta dissertação)

⁵⁶ O cineasta da *avant-garde* de então guiava-se por intenções que podem ser descritas como:

Para os artistas advindos do movimento dadaísta, e para aqueles que pertenciam ao formalismo soviético e ao *De Stijl*⁵⁷, a apropriação do cinema nos parece significar uma liberdade muito maior na transmissão de seus ideários estéticos. Hans Richter, que transitou com liberdade entre todos estes movimentos, definiu o cinema de arte como algo capaz de revelar a funcionalidade da vida moderna melhor do que qualquer outro meio.

The cinema is perfectly capable in principle of revealing the *functional* meaning of things and events, for it has *time* at its disposal, it can contract it and thus show the development, the evolution of things. It does not need to take a Picture of a “beautiful” tree, it can also show us a growing one, a falling one, or one swaying in the Wind – nature not just as a view, but also as an element, the village not as an idyll, but as social entity.⁵⁸ (RICHTER, 1986, p. 47)

As palavras finais de Richter, sobre o vilarejo não como algo idílico e romântico, mas como entidade social, nos leva a considerar o papel do cinema no retrato da cidade e sua modernidade, e como a experimentação da linguagem realiza-o.

Para seguir no entendimento dos documentários experimentais sobre a metrópole, é necessário compreender como o desenvolvimento da tecnologia afeta a construção civil, assim como afetou a arte e a sociedade, de maneira a observar o que consideramos um certo fetiche pela modernidade, que se servirá do cinema como ferramenta de elaboração dos problemas e dilemas, ainda que tais não tenham sido totalmente satisfeitos por ele.

Como afirma Richter, “It is the age of technology that has produced the cinema, and the latter has grown together with the needs it satisfies. But a whole

(1) Ele desejava organizar seja lá qual fosse seu material escolhido, de acordo com o ritmo, que era um produto de seus impulsos interiores, ao invés de imitar padrões encontrados na natureza.

(2) Ele desejava inventar formas, ao invés de registra-las ou descobri-las.

(3) Ele desejava transmitir, por meio de suas imagens, conteúdos que fossem projeções exteriores de sua visão, ao invés de serem reproduções dessas imagens por si mesmas. (Tradução do autor desta dissertação)

⁵⁷ Não pretendemos nos alongar no ideário de cada um dos movimentos contemporâneos ao dadaísmo por conta da escolha que fizemos em eleger um recorte específico sobre o esse movimento, considerando que dele surgem as principais teorias e práticas cinematográficas de vanguarda que servem ao nosso estudo.

⁵⁸ O cinema é perfeitamente capaz, em seus princípios, de revelar o significado *funcional* das coisas e dos fatos por ter o *tempo* à sua disposição, ele pode contrai-lo e, portanto, mostrar o desenvolvimento, a evolução das coisas. O cinema não precisa retratar uma “bela” árvore, ele pode também mostra-la crescendo, decaindo ou balançando com o vento – a natureza não somente como uma visão, mas também como elemento. Um vilarejo não como idílio, mas como entidade social.

series of different factors had to come together for the cinema to be possible.”⁵⁹ (1986, p. 39)

A partir desta afirmação, inferimos que o pensamento de Richter busca refletir a respeito de vários fatores que contribuíram para que o cinema de arte pudesse se concretizar, algo que fosse além de sua mera existência na sociedade moderna, sua ruptura com a linguagem narrativa ou sua apropriação vanguardista. Seria necessário uma reflexão mais profunda a respeito dos fenômenos modernos que ligaria essa arte à produção documental com vistas a retratar a cidade e sua sociedade moderna.

Não cremos ser um dos objetivos de nossos trabalhos tratar de questões mais aprofundadas a respeito da revolução arquitetônica e do design a partir dos anos 1920. Argan (2007) faz um apanhado consistente sobre a relação entre a otimização do espaço urbano e questões políticas e sociais que propiciaram a renovação da arquitetura e do desenho industrial, relacionando este último a questões da arte. Na realidade, o autor estabelece o ponto de contato entre a funcionalidade e a criação artística. O mesmo pode-se dizer do cinema quando em contato com tal revolução alicerçada na otimização da vida moderna. A verdade é que arquitetos e cineastas começaram a enxergar pontos de contato produtivos em seus ofícios.

Film makes it possible to depict architecture in a way that is freed of a fixed perspective. The moving image also makes it possible to convey convincingly architectonic spaces in actual use. [...] The moving cinematographic recording essentially substitutes for a tour around and through the building. During the 1920 more and more modern architects came to the conclusion that film was the médium in which the essence of architecture could be adequately visualized. (JANSER, *in* JANSER e RÜEGG, 2001, p. 16)

Em verdade, desde os primórdios do cinema quando, como vimos, o assunto principal das imagens recorria inevitavelmente à documentação da vida cotidiana, a arquitetura da cidade moderna e urbana parece ter sido um elemento de destaque e recorrência. Mesmo fora da Europa, os filmes sobre a cidade, ainda que não embasados por uma estética metodologicamente estabelecida, já eram uma realidade desde o início do século XX.

⁵⁹ Foi a era da tecnologia que deu origem ao cinema, e este cresceu com as necessidades que o satisfazem. Mas uma gama enorme de fatores diferentes tiveram de se agrupar para que o cinema se realizasse. (Tradução do autor desta dissertação)

Fig. 25: Fotogramas do Filme *Building up and demolishing the star Theater* (1901), de Frederick Armitage. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

No breve filme de Frederick Armitage, cinegrafista americano, vemos a demolição de um teatro, editado em *backwards*, de maneira que esta demolição pareça, na verdade, uma construção. As diligências e carros que passam em marcha ré na rua não nos tiram a atenção do maravilhoso e estranho efeito de se ver um prédio ser erguido em menos de um minuto. Somente na metade final do filme, de três minutos, assistimos à real demolição do prédio. Desde seus primórdios, os efeitos inerentes à manipulação da imagem cinematográfica cria efeitos de sentido que causam o estranhamento do indivíduo face à sua metrópole. O que vemos é uma estreita relação criativa entre o artista e seu ambiente urbano, uma investigação das possibilidades com relação ao meio (cinematográfico) e a cidade, assunto que parecia causar admiração e curiosidade, dado o sentido do progresso na vida daquelas pessoas.

Fig. 26: Fotogramas do filme *New York subway, 14th street to 42nd street* (1905), de G. W. Bitzer. (Fonte: Cinema Avant-Garde vol. 5, Magnus Opus DVD)

Bitzer posicionou uma câmera na frente de um vagão de metrô para registrar a novidade do transporte metropolitano se movimentando entre algumas estações, dando-nos um retrato fidedigno da vida urbana em Nova York no início do século XX. Essas experiências do novo meio, no entanto, não passam de mero documento, já que o documentário sobre a cidade somente ganhará corpo a partir da relativização do meio em consonância com a arte, em fins dos anos 1920.

Towards the end of the decade, architectural films began to be produced that ranged from *Architecture d'aujourd'hui* (1930), by Pierre Chenal in collaboration with Le Corbusier, to the German series *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* (1926 – 28), in which Martin Wagner, Walter Gropius, and Ernst May took part.⁶⁰ (JANSER, in JANSER e RÜEGG,

⁶⁰ No final da década o filme sobre arquitetura apresentava produções que iam de *Architecture d'aujourd'hui* (1930), de Pierre Chenal em colaboração com Le Corbusier, até a série alemã *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* (1926 – 28), da qual participaram Martin Wagner, Walter Gropius, e Ernst May. (Tradução do autor desta dissertação)

2001, p. 16)

A nota de Janser cita alguns dos expoentes da arte moderna, inclusive o fundador da escola Bauhaus, que denota um envolvimento explícito de tais criadores com o cinema, como forma de exploração e conscientização a respeito da modernidade na vida. Vemos no filme de Chenal uma analogia interessante no que diz respeito à vida moderna como condição mecanicista, e podemos observar uma certa retomada do sentimento positivista que a sociedade vivia antes da Primeira Guerra Mundial. Na sequência inicial de *Architecture d'aujourd'hui* (1930), Chenal intercala imagens com os intertítulos que nos dizem “Um carro é uma máquina para nos locomovermos”, “Um avião é uma meaquina para voarmos”, “Uma casa é uma máquina para morarmos”.

Fig. 27: Fotogramas de *Architecture d'aujourd'hui* (1930), de Pierre Chenal.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=daFzqQFqe3M>>, acessado em abril de 2014)

Mais adiante será possível observar que tal otimismo não se concretiza plenamente nas sinfonias da metrópole.

3.2 A dinâmica da metrópole

O pintor e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy (1895 – 1946) é tido como o pioneiro das “sinfonias das metrópoles”, quando no início do anos 1920 redigiu o roteiro-manifesto *Dynamic of the metropolis*. Embora não o tenha filmado, Moholy-Nagy lançou as bases para uma nova forma de retratar a cidade por meio do cinema. *Dynamic of the Metropolis* was the script/typophoto that introduced the idea of the modernist city film to a European audience, disseminated it, and codified both its iconography and its musical structure [...].⁶¹ (KINIK, 2008, p. 160)

Segundo Martins e Santos:

Moholy-Nagy defendia que o fazer cinematográfico está para além da representação dramática e da encenação teatral. Tendo em vista que era um artista dos mais importantes da escola de Bauhaus, Moholy-Nagy via o futuro do processo cinematográfico através do aperfeiçoamento da técnica, do uso criativo da câmera e da exploração do potencial não mimético da imagem fotográfica. (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 3)

Com seu pioneirismo, Moholy-Nagy compartilhava da opinião dos artistas de vanguarda advindos dos movimentos de ruptura, quanto à função do cinema.

Film practice has so far been largely restricted to reproducing dramatic action without, however, fully utilising the potentialities of the camera in an imaginatively creative manner. The camera as a technical instrument and the most important productive factor in film-making copies the objects in the world around us in a manner that is 'true to nature'.⁶² (MOHOLY-NAGY, 1967, p. 33.)

Indiretamente, Moholy-Nagy estava estabelecendo a forma estética e conceitual do filme sobre a metrópole, lançando mão de teorias que libertavam a câmera das amarras da narrativa, conforme outros contemporâneos que mencionamos anteriormente. Assim como afirmam Martins e Santos (2012), no roteiro-manifesto de Moholy-Nagy, escrito em 1921 e 1922, mas publicado em 1924, o autor coloca à prova suas teorias a respeito do dispositivo cinematográfico,

⁶¹ *Dynamic of the metropolis* foi o roteiro/grafismo que apresentou a ideia do filme sobre a cidade moderna à audiência europeia, o disseminou e estabeleceu os códigos de sua estrutura musical e iconográfica. (Tradução do autor desta dissertação)

⁶² A prática cinematográfica, até o momento, tem se restringido, em grande escala, a reproduzir a ação dramática sem, no entanto, sem utilizar plenamente das potencialidades da câmera de forma criativa e imaginativa. A câmera, como instrumento técnico e fator produtivo mais importante no fazer cinematográfico, copia os objetos de seu mundo ao redor, de uma maneira puramente naturalista. (Tradução do autor desta dissertação)

Podemos observar que o roteiro de Moholy-Nagy tem em seus aspectos uma série de características plásticas que remetem ao estilos construtivistas de Mondrian e Von Doesburg, artistas que atuavam junto aos dadaístas. A visualidade é, nesta obra de Moholy-Nagy, um aspeto primordial que definiu o filme da metrópole.

The intention of the film *Dynamic of the Metropolis* is not to teach, nor to moralise, nor to tell a story; its effect is meant to be visual, purely visual. The elements of the visual have not in this film an absolute logical connection with one another; their photographic, visual relationships, nevertheless, make them knit together into a vital association of events in space and time and bring the viewer actively into the dynamic of the city.⁶³ (MOHOLY-NAGY, 1968, p. 122)

Os princípios estabelecidos por Moholy-Nagy guiaram os filmes que tinham por assunto principal a metrópole e a interação do indivíduo com ela.

Embora não tenha sido transposto para a tela de cinema, *Dynamic of the metropolis*, de László Moholy-Nagy, constitui um marco no desenvolvimento das Sinfonias Urbanas do anos 1920, assim como uma peça chave para entender o cinema experimental e de vanguarda, além dos documentários urbanos. (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 3)

A partir da obra não filmada, podemos observar uma série de influências, marcadamente nas obras *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, e *Berlim, sinfonia da grande cidade*, de Walter Ruttmann, filmes que a seguir serão abordados.

3.3 Paris, a velha cansada

Segundo Mileaf e Witkosky (*in* DICKERMAN, 2006), ao mencionarem o surgimento do movimento Dada em Paris, a França, embora vitoriosa na guerra, havia saído dos conflitos mutilada e niilista quanto aos tempos modernos que se abriam. Paris, capital do progresso e da moda, já não pareci tão glamorosa como havia sido por dois séculos. É neste clima de descrença e disparidade social que um brasileiro, Alberto Cavalcanti (1897 – 1982), carioca que havia se mudado para a

⁶³ A intenção do filme *Dynamic of the Metopolis* não é ensinar, nem moralizar e nem contar uma estória; seu sentido é construído para ser visual, puramente visual. Os elementos visuais não possuem uma conexão lógica absoluta entre si, no entanto suas relações visuais e fotográficas concebem uma associação vital de eventos no espaço e no tempo, que trazem o espectador para a dinâmica da cidade de forma ativa. (Tradução do autor desta dissertação)

Europa no início dos anos 1920 para estudar e lá permaneceu, estabelecendo-se na capital francesa, onde passou a colaborar com diversas produções cinematográficas de vanguarda, realizou seu filme que é uma espécie de inaugurador de um novo gênero.

Rien que les heures, considerado o inaugurador do gênero “sinfonia metropolitana”, no qual depois se inscreveriam *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (“Berlim: sinfonia da metrópole”, 1927), do alemão Walter Ruttmann; *Chelovek s kino- apparatom* (“O homem da câmera”, 1929), do russo Dziga Vertov e *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. (CARVALHO, 2012, p. 134)

Cavalcanti, a exemplo de seus colegas vanguardistas, muitos deles migrados das artes visuais para o cinema, procurou realizar um cinema revolucionário, embasado pelo modelo do cinema documental, ou do cinema realidade, livre dos modelos do que chamava de “star system”, próprio de Hollywood. Segundo suas próprias palavras,

De uma modo geral, o filme de ficção, durante todos estes anos, pouco a pouco envenenara o gosto do publico, insistindo em ignorar a sua função social, ao passo que o documentário conservara a sua integridade e pureza iniciais. (CAVALCANTI, 1953, p. 28)

Para o cineasta, após tanta barbárie e rodeado de expectativas incertas, o cinema industrial americano já não respondia aos anseios estéticos da audiência. Conforme afirma, “o público já andava, por essa época, saturado pelo convencionalismo do filme de ficção e a indústria cinematográfica açambarcou todas as ideias, todas as personalidades da Avant-Garde” (CAVALCANTI, 1953, p 27).

Rien que les heures (algo como “Nada além das horas”), nos parece um filme tese, que sintetiza as ideias de seu realizador a respeito de cinema e sociedade em seu tempo. Cavalcanti parece fazer coro ao repúdio pela sociedade burguesa, e aos artistas franceses que contestavam a arte como instituição, *status* decadente, ao optar por realizar um filme que vira suas vistas para os parisienses muito distinto do que até então estavam acostumados a ver no mundo, uma Paris bela e próspera. Para o cineasta, existe uma tríade que deve guiar a realização de um filme que aspire à transcendência do mero entretenimento. Disse ele, “Não se afaste do princípio segundo o qual existem três elementos fundamentais: o social, o poético e o técnico” (CAVALCANTI, 1953, p. 80)

Em seu filme, Cavalcanti busca fundir os três elementos para registrar 24 horas na vida de uma Paris dos excluídos, daqueles que foram relegados pelo progresso, numa secessão de planos de ruas do subúrbio, trabalhadores pobres, mendigos jogados em bancos de praça, e muito poucas imagens do burguês, excluído já no início do filme por meio de dois intertítulos e uma trucagem de edição.

A influência de Moholy-Nagy e seu manifesto do que deveria ser o filme puro sobre a metrópole, é observada por Martins e Santos, ao chamaram a atenção para a forma como os letreiros que apresentam o filme são concebidos.

A abertura do filme, compreendendo a exposição do título, nos remete ao roteiro de László Moholy –Nagy, graças à disposição de linhas claras e escuras criando formas geométricas em meios às quais as palavras encontram-se inseridas. (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 4)

Fig. 29: Letreiro de abertura do filme *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

Nos letreiros que abrem o filme lemos “Este não é o retrato da vida elegante e moderna, mas da vida cotidiana, dos humildes e oprimidos”, para em seguida vermos um par de cenas que reforçam as palavras do cineasta. Na primeira, algumas senhoras burguesas “transformam-se” numa foto e são rasgadas, excluídas do filme. Na segunda, um automóvel é substituído por uma carroça, por meio de um

efeito de fusão de imagens.

Fig. 30: Fotogramas de *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti.
(Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

Há nesse momento uma digressão do diretor para colocar em discussão a funcionalidade da arte no retrato da cidade, em movimentos artísticos do passado. Vemos uma sucessão de pinturas impressionistas, expressionistas e cubistas que parecem retratar Paris, ou, num âmbito mais abrangente, a metrópole moderna. Há uma colagem de nomes de consagrados pintores, como Synac, Chagall, Bonnard, Matisse e outros. Há, nesse momento, uma sobreposição de olhos que se contrastam com os quadros mostrados, confrontando a visão do pintor com o olhar real que o diretor nos convida a compartilhar.

Quando lemos o intertítulo “Pintores de várias nacionalidades retrataram a cidade, mas somente uma sucessão de imagens pode dar-lhe vida”, nos remetemos ao intento vanguardista no cinema de retratar o mundo tal qual ele se apresenta, evitando qualquer mimetização por meio da pintura.

Fig. 31: Fotogramas do filme *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

Além disso, a Torre Eiffel, mostrada pouco antes, não é o verdadeiro monumento, mas explicitamente uma maquete. Entendemos que Cavalcanti está desenvolvendo um discurso parecido com o de Man Ray em sua fotografia desfocada da Torre, destituindo o símbolo máximo da cidade de qualquer valor que não o concreto.

O que há de reforço contínuo ao longo do filme de Cavalcanti é a questão da construção de um cinema de poesia. Sobre esta qualidade inerente ao gênero, diz Buñuel:

[...] o “Cinema como Expressão Artística”, ou mais concretamente, como instrumento de poesia com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita realidade que nos cerca. [...] Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial em toda obra de arte. Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. [...] parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia. (BUÑUEL, in XAVIER, 1983, pp. 333 a 336)

Por sua vez, Xavier (2005) considera que

O cinema de vanguarda purista [...] quer justamente quebrar as hierarquias de tal realismo, e sua maior aspiração é dissolver o homem e o social dentro de uma universo homogêneo, onde a única ordem e única inteligência possível se define no nível da natureza. Não aquela do naturalismo burguês ou aquela que a razão explica, mas aquela natureza sábia dotada de subjetividade e de finalismo, cuja apreensão só pode ocorrer como um ato de intuição para o qual concorre fundamentalmente a sensibilidade (XAVIER, 2005, p 103)

Para dissolver o homem e o social no nível da natureza lançando mão da sensibilidade, como na poesia literária, Cavalcanti passa a fazer uso de metáforas construídas a partir da sobreposição de imagens icônicas. Hegel (2009), já havia definido o princípio da metáfora na estética da arte.

[...] a metáfora deve ser considerada como uma manifestação daquela exigência do espírito e da alma que, não contentes com o simples, o costumeiro, o qualquer-coisa, querem elevar-se acima disso, ir mais longe, separar o que é diferente, unir o que está separado. [...] Trata-se, antes de tudo, de um processo de reforço. Levados a um grau intenso, o sentimento e a paixão querem, por um lado, exprimir de modo perceptível a força que os anima e, por outro lado, exteriorizar a sua agitação e, ao mesmo tempo a sua persistência por meio de representações variadas, imagens múltiplas suas aparentadas, passando de uma à outra, aproximando umas das outras, em sua, reforçando umas com as outras. (HEGEL, 2009, p. 451)

Desta forma, a mais emblemática metáfora criada por Cavalcanti, em *Rien que les heures*, no nosso entendimento, é a senhora decrépita e cambaleante que aparece nos primeiros minutos do filme e que vai reaparecer repetidas vezes ao longo da película. Embora outros personagens sejam recorrentes no filme, como a jovem prostituta, ou o marinheiro, o que marca a presença desta velha senhora é um certo *status* de entidade que serve de fio condutor de todas as outras situações que unem os personagens marginais que irão surgir. A velha é a única que nunca mostra o rosto ao longo de todo o filme, não sabemos quem é ou qual papel social exerce em meio aos outros, ou sequer se os conhece. Sempre que aparece, cambaleia erratically, mas não nos é esclarecido se está doente, embriagada ou se sofre de algum distúrbio mental. Os intertítulos que precedem suas aparições são igualmente lacônicos: “Uma velha mulher errante”, “Parece não perceber o tempo passando”, “Esgotada pelo calor, procura uma sombra”.

Fig. 32: Aparições da velha errante no filme *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

A maneira como a representação da personagem evolui ao longo do filme também nos levanta algumas considerações. No princípio, ela é mostrada cercada de um imenso vazio, numa viela decadente, movendo-se com dificuldade. O *plongé* desenhado pela câmera reforça a sensação de inferioridade na personagem vulnerável ao ambiente ermo. Conforme o filme ganha ritmo e passa a mostrar os diversos contrastes entre os elementos humanos e a natureza que os cerca, notamos que a câmera aproxima-se cada vez mais da velha cansada até abandoná-

la sem uma “solução”, novamente, sem nunca revelar seu rosto. Depois de sua última entrada em cena, Cavalcanti desvia seu discurso para a questão do tempo, e lemos num par de intertítulos: “Podemos fixar um ponto no espaço, para capturamos um momento no tempo”, “Mas espaço e tempo iludem nossa percepção”. Entre um intertítulo e outro vemos tomadas em close de um globo terrestre apontando a cidade de Paris, uma tomada aérea do centro da cidade marcada pelo Arco do Triunfo, alguns *close ups* de ponteiros de um relógio que avançam, um criança ainda de colo e um casal de jovens que parece pertencer a uma classe média num idílio amoroso numa sala que tem ao fundo um papel de parede com imagens quase abstratas e de características cubistas.

Cremos que esta justaposição de conceitos imagéticos criam a metáfora de uma cidade que já não é o centro da beleza e da modernidade, como já haviam sinalizado a maioria dos artistas comentados até aqui. Paris, na reflexão de Cavalcanti, é a “velha cansada” que erra por vias tortas e escuras, assiste a uma sorte de figuras marginais a sua volta, sem poder interagir ou interferir. Ao exaurir suas forças, pode apenas assistir ao tempo correr e às novas gerações surgirem marcadas por contrastes e novas diretrizes. O tempo pode ser capturado pelo tempo num dado momento fixado, mas o efêmero, o fugidio, o declínio, são coisas inevitáveis trazidas com o avanço dos ponteiros.

Esta metáfora da efemeridade, aliás, está presente em diversas passagens desde os momentos iniciais do filme. Há uma série de tomadas de vegetais maduros prontos para serem preparados, seguidas de fusões que mostram os mesmo vegetais já em decomposição.

Fig. 33: Vegetais maduros viram lixo em *Rien Que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

Numa outra sequência, um homem que parece pertencer a uma classe social melhor situada degusta lentamente um bife, sobre o qual uma justaposição de imagens nos mostra a matança de um boi, sinalizando o ciclo violento da cadeia alimentar, que supostamente em nada afeta o prazer gastronômico do cidadão comum.

Fig. 34: Cena de um almoço em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

São personagens e coisas que vêm e que passam, sem que haja uma necessidade de retomar o assunto. Assim, Cavalcanti cria um mosaico que, além de não dar conta da visão onipresente própria do cinema narrativo, parece fazer questão de marcar esta impossibilidade ao borrar a todo momento sua própria visão, por meio de efeitos técnicos. Fazendo isso, declara sua impotência diante da metrópole, abandona o compromisso de seguir tramas completas envolvendo seus personagens e provoca o olhar do próprio espectador. Numa cena, antes que comecem as sucessões de vidas mundanas, Cavalcanti nos mostra uma cena de rua, de um ponto agitado da cidade, mas em seguida vemos entrar na imagem uma mão que “tapa” o que vemos com uma esponja cheia de sabão, como se limpasse uma janela através da qual a rua é fotografada.

Fig. 35: Três fotogramas de *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti.
(Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

Como sintetiza Teixeira (2005, p. 85), “nós, espectadores somos tomados pelas mesmas visões das personagens cujos fragmentos de vida presenciamos”. E Carvalho, completa.

Testemunhamos uma breve cena amorosa entre o marinheiro e a moça andrógina: não os conhecemos, não sabemos se a tomada registra o encontro, o reencontro ou a despedida. Cedo a câmera os abandona e se esgueira até uma viela onde flagra o jovem que beija uma moça muito maior que ele – a câmera desliza de suas cabeças aos seus pés e novamente às suas cabeças. Na cena do baile, somos tomados pelo mesmo desvario do homem que observa um casal de jovens dançando: a imagem do casal e do acordeonista são triplicadas, tremidas ou embaçadas, mimetizando o desespero daquele que os olha – não só a personagem, mas também a câmera e, em última instância, nós mesmos. (CARVALHO, 2012, p. 144)

Em seus esforços para documentar uma Paris que vive a verdadeira modernidade, Cavalcanti apresentou diversos aspectos que aproximam seu filme da estética do fotógrafo francês Eugene Atget, que documentou as transformações drásticas da cidade num período em que Paris passava por grande modificação quanto à urbanização e aos costumes, a partir da segunda metade do século XIX. Como observa Martins e Santos.

[...] graças ao foco numa Paris em vias de transformação, dotada de ruas e paisagens desertas. A fotografia de Atget, ao invés de se ater aos fenômenos e às novidades da modernidade, aponta o seu olhar para as coisas que estão prestes a desaparecer, anuladas pelos fenômenos do desenvolvimento urbano. A câmera fotográfica de Atget documenta cantos e recantos da cidade, becos e indivíduos apequenados em meio às grandes construções. Em poucas palavras, Atget se detém às coisas simples – o crepúsculo, a neblina, ruas vazias, prédios e catedrais. (MARTINS; SANTOS, 2012, p. 5)

Ao buscar referências estéticas em Atget, Cavalcanti parece ter elevado o tom de crítica aos costumes da sociedade burguesa. Numa tomada de seu filme, ele nos mostra a vitrine de uma loja onde repousa um elegante manequim feminino que está sendo preparado por um funcionário do estabelecimento, que a olha como se olhasse para um ser humano, e a cuida como se cuidasse de alguém por quem nutre especial apreço. Este manequim é claramente uma pessoa de carne e osso, e Cavalcanti não se preocupou em esconder esse dado. Dialogando diretamente com Atget, o diretor fez uma reflexão sobre a personalidade do indivíduo moderno, sobre a verdade e a pantomima, sobre a personalidade individual e a uniformização dos costumes e da moda.

Fig. 36: *Coiffeur, avenue de l'Observatoire* (1926) e *Coiffeur, Palais Royal* (1926 – 27), de Eugene Atget. (Fonte: <<http://www.atgetphotography.com/Photography-Collection.html>>, acesso em abril de 2014)

Fig. 37: Fotogramas da cena da vitrine em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs>, acesso em abril de 2014)

A discussão proposta por Cavalcanti encontra um precedente num comentário no filósofo alemão Ludwig Feurbach, que exprime o sentimento já presente às vésperas da modernidade, uma vez que numa obra publicada em 1841, o autor observa que

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, não passa de ilusão, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que decresce a verdade a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado. (FEUERBACH, 2007, p. 25)

O recorte exposto até aqui levanta questões que antecipam debates contemporâneos acerca da “artificialização” do indivíduo frente a uma sociedade de gosto e modos deturpados a que Guy Debord chamou de “Sociedade do Espetáculo”.

[...] No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso. [...] O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato dos seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória. [...] Na forma do indispensável adorno dos objetos hoje produzidos, na forma da exposição geral da racionalidade do sistema, e na forma de setor econômico avançado que modela diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual. (DEBORD, 2003, pp. 16-18)

E no cinema de vanguarda, experimental e crítico, Hans Richter explorou o tema nos anos 1940 quando, já residente nos Estados Unidos, transferiu suas reflexões estéticas e artísticas para a sociedade capitalista americana pós-Segunda Guerra Mundial, no filme *Dreams that Money can buy* (1947), obra construída com a colaboração de Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp e Alexander Calder. Neste filme, Richter apresenta situações vividas por um poeta que, à margem de uma sociedade em que o indivíduo deve ser útil dentro de um sistema de produção, consegue ganhar algum dinheiro somente por possuir o “dom” de enxergar os sonhos reprimidos de cidadãos engolidos pelo sistema. Com este dom, o poeta monta um consultório e se dispõe a proporcionar uns poucos momentos de devaneio a cada consulente. A partir do encontro com uma jovem paciente amargurada, este personagem irá enxergar a estória de uma mulher “montada” numa linha de produção, com um coração pré-fabricado. Esse episódio foi concebido e dirigido por Fernand Léger, e é todo encenado com manequins que representam as figuras de um homem e uma mulher que querem ganhar vida e se casar. A canção tema diz:

Oh, Venus was born out of sea foam
Oh, Venus was born out of brine
But a goddess today, if she is grade A
Is assembled upon the assembly line

(...)

Now, Julie was born as is proper
Her every proportion was planned
She was poured from a mould, exquisite and cold
And she grew up untouched by human hand

(...)

Her chromium nerves and her platinum brain were chastely encased in Cellophane
And to top off this daughter of science and art
She was equipped with a prefabricated heart⁶⁴

⁶⁴ Vênus nasceu da espuma do mar / Vênus nasceu da água salgada / Mas uma deusa hoje em dia,

Fig. 38: Fotogramas de “The girl with a prefabricated heart”, de Fernand Léger, do filme *Dreams that Money can buy* (1947), de Hans Richter. (Fonte: Cinema Vant-Garde vol. 9, Magnus Opus DVD)

A partir de tais elementos, *Rien que les heures* não pode ser considerado um documentário no sentido estrito do termo, uma vez que grande maioria de suas cenas são explicitamente pensadas e executadas segundo, senão um roteiro, ao menos um argumento. O próprio Cavalcanti repelia o termo “documentário”, preferindo nomeá-lo “realista” (CARVALHO, 2012, 133). Em relação às outras sinfonias da metrópole, as quais elegemos para este trabalho, seu ritmo é distinto, mais cadenciado e contemplativo. Em oposição a *Rien que les heures*, *Berlin, sinfonia da grande cidade*, de Walter Ruttmann, apresenta um dinamismo mais acentuado, marcado pelo ritmo da montagem, que define o ritmo do filme. Não obstante, como Carvalho ressalta, ambos os estilos, com mais ou menos cadência ou dinamismo, e com mais ou menos realidade impressa nas cenas:

Preside essas produções o ímpeto de captar o ritmo pulsante das ruas das cidades modernas, deixando de lado a claustrofobia dos estúdios sem que, por isso, seja preciso abandonar a dimensão de representação defronte às câmeras. Isso fica claro, sobretudo, nos filmes de Cavalcanti e de Ruttmann, em que o cotidiano da metrópole é rasgado pelos dramas individuais que nela se dão. [...] O filme do cineasta brasileiro assemelha-se ao do alemão no abandono da pedagogia de gosto burguês, numa época em que o moralismo fácil do melodrama teatral pautava a produção cinematográfica norte-americana. (CARVALHO, 2012, p. 134)

para ser classe A / Foi forjada na linha de produção / E Julie nasceu como se deve / Cada detalhe planejado / Foi feita na fôrma, requintada e fria / E cresceu sem o toque humano / Seus nervos de cromo e seu cérebro de platina friamente embalados em celofane / E para completar esta filha da ciência e da arte / Ela foi equipada com um coração pré-fabricado (Tradução livre do autor desta dissertação)

3.4 Berlim, a apatia da modernidade

Em seu longo tratado a respeito das particularidades políticas e sociais do cinema alemão, Sigfried Kracauer (1947) evidencia uma indústria cinematográfica germânica sólida, diversificada e influente, desde o período que antecede a Primeira Guerra Mundial. Embora devastada economicamente pelo conflito e desmoralizada, a Alemanha seguiu com o reconhecido movimento Expressionista no cinema a partir de 1919, tendo como principal expoente o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, produzido naquele ano, escrito pelos austríacos Carl Mayer e Hans Janowitz, ambos veteranos de guerra, e dirigido pelo alemão Robert Wiene.

O filme, além de levar para o cinema o movimento artístico que já havia se constituído plenamente na pintura e na escultura, consolidando uma nova identidade à cinematografia germânica, representa a alegoria de uma nação esfacelada pelos horrores da guerra, já que a trama gira em torno de um jovem confinado num manicômio, que conta a outro interno sua estória de desgraça, que começa quando chega em sua pequena cidade interiorana e pacata uma feira de variedades em que um velho hipnólogo chamado Caligari apresenta ao público um sonâmbulo de nome Cesare, que é capaz de prever o futuro das pessoas, quando despertado de seu sono. Cesare prevê a morte de um amigo do jovem e, a partir daí, uma série de situações sobrenaturais e fora do controle dos personagens destroem irremediavelmente a paz do lugarejo. Ao final, num clima de ambiguidade, não sabemos ao certo se tudo não passou de uma invenção da mente doentia do jovem, ou se de fato aqueles personagens foram tragados por um conflito que lhes destituiu da estabilidade psíquica e física aparentemente tão segura.

Assim como *Caligari*, filmes como *O Golem* (1920), de Paul Wegener, e *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, utilizam-se das alegorias para representar um universo abstrato e decaído por um conflito. Conforme define Hegel, a alegoria

Começa por personificar e conceber como sujeitos generalidades ou propriedades gerais e abstratas, que tanto podem pertencer ao mundo humano como ao mundo natural: religião, amor, justiça, discórdia, glória, guerra, paz, primavera, verão, outono, inverno, morte etc. [...] e sempre permanece como abstração de uma representação geral que só adquire, da subjetividade, a *forma vazia*. (HEGEL, 2009, p. 444)

Portanto, é possível enxergar no boneco de cera que se revolta contra sua natureza por não pertencer ao mundo humano, ou no vampiro que se apaixona por

uma mulher mortal, mas é incapaz de amá-la, dada sua condição maldita, o que o faz invadir uma cidade pacata trazendo peste e desgraça, personificações de conflitos e medos gerais daquela sociedade a partir do universo fantástico.

Kracauer (1947) identificou um segundo momento na cinematografia alemã, que passou a existir por volta de 1923, em que os filmes passaram a abolir o clima da fantasia em favor de histórias que privilegiassem os dramas reais do país frente à fome, aos conflitos de classe e à falta de perspectiva. Os personagens passaram a representar indivíduos à margem de um sistema dividido entre a burguesia que se esquivava das classes menos privilegiadas, e os desempregados que viviam em luta política contra o sistema, sempre derrotados pelas forças “ocultas” da inflação desmedida, pelo alcoolismo, pelo desemprego etc. É o caso de *A rua* (1923), de Karl Grune e *A última gargalhada* (1925), de Murnau.

Para o recorte que interessa à nossa pesquisa, destacamos o período que Kracauer chama de “O período da estabilidade”. Segundo o autor:

In 1924, after the mark had been stabilized, Germany accepted the Dawes Plan, which arranged for the payment of reparation and affected Germany's incorporation into financial system of the Allies. Normal life began to reassert itself, and soon the inflation seemed a remote nightmare.⁶⁵ (KRACAUER, 1947, p. 131)

O Dawes Plan foi um plano de recuperação criado por um consórcio de investidores americanos que previa medidas que pudessem fazer com que a Alemanha conseguisse empréstimos de bancos dos Estados Unidos para pagar por indenizações devidas por conta dos prejuízos causados a outras nações durante a Guerra. Com isso, por meio de empréstimos, houve um rápido crescimento e uma sensível modernização das indústrias. Ao final do período de estabilização, por volta de 1929, a Alemanha possuía uma capacidade de produção muito além de suas necessidades imediatas. Uma nova classe de “colarinhos brancos” passou a representar um novo estrato da sociedade, concentrando grande poder monetário e criando novas demandas e tendências ao mercado de trabalho (KRACAUER, 1947)

A partir da nova realidade, a indústria cinematográfica alemã também reagiu com vigor. Kracauer (1947) afirmou que durante o período de hiperinflação o

⁶⁵ Em 1924, depois que o Marco havia se estabilizado, a Alemanha aceitou o Dawes Plan, que organizou o pagamento das reparações de guerra e possibilitou que o país se incorporasse ao sistema financeiro dos Aliados. A vida normal parecia se reabilitar e, logo, a inflação parecia um pesadelo distante. (Tradução do autor desta dissertação)

dinheiro era, de qualquer maneira, gasto pelo povo indiscriminadamente, uma vez que a desvalorização era uma realidade aparentemente sem solução. Com a melhora econômica, havia um otimismo evidente na produção de filmes. Somando os bônus do período do Dawes Plan e seus efeitos na cultura, Kracauer observa o surgimento de uma nova estética.

With the commencement of the Dawes Plan period the character of the German film changed markedly. Now that life had resumed normal aspects and social revolution was no longer impending, the fantastic figure and unreal settings of the postwar screen dissolved into thin air [...]. To be sure, studio-minded products persisted long after 1924. But on the whole, the films [...] turned towards the outer world, shifting the emphasis from apparitions to actual appearances, from imaginary landscapes to natural surroundings. They were essentially realistic.⁶⁶
(KRACAUER, 1947, p. 134)

Outro aspecto importante que marcou o novo momento do cinema alemão, segundo o autor, foi a americanização da produção de filmes naquele país. Com vistas a dominar o mercado europeu de filmes, os estúdios americanos tomaram duas medidas importantes. A primeira foi a contratação permanente de diretores e atores alemães, oferecendo ofertas milionárias para que fossem trabalhar em Hollywood. Figuras como Lupu Pick, Paul Leni, Murnau e Conrad Viedt, estrelas de longa data em seu país, mudaram-se para a Califórnia onde passaram a trabalhar dentro de um sistema de produção de escala industrial. A segunda medida foi a instalação de sucursais de grandes estúdios americanos em Berlim. Assim, a Fox e a Paramount, por exemplo, passaram a comprar cotas de estúdios alemães (como a UFA, por exemplo), garantindo uma “americanização” dos filmes produzidos no país. Em verdade, as coproduções alemãs já existiam em filmes realizados com colaborações de franceses e ingleses, o que denotava uma globalização cultural premente. (KRACAUER, 1947).

O autor afirma que neste cenário havia já indícios de um novo declínio estético e cultural que pairava no cinema alemão, mas essa maciça influência americana não pode ser responsabilizada por isso. Para além do ambiente cultural,

⁶⁶ Com o início do Dawes Plan os personagens dos filmes alemães mudaram drasticamente. Agora que a vida retornava aos aspectos normais e as revoluções sociais não eram mais iminentes, a figura e os cenários fantásticos dos filmes do pós-guerra dissolveram-se no ar [...]. Com certeza, filmes de estúdio continuaram a existir após 1924. Mas, de forma geral, os filmes [...] se voltaram para o mundo exterior, enfatizando agora as aparências, não mais as aparições; os arredores naturais, não mais as paisagens imaginárias. Passaram a ser essencialmente realistas. (Tradutor do autor desta dissertação)

havia ainda um clima de desconforto naquela sociedade polarizada entre uma massa com mentalidade autoritária e um governo reconstituído sob a égide da democracia.

The masses, that is, were basically authoritarian-minded when they entered the stabilized period. But the republican regime of the period rested upon democratic principles that repudiated those mass tendencies. Prevented from finding an outlet and yet too persistent to yield, authoritarian dispositions fell into a state of paralysis. This naturally affected the whole of the collective mind. Instead of breathing life into the republican institutions, the masses drained themselves of life. They preferred the neutralization of their primary impulses to the transformation of these impulses. The decline of the German screen is nothing but the reflection of a widespread inner paralysis.⁶⁷ (KRACAUER, 1947, p. 137)

Além disso, o crash da bolsa de Nova York, em 1929, pôs fim ao Dawes Plan e qualquer possibilidade de uma prosperidade contínua. A sociedade, alemã, apática e paralisada, se vê em pleno desenvolvimento industrial e urbano sem rumos. Um último filme do período sintetiza tal estado de coisas: *Berlim, sinfonia da grande cidade* (1928), de Walter Ruttmann.

3.4.1 Berlim e a sinfonia visual

Ao cruzarmos os estudos de Sigfried Kracauer (1997) e de Anthony Kinik (2008), é possível inferirmos que as sinfonias visuais, ou sinfonias da metrópole, nasceram da intersecção da estética do cinema avant-garde e do declínio do dadaísmo na França e na Alemanha. No caso da última, há ainda o fim do expressionismo no cinema e a americanização da cultura e do mercado internos.

Kracauer recorreu a Hans Richter, Viking Eggeling e Walter Ruttmann para traçar os primórdios do termo “sinfonia” aplicado ao filme.

The fact that Eggeling, Richter, and Ruttmann called their first abstract productions *Diagonal Symphony*, *Rythmus 21*, and *Opus 1* respectively

⁶⁷ A massa, isto é, tinha basicamente a mentalidade autoritária, quando entrou no período da estabilização. Mas o regime republicano seguia princípios democráticos e repudiava as tendências da massa. Incapaz de encontrar uma saída e persistente demais para render-se, o impulso autoritário caiu num estado de paralisia. Isto, naturalmente, afetou toda a mentalidade coletiva. Ao invés de fomentar, em meio às instituições republicanas, a massa castrou-se. Preferiu a neutralização de seus impulsos primários, à transformação desses impulsos. O declínio do cinema alemão não é senão um reflexo da larga paralisia interior. (Tradução do autor desta dissertação)

intimates that they aspired to a sort of visual music. It was an aspiration common to many French *avant-garde* artists.⁶⁸ (KRACAUER, 1997, p. 183)

Para Kracauer, dois foram os motivos pelos quais esses artistas recorreram à música para constituírem suas obras cinematográficas. O primeiro diz respeito à simples conveniência de se seguir a partitura musical ao desenvolverem sequências pictóricas. O segundo motivo tem a ver com a materialidade ritmada, ao que Kracauer cita a cineasta Germaine Dulac, que caracteriza esta estética como a arte do movimento e dos ritmos visuais inerentes à vida e à imaginação (KRACAUER, 1997, p. 184). Ainda, concluiu que esta busca pela abstração cinematográfica do ritmo musical relacionava o cinema cada vez mais com as artes visuais, marcando um estilo inteiramente novo de filmes.

On the whole, these films are not even intended as films; rather, they are intended as an extension of contemporary art into the dimension of movement and time. [...] Like the prints of the experimental photographers, films emphasizing rhythm had better be classified as a new branch of the established arts.⁶⁹ (KRACAUER, 1997, p. 187)

Fig. 39: Fotogramas de (da esq. para a dir.) *Diagonal Symphony* (1924), *Rythmus 21* (1921), e *Opus 1* (1921). (Fonte: Coleção Cinema Avant-Garde, 8 discos. Magnus Opus DVD)

Kinik (2008) compara Ruttmann a Richter, para definir a sinfonia visual, destacando que aquele superou as aspirações deste ao tentar criar algo genuinamente original.

⁶⁸ O fato de Eggeling, Richter e Ruttmann chamarem seus filmes *Diagonal Symphony*, *Rythmus 21* e *Opus 1*, respectivamente, insinua que aspiravam a um tipo de música visual. Era uma aspiração comum a muitos artistas da *avant-garde* francesa. (Tradução do autor desta dissertação)

⁶⁹ Em suma, estes filmes não intentam ser, sequer, filmes. Ao contrário, intentam ser extensões da arte contemporânea dentro de uma dimensão de movimento e tempo. [...] Como as impressões dos fotógrafos experimentais, filmes que enfatizam o ritmo poderiam ser melhor classificados como uma nova franquia da arte estabelecida. (Tradução do autor desta dissertação)

[...] he too had started as a non-objective visual artist, he too had made the transition from painting to abstract experimental films and he too had had something of an epiphany when he witnessed how Vertov had combined *avant-garde* aesthetics with documentary form. Unlike Richter, though, Ruttmann's sudden interest in filming the built environment and —cineplastic had brought him full circle: Ruttmann had begun his career as an architect. In any case, Ruttmann later denied any artistic inheritance, claiming that he'd first conceived of, the idea of making something out of life, of creating a symphonic film out of the millions of energies that comprise the life of a big city, not because of the influence of Vertov, Kaufman, or Moholy, but quite on his own.⁷⁰ (KINIK, 2008, p. 161)

Kracauer se propôs a responder a uma questão a respeito da função concreta presente na inserção da vida real nas produções *avant-garde*.

On one hand, thei authors were keen on capturing, with the aid of genuinely cinematic techniques, interesting details and unusual sights fit to stimulate audience sensitivity to the world about us. [...] On the other hand, the same artists recorded such material phenomena not to establish physical reality but for a compositional purpose: they wanted to build from them a self-suffience of rhythical movements.⁷¹ (KRACAUER, 1997, p. 184)

Essa tensão entre a estética cinematográfica advinda da fusão entre a técnica do filme abstrato e a atenção ao universo urbano da vida moderna, e a situação política e social da Alemanha, somada à busca e uma montagem orquestrada pelo ritmo, marcam as obras do período.

In the grip of the existing paralysis, the German film-makers cultivated a species of films presenting a cross section of some sphere of reality. These films were even more characteristic of the stabilized period [...], for their neutrality was the logical result of the cross-section principles itself. They would upset their own rules if they had sided with any of the pros and cons they surveyed. [...] Their such-in-life mood overwhelmed

⁷⁰ [...] ele também começou como um artista visual abstrato, ele também fez a transição da pintura para o filme abstrato e ele também teve uma espécie de epifania quando testemunhou como Vertov combinou a estética da *avant-garde* com a forma do documentário. Diferente de Richter, no entanto, o interesse repentino de Ruttmann por filmar o universo das construções sob a plástica do cinema o fez completar o ciclo: Ruttmann começou a carreira como arquiteto. Em todo o caso, depois negou qualquer influência, alegando que concebeu em primeiro lugar a ideia de fazer algo que mostrasse a vida, de criar um filme sinfônico a partir das milhões de energias advindas da vida de uma grande cidade, não por influência de Vertov, Kaufman, ou Moholy, mas à sua própria maneira. (Tradução do autor desta dissertação)

⁷¹ Por um lado, seus autores estavam dispostos a capturar, com a ajuda de técnicas genuínas de cinema, detalhes interessantes e imagens incomuns aptas a estimular a sensibilidade da audiência para o mundo ao nosso redor. [...] Por outro lado, esses mesmo artistas capturavam tais fenômenos materiais não para consolidar a realidade física, mas para um efeito composicional: buscavam construir a partir deles uma sequência de movimentos rítmicos autossuficiente. (Tradução do autor desta dissertação)

whatever socialist sentiments played about in them.⁷² (KRACAUER, 1947, p. 181)

Não se pode negligenciar a influência do russo Dziga Vertov ao se comentar as sinfonias da metrópole. No entanto, aqui, é possível compreender por quê o filme de Ruttmann não pode ser comparado a ele e seu *O homem com uma câmera* (1926) em sua estrutura interna. Vertov antecedeu Ruttmann na idealização e realização de filmes sobre a metrópole, bem como desenvolveu teorias sobre a montagem, comentadas na introdução deste trabalho, e revolucionou, assim como Cavalcanti, a montagem inventiva do filme. Embora os objetivos formais dos dois diretores sejam os mesmos, não há parâmetros ideológicos que nos possibilitem colocar o filme de Vertov em pé de igualdade dentro de nossa pesquisa. Kracauer nos apresenta um argumento lógico:

[...] the two artists apply similar aesthetic principles to the rendering of dissimilar worlds. Vertov endeavours to live up to Lenin's early demand that "the production of new films, permeated with communist ideas, reflecting Soviet actuality, must begin with newsreels". He is the son of a victorious revolution, and the life his camera surprises is Soviet life – a reality quivering with revolutionary energies that penetrate its every element. This reality has a significant shape of its own.⁷³ (KRACAUER, 1947, p. 185)

Por outro lado, Ruttmann focou seu trabalho numa sociedade que escapou de uma revolução e tornou-se um conglomerado de partidos e ideais, numa realidade disforme e destituída de qualquer energia vital (KRACAUER, 1947).

O cineasta inglês Paul Rotha, citado por Kracauer (1947), descreveu o processo por trás do qual o idealizador de Berlim, Carl Mayer, pensou seu projeto. Segundo ele, Mayer – tendo já se notabilizado por escrever filmes como *Caligari* e *Tartuffo*, nos quais criticava a hipocrisia de seu tempo – cansou-se das amarras dos

⁷² Agarrados à paralisia de então, os cineastas alemães fomentaram uma espécie de filme que apresentava uma imbricação de certas esferas da realidade. Tais filmes eram mais característicos do período de estabilização [...], pois sua neutralidade era o resultado lógico de princípios imbricados, por si mesmos. Teriam traído suas próprias regras, caso tomassem partido, ou dos pros, ou dos contras aos cujos quais pesquisavam. [...] O espírito do "Tal-como-a-vida" suplantou qualquer sentimento socialista que se apresentasse a eles. (Tradução do autor desta dissertação)

⁷³ [...] os dois artistas aplicam um princípio estético similar ao representarem mundos dissimilares. Vertov se esforça para ser fiel à demanda primordial de Lenin, que era "produzir filmes permeados de ideias comunistas, que reflitam a atualidade soviética, começando pelos cinejornais". Ele é filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmera flagra é a vida soviética – uma realidade agitada por uma energia revolucionária que penetra cada um de seus elementos. Esta realidade tem uma realidade significativa por si só. (Tradução do autor desta dissertação)

filmes feitos em estúdio e pensou uma obra em que a estória surgiria da realidade. Segundo Rotha, *Rien que les heures*, exibido em Berlim, causou grande impacto em Mayer e em Karl Freund, cinegrafista de *Berlim*. Este último pôs-se a filmar a cidade com câmeras escondidas, a partir de esboços escritos por Mayer, e coube a Walter Ruttmann empregar seu know-how sobre “música ótica” em filmes abstratos e experimentais para organizar o material de forma coesa.

Kinik define *Berlim* de acordo com o conteúdo da seguinte maneira:

Ruttmann's *Berlin: Symphony of a City* was a prime expression of many of the major elements of this Americanism discourse. Its iconography included everything from mass transportation (trains, cars, trams, elevators), mass communication (telephones, billboards, newspapers), mass production (factories and factory-like environments), and mass consumption (shopping, film, dining, boxing matches, amusement parks), its overall impression was one of speed, of hustle and bustle, and of a complex, machine-like organism, one that, like *Manhatta*,⁷⁴ used smoke and steam to punctuate this sense of the city-as-machine.⁷⁵ (KINIK, 2008, p. 161)

E Kracauer buscou, também, sintetizar os cinco atos a partir dos quais *Berlim* é construído.

Ruttmann's *Berlin* is a cross section of a Berlin working day in late spring. Its opening sequence pictures the city at dawn: a night express arrives, and the street still void of human life seem the very counterpart of that limbo which the mind traverses between sleep and consciousness. Then the city awakens and stirs. Scores of workers set out for their factories; wheels begin to turn; telephone receivers are lifted off. [...] Noon: the poor, the wealthy and the animals in the zoo are seen eating their lunch and enjoying a short respite. Work is resumed [...]. As the day fades, the machine wheels stop [...]. A kaleidoscopic arrangement of shots surveys all kinds of sports, a fashion show, and a few instances of boys meeting girls or trying to meet them. The last sequence amounts to a pleasure drive through nocturnal Berlin, luminous with ruthless neon lights.⁷⁶

⁷⁴ Filme de Charles Sheeler, rodado em 1921. Vide capítulo 1 desta dissertação.

⁷⁵ *Berlim, sinfonia da grande cidade*, de Ruttmann, foi a expressão primordial de muitos dos principais elementos do discurso americanista. Sua iconografia incluiu tudo sobre transporte em massa (trens, carros, bondes, elevadores), sobre comunicação em massa (telefones, cartazes, jornais), sobre produção em massa (indústrias e ambientes industriais), e sobre consumo em massa (lojas, cinema, restaurantes, lutas de boxe, parques de diversão). Sua impressão geral é a velocidade, a urgência e um complexo e mecanizado organismo, que como em *Manhatta*, usava fumaça e vapor para marcar este sentimento de uma cidade-máquina. (Tradução do autor desta dissertação)

⁷⁶ *Berlim*, de Ruttmann é uma imbecação de um dia útil em Berlim, no final da primavera. Sua sequência inicial mostra a cidade de madrugada: um expresso noturno chega e as ruas ainda estão vazias, parecendo um contraponto do limbo que a mente atravessa entre o sono e a consciência. E então a cidade acorda e se mexe. Montes de trabalhadores partem para suas fábricas; as rodas giram; telefones operam. [...] Meio-dia: o pobre, o rico e os animais do zoológico são vistos comendo seus almoços e aproveitando um breve descaço. O trabalho recomeça [...]. Quando acaba o dia as máquinas param [...]. Uma montagem caleidoscópica

(KRACAUER, 1947, p. 184)

E, no Brasil, o poeta e crítico de cinema Guilherme de Almeida procurou resumir sua impressão quando o filme foi exibido em São Paulo. “Sinto que Walter Ruttmann, quando, com tamanho desassombro, e com tal talento dirigiu a filmagem desta película, nada mais tinha em vista do que fixar um dia de vida numa cosmópolis, que cosmópolis são todas as capitais de hoje” (ALMEIDA, *in O Estado de S. Paulo*, 10/07/1928, p. 2).

Para fixar esta vida na grande cidade, concatenada a partir de uma cronologia linear de um dia, e abarcar a crítica social que lhe interessa, Ruttmann fez uso constante e sistemático da montagem do choque, conforme teorizada por Eisenstein e Vertov. Um exemplo se apresenta logo no início do filme. O plano que abre *Berlim* nos mostra um rio calmo, cujas águas correntes dissolvem-se numa imagem abstrata que simula o movimento das rodas de uma locomotiva. Esta surge a seguir filmada num *contré-plongé*, enquadramento que confere ao objeto um *status* soberano. O fetiche pela locomotiva está presente desde os primeiros filmes de Lumière que ilustram o primeiro capítulo deste trabalho.

Fig. 40: Fotogramas da sequência inicial de *Berlim, sinfonia da grande cidade* (1928), de Walter Ruttmann. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

O resultado que Ruttmann atingiu com a utilização do choque entre planos serviu-lhe como elemento principal à crítica social que pretendia erigir contra a apatia da massa numa grande metrópole que desperta para a modernidade e a industrialização. Quando Kracauer resume o contexto do filme, menciona que no horário do almoço, pobres, ricos e animais almoçam, mas ele não relativiza o discurso por trás da montagem. Ao intercalar imagens de pessoas e animais, no

examina todo o tipo de esporte, um desfile de moda, e alguns garotos que conhecem garotas ou tentam conhecê-las. A última sequência compreende um passeio de carro pela Berlim noturna, luminosa, com implacáveis luzes de neon. (Tradução do autor desta dissertação)

curso de uma cidade em movimento constante e robótico, Ruttmann compara o cidadão dessa modernidade a animais destituídos de discernimento ou mesmo liberdade. Figuras como trabalhadores, empresário e soldados, seguem em marcha sincronizada como que rumando para abatedouros.

Fig. 41: Fotogramas de *Berlim, sinfonia da grande cidade* (1928), de Walter Ruttmann. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

Esta metáfora do homem-animal é recorrente na crítica sutil da dinâmica da vida moderna. Já estava presente no filme *A greve* (1925), de Sergei Eisenstein, na sequência final, em que um grupo de manifestantes é rechaçado por oficiais do Estado, e as cenas de violência são entrecortadas por imagens de bois sendo abatidos num matadouro. Cavalcanti usa a imagem do gado em *Rien que les heures*, como já discutido, e até mesmo Charles Chaplin utiliza tal associação em *Tempos Modernos* (1936), ao sobrepor um rebanho de ovelhas à imagem de passantes apressados.

A figura do animal é, ainda, utilizada para metaforizar o fim da força de tração animal com a chegada do progresso, na cena em que um cavalo cai no meio da via e atrapalha o curso mecânico do dia.

Fig. 42: O ritmo apressado das ruas não pode mais contar com animais conduzindo o transporte, público ou privado. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

Outro elemento importante no filme de Ruttmann é a substituição da importância que tem a figura humana frente a objetos e maquinaria. Em várias partes ao longo da película, vemos portões de fábricas, portões de estações de trem, aparelhos industriais e utensílios do dia a dia moverem-se espontaneamente. Esta imagem do objeto com vida própria já foi observada em *Ghosts before breakfast*, porém aqui, esta alegoria ganha um tom menos jocoso e dadaísta e mais crítico, ou contemplativo de uma vida que teve sua porção humana castrada pela maravilha da modernidade. Kracauer (1947) enfatizou que, a exemplo de Cavalcanti, Ruttmann também utilizou-se de manequins de loja na montagem intercalada a figuras femininas e masculinas nas ruas para chamar a atenção do espectador para o esvaziamento da personalidade numa metrópole.

The excitement has gone. Indifference remains. That everybody is indifferent to his fellow men can be inferred from the formalization of social contrasts as well as from the repeated insertion of window-dressings with their monotonous rows of dolls and dummies. It is not as if these dummies were humanized; rather, human beings are forced into the sphere of the inanimate. They seem molecules in a stream of matter.⁷⁷ (KRACAUER, 1947, p. 186)

E assim como o diretor de *Rien que les heures*, em dado momento da fita, quando estamos submersos por estímulos que se apresentam com rapidez no

⁷⁷ O entusiasmo se foi. Sobrou a indiferença. Infere-se que todos são indiferentes ao seu próximo pela instituição do contraste social, bem como pela inserção repetitiva de vitrines com suas fileiras monótonas de bonecas e manequins. Não é como se os manequins fossem humanizados, mas como se os humanos fossem forçados a uma esfera do inanimado. Como se fossem moléculas no corpo da matéria. (Tradução do autor desta dissertação)

frenesi do dia, Ruttmann nos confronta com a imagem enigmática de uma velha que vestes trajes paupérrimos, claudicando em meio aos transeuntes. Em *Berlim*, esta velha sobe com dificuldade a escadaria que a leva ao interior de uma igreja.

Fig. 43: “A velha Berlim” busca refúgio. Fotogramas de *Berlim, sinfonia da grande cidade*. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

A imagem, que remete imediatamente ao filme de Cavalcanti, parece ser um respiro, um pedido de ajuda. Aqui, podemos afirmar que, tal qual a velha Paris que permeia *Rien que les heures*, esta velha é a Berlim adormecida, buscando alento num antro de reflexão e paz. Trata-se de uma das poucas imagem em todo o filme que destaca do mosaico urbano, um indivíduo em particular, já que a cena foi montada a partir de um plano geral da rua, quando a velha é apenas mais uma entre tantas pessoas. Em seguida, um corte para um plano aproximado enfatiza sua figura e sua ação.

Mesmo quando em *Berlim* surge a figura do policial de rua, este não parece mais ser um personagem imbuído da legitimidade da lei, em foco para que o espectador veja-o cumprindo aquilo que se espera dele. No filme, há duas situações, em particular, em que o policial figura como mero incremento da massa. Primeiro, ao tentar dispersar uma confusão causada pelo desentendimento de dois transeuntes em meio ao horário de pico. Depois, quando organiza o trânsito para que pedestres cruzem a rua.

Fig. 44: Os policiais de *Berlim, sinfonia da grande cidade*.

(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

Observou Kracauer (1947):

Another old motif called upon betrays the same lack of concern: the policeman who stops the traffic to guide a child safely across the street. Like the shots denoting chaos, this motif, which in earlier films served to emphasize authority as a redemption, is now simply part of the record – a fact among facts.⁷⁸ (KRACAUER, 1947, p. 186)

O próprio autor sintetizou o discurso por trás da estética frenética de *Berlim, sinfonia da grande cidade*.

Symbols of chaos that first emerged in the postwar films are here resumed and supplemented by other pertinent symbols. Conspicuous in this respect is a unit of successive shots combining a roller coaster, a rotating spiral in a shop window and a revolving door. The many prostitutes among the passers-by also indicate that society has lost its balance. But no one any longer reacts vigorously against its chaotic condition.⁷⁹ (KRACAUER, 1947, p. 186)

Um plano, em especial, nos parece decretar a morte desse equilíbrio mencionado por Kracauer. Trata-se de um carro funerário que surge por décimos de segundos entre os inúmeros planos de carros, bondes e pessoas. O carro funerário segue impassível pela rua, cruzando todos os símbolos da modernidade predadora.

⁷⁸ Outra figura evocada denuncia a mesma falta de interesse: o policial que para o trânsito para que uma criança atravessasse a rua com segurança. Como os planos que denotam caos, esta figura, que em filmes anteriores serviria para enfatizar a autoridade como redenção, é agora simplesmente parte de um testemunho – um fato dentro dos fatos. (Tradução do autor desta dissertação)

⁷⁹ Símbolos do caos, que primeiro figuraram nos filmes do pós-guerra, aqui são retomados e incrementados por outros símbolos pertinentes. É notável o segmento de planos que combinam uma montanha russa, uma espiral em rotação e uma porta giratória. As muitas prostitutas entre os passantes também indicam que a sociedade perdeu seu equilíbrio. Mas ninguém é capaz de reagir com vigor contra essa condição caótica. (Tradução do autor desta dissertação)

No entanto, o que verdadeiramente chama a atenção, é que se trata de um carro funerário clássico, com estilo que remete ao século XIX, puxado por cavalos. Os trajes do cocheiro condizem com a antiguidade do veículo. Inferimos que se trata de outro símbolo do deslocamento social e histórico pelo qual passa a Alemanha daquele tempo.

Fig. 45: Carro funerário em *Berlim, sinfonia da grande cidade*.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>>, acesso em maio de 2014)

O que tanto *Rien que les heurs*, quanto *Berlim, sinfonia da grande cidade* enfatizam a criticam, é a já suscitada questão dadaísta a respeito do lugar onde pertence o homem moderno e a personalidade do indivíduo perdida para o avanço da máquina. A dicotomia do homem romântico, ou *flâneur*, e do homem moderno, ou homem-da-multidão, se estabelece a partir dos dois filmes, para reverberar em outras produções nas artes visuais e no cinema. Em nossas pesquisa, vamos, a seguir, concentrar esta discussão em dois trabalhos contemporâneos a Cavalcanti e Ruttmann, produzidos no Brasil, tendo São Paulo, outro polo do *boom* da modernidade como cenário.

CAPÍTULO 4:
São Paulo, contradição da modernidade

4.1 Do flâneur e do homem-da-multidão

Segundo Mike Featherstone, a figura do *flâneur* tem sua origem na Paris do início do século XIX quando

[...] entre 1800 e 1850, construíram-se cerca de 30 galerias que proporcionavam espaços fechados para caminhar e olhar, gastar tempo e folgar, como vemos no exemplo muito citado do *flâneur* que mostrou sua indiferença ao ritmo da vida moderna, levando uma tartaruga para passear. [...] Por um lado o *flâneur* é o preguiçoso ou o desperdiçador; por outro, é o observador ou detetive, a pessoa suspeita que está sempre olhando, observando e classificando. [...] O *flâneur* busca uma imersão nas sensações da cidade, “banhar-se da multidão”, perder-se nas sensações, sucumbir ao arrasto de desejos aleatórios e aos prazeres da escopofilia. (FEATHERSTONE, in ARANTES, 2000, p. 192)

Figura facilmente encontrável entre a boemia parisiense da época e retratado, sobretudo, na crônica baudelairiana, o *flâneur* é definido por Benjamin o pedestre que

[...] sabia ostentar em certas condições sua ociosidade provocativamente. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom tom levar tartarugas a passear nas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. (BENJAMIN, 1989, p. 122)

Finalmente, José Reginaldo Santos Gonçalves, observa a postura dessa figura frente às mudanças ocorridas na sociedade e na cidade a partir da segunda metade do século XIX, quando o ritmo da vida cotidiana passa a ser ditado por urgências impostas pelo progresso.

O *flâneur* recusa-se a ser absorvido por esse ritmo, recusa-se a perder sua subjetividade no universo da multidão. Ele caminha lentamente e experimenta de modo subjetivo cada detalhe visual, tátil, auditivo ou olfativo das ruas da cidade. O fundamento do pensamento e da experiência da *flânerie* é a ociosidade e a contemplação. (GONÇALVES, in ABREU, 2009, p. 174)

Diametralmente oposto ao comportamento do *flâneur*, a partir do estabelecimento de novos e modernos processos na divisão social do trabalho, está o que Benjamin (1989) chamou de “homem-da-multidão”. Esta figura, conforme sintetiza Gonçalves, é o resultado de uma castração infligida sobre o *flâneur*, caso fosse privado de sua zona de conforto.

A intensificação dos processos dos processos característicos da grande

cidade, a vasta heterogeneidade de códigos socioculturais, a intensificação da atitude psicológica de reserva do habitante da grande cidade, o aumento do tráfego e do ritmo de deslocamento da população inviabilizam a experiência do *flâneur* [...]. O “homem-da-multidão”, em contraste com o *flâneur*, identifica-se com a multidão e seu ritmo vertiginoso. Dele está ausente a dimensão subjetiva do *flâneur*, a atitude de interesse e curiosidade pelo que ocorre à sua volta. Ele, certamente, tem sua atenção mobilizada pela multidão, porém se deixa levar, de modo maníaco, por seu movimento. Ele não a observa, como faz o *flâneur*, mantendo seu ritmo. O “homem-da-multidão” tende a se definir como um número num universo progressivamente marcado pelo igualitarismo e pelo caráter abstrato das relações. (GONÇALVES, in ABREU, 2009, pp. 175-176)

O choque entre estas duas figuras que coexistem no meio urbano parece ter iniciado um processo de estigmatização que atingiu sobretudo a figura do artista, na virada do século XIX.

O *flâneur* mostra a reflexividade característica do especialista cultural, artista, escritor, jornalista, intelectual, cientista social ou detetive. [...] O *flâneur* é outro outsider que se sente em casa nessa companhia e que faz parte dessa genealogia. (FEATHERSTONE, in ARANTES, 2000, p. 192)

O estereótipo do *flâneur* dentro da vida moderna oferece uma consistente explicação para o declínio das relações daquele período e para a apatia característica dos habitantes da nova metrópole. Como observa Pound (2006, p. 78), “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive”.

Não obstante, observamos um acentuado movimento de marginalização da *flânerie* em movimento antagônico ao enaltecimento do homem que se otimiza dentro da nova dinâmica da cidade moderna. Por seu turno, a demolição e reconstrução de Paris, entre 1850 e 1860, representa o primeiro passo para o esmagamento social do *flâneur*, e vai além.

Um outro motivo muito citado [...] é a ascensão do tráfego. O surgimento do automóvel e o estreitamento e desaparecimento da calçada é visto como marco do fim do passeio despreocupado pela cidade. Afirma-se que é impossível ser um *flâneur* quando se precisa ficar de olho no trânsito. (FEATHERSTONE, in ARANTES, 2000, p. 194)

Uma vez estabelecida a nova ordem que governava a modernidade, o *flâneur* tornaria-se de uma vez por todas o marginal, incompatível com as novas regras e contratos sociais.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial.
(SINGER, *in* CHARNEY; SCHWARZ, 2010, p. 96)

Vimos, nos filmes até aqui expostos, uma série representativa de exemplos desta oposição entre o *flâneur* e o homem-da-multidão. Exemplos observáveis nos primeiros experimentos do cinema Dada, quando o homem perde o controle sobre sua realidade; na exaltação cinematográfica da grande cidade presente desde a década de 1910; e nas explícitas discussões em torno do embotamento emocional do homem moderno presentes em Ruttmann e Cavalcanti. Todos esses exemplos abordam o tema das figuras marginais relegadas às ruas, em oposição ao homem metropolitano sujeito ao ritmo do relógio e às demandas capitalistas.

O cinema brasileiro também recorreu a essa oposição. Mesmo que de maneira irregular e, por vezes, destituído de uma identidade industrial consistente (BERNARDET, 2003) a produção de filmes no Brasil influenciou-se, no entanto, de uma estética moderna no modo de produzir e de pensar, ainda que tardiamente em relação à Europa, a partir da década de 1920. Por essa época, o documentário parecia ser o modelo de cinema mais realizado e acreditado no país. A produção de obras híbridas, como o filme de Cavalcanti, ou obras experimentais, como a de Ruttmann, fizeram ecos no Brasil, e para contrapormos a visão do homem moderno europeu ao retrato forjado na metrópole paulista, selecionamos dois filmes análogos: *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929) e *Fragmentos da Vida* (1929).

4.2 A *Belle Époque* Paulistana

Na vidara do século XIX para o XX, a cidade de São Paulo, até então algo pouco maior que um vilarejo que servia de passagem para tropeiros vindos do sul cruzarem a serra, e para estudantes cursarem Direito da Faculdade do Largo de São Francisco, começou a experimentar um processo de modernização e crescimento que coincidiu com o período europeu conhecido como *Belle Époque*.

Os anos da Belle Époque foram de prosperidade econômica e da crença de que o progresso, simbolizado pelas então recentes conquistas tecnológicas, seria capaz de equacionar os problemas da humanidade. Paris, considerada a capital cultural do século XIX, era o modelo a ser seguido, sobretudo após as intervenções urbanas [...] que apagaram o traçado medieval e abriram parques e bulevares, sinalizando a chegada de uma nova era. (ROLIM, *in* CAMARGOS, 2013, p. 6)

Este papel crucial da capital francesa na história da modernização ocidental do período fez eco no hemisfério sul e reverberou no Brasil. Leite (2011) observa que,

Os modos, a moda, a cultura em voga era a que imitava a francesa, considerada a grande cultura internacional. Desde o fim do século XIX, até o princípio do XX, antes do advento da ascensão socioeconômica americana, era a França o ideal a ser seguido. (LEITE, 2011, p. 111)

Por conta disso, observa Leite (2011), que no Brasil passaram-se a construir prédios, casas e monumentos de acordo com aquela moda, destacando teatros municipais, em São Paulo e Rio de Janeiro e vários palacetes, sobretudo os da Avenida Paulista.

No caso de São Paulo, a *Belle Époque* coincide com o processo de metropolização da cidade.

A reorganização da malha urbana, com o alargamento das ruas para a instalação da rede elétrica de bondes, o embelezamento e a iluminação pública, teve como modelo a capital francesa, para onde convergia a elite brasileira ávida por conhecer as mais modernas invenções. São Paulo acolhia as tendências francesas na moda, nas artes e na arquitetura, enquanto o novo traçado urbano convidava aos passeios. O clima era de festas embaladas pelas últimas novidades trazidas da Europa. (ROLIM, *in* CAMARGOS, 2013, p. 6)

E Camargos completa:

Sob a administração do conselheiro Antônio Prado (1840 – 1929), do barão Duprat (1863 – 1926), de Washington Luís (1869 – 1957) e de Firmiano Pinto (1861 – 1938), nas suas respectivas gestões, que se sucederam de 1899 a 1925, a São Paulo da Belle Époque foi alvo de uma série de intervenções que seguiram parâmetros europeus. Remodelou-se a Praça da República, arborizou-se a Avenida Tiradentes, enquanto o vale do Tamanduateí ganhava um tratamento paisagístico [...]. (CAMARGOS, 2013, p.21)

Com efeito, o período parece ter afetado muito mais São Paulo, do que naturalmente se pensaria com relação ao Rio de Janeiro. A respeito da modernidade

que parecia ter chegado com força e influência, e pouco depois evoluiria para um modernismo na vida e na arte do nativo, pondera Mário de Andrade ao comparar as duas cidades:

Ora, São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre o Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto do mar, capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. [...] São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1942, pp. 26-27)

Na medida em que a província ia se transformando em metrópole, as autoridades e grandes barões do café não tinham de se preocupar somente com o embelezamento da capital. Do outro lado dessa realidade, cresciam desenfreadamente bairros periféricos como resultado de um aumento demográfico acentuado, sobretudo pela migração de camponeses em busca de trabalho e pela política de imigração, que, subsidiada pelo Estado, “para contornar a escassez de mão de obra especializada e, de quebra, branquear a população” (CAMARGOS, 2013, p. 35).

Para contornar o problema, empresas como a Companhia San Paulo City Improvements and Freehold Land Company Limited adquiriram lotes imensos de terra para expandir o centro e criar novos locais de moradia. Camargos observa que

Depois veio retalhamento das velhas chácaras, propiciando o crescimento da cidade. Em seguida, começou a divisão de lotes de vastas zonas abandonadas. Insalubres e improdutivas, elas em geral acompanhavam o traçado das estradas de ferro e os meandros dos rios Tietê e Tamanduateí. Baratos, os terrenos derivados dessas glebas [...] tornaram-se os primeiros loteamentos de fato populares. (CAMARGOS, 2013, p. 106)

De acordo com a autora, tais bairros não contavam com o mínimo de estrutura de saneamento básico, eram próximas de estações de trens e distantes das fábricas, sofriam inundações constantes e logo tornaram-se foco de proliferação de todo tipo de doença. Esta segregação de humildes imposta para afastá-los dos bairros aristocráticos, resultaria num efeito colateral imprevisto.

Por uma destas ironias dialéticas da história, acabaram-se criando, sem querer, fulcros de agitação política, ambiente de cultura e propagação de ideais revolucionários trazidos pelos imigrantes europeus, de longa tradição anarquista e socialista.
(CAMARGOS, 2013, p. 106)

Por outro lado, nas regiões centrais, velhos palacetes começavam a perder espaço para cortiços e pensões, especialmente no entorno da Estação São Paulo, atual Júlio Prestes, por onde chegavam multidões de pessoas.

Observamos que num breve período de tempo, mais ou menos vinte anos, São Paulo desperta de seu provincianismo para uma “idade do ouro”, e logo em seguida passa a experimentar as contradições da modernidade, não pela Guerra diretamente, como na Europa, mas pelo seu próprio crescimento desordenado, pela mistura de raças e línguas, e por uma elite cafeeira de postura conservadora, que no entanto seria responsável direto pela manifestação e, pode-se dizer, exorcismo, de tais contradições também por meio da arte.

4.3 O modernismo da elite passadista

O jornalista Marcos Augusto Gonçalves (2012) faz um breve resumo de como a agitação de estética vanguardista europeia da década de 1910 influenciou as discussões em torno da arte e da vida na São Paulo cindida entre o progresso e a miséria da periferia.

Havia, de um lado as figuras de Monteiro Lobato, cujo ataque à exposição de Anita Malfati em 1917 é um clássico exemplo na história da arte brasileira, e do jornalista Salisbury Galeão Coutinho, que assinando “Cândido”, como o personagem de Voltaire, ironizava o ímpeto modernista financiado pela elite tradicional; e do outro, as fortes personalidades de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia.

Segundo Gonçalves, o futurismo de Marinetti e seus brados de violência e apreço pela velocidade e pela máquina estavam na ordem do dia dos debates travados entre intelectuais, agitadores da arte e membros da elite paulistana. Estes debates semeariam os germens da Semana de arte Moderna.

Destacando o papel de Oswald de Andrade na disseminação das novas

ideias, e observando que Oswald já era figura conhecida das crônicas mundanas, dos debates e da boemia, Gonçalves escreve:

Em 8 de fevereiro de 1922, a cinco dias da inauguração da festa, Oswald iniciou no *Jornal do Comércio* uma série de artigos em que detonava alguns monumentos da cultura oficial e repisava argumentos que já vinha esgrimindo nos últimos anos. Desesperava-se com as defasagens do meio artístico nacional – “havemos de andar sempre 50 anos atrás dos outros povos?” – E escarnecia dos “analfabetos letrados” que só compreendiam a pintura como cópia da realidade: “Qualquer imbecilzinho saído da repatição em que trabalha durante o dia, pega um pincel, tintas, borra telas com intenção absolutamente fotográficas, e fica sendo pintor”. (GONÇALVES, 2012, p. 23)

Menotti era um jovem de trinta anos em 1922, mas com imensa inserção nos meios de poder, era jornalista respeitado e costumeiramente despachava diretamente com Washington Luís, presidente da província, já que era responsável pelo editorial do *Correio Paulistano*, órgão oficial do PRP (Partido Republicano Paulista) que tinha poder absoluto na política não só do Estado, mas do país.

No mesmo jornal, com pseudônimo de Hélios, assinava crônicas e artigos em defesa da renovação artística. Orgulhava-se de ter convencido o futuro presidente da República, homem educado, historiador, com interesses culturais, a permitir que o *Correio* apoiasse o movimento modernista. (GONÇALVES, 2012, p. 22)

Sobre Mário de Andrade, Gonçalves observa que partiu de um de seus artigos para a *Gazeta* o termo “Semana Futurista”, em que afirmava que o movimento vinha “agitando de tal forma o meio artístico e intelectual” que ignorá-la seria dar provas de um *parti pris* incompatível com o progresso da imprensa. Ainda, afirma que

O articulista [...] era autor de artigos sobre música, literatura e arte e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Depois de uma estreia conservadora, seus primeiros versos modernistas já haviam sido divulgados pela imprensa e lidos em rodas literárias, mas seu livro *Pauliceia desvairada* ainda estava por sair – o que aconteceria meses mais tarde. (GONÇALVES, 2012, p. 18)

O uso do termo “futurista” nos parece um pouco ingênuo, e avalizamos nosso ponto de vista pelos comentários do autor:

Os modernistas de São Paulo [...] usavam habitualmente o termo

“futurismo”, mas o faziam em sentido elástico, para designar as propostas mais ou menos renovadoras que se opunham às receitas “passadistas” e “acadêmicas”. A polarização *futurismo x passadismo* servia como tática retórica eficaz – mas também simplificadora. (GONÇALVES, 2012, p. 20)

Cremos que a real ruptura proposta pelos modernistas se afine sobretudo com o que vimos a respeito dos dadaístas, uma vez que a quebra do laço com a tradição, sobretudo levando-se em conta relatos e dramatizações do que foram as performances modernistas no Theatro Municipal⁸⁰, nos dá indicações de uma íntima ligação com as apresentações anárquicas dos artistas Dada. O termo “futurismo” parece estar relacionado com uma visão “do que está por vir” e não no sentido estrito do manifesto de Marinetti. Por outro lado, a ligação do grupo com as elites pode denunciar uma simpatia pelo ideário do italiano, na medida em que Marinetti plantou a semente do totalitarismo ideológico a partir de um manifesto estético. Seja como for, em sentido amplo ou estrito, há uma clara contradição crônica que reside na condição de se almejar uma ruptura estética, contra a ligação irremediável a uma elite conservadora e total.

De maneira lúcida, Mário de Andrade (1942) reviu a ideologia modernista:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiam este espírito foram, de início importadas da Europa. [...] Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa quotidiana, a saúde mental de quase todos nós, nos impedia qualquer cultivo de dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis. (ANDRADE, 1942, pp. 25-33)

A confusão em torno de nomes e ideias finda no editorial do primeiro número da revista modernista *Klaxon*, publicada a partir de maio de 1922, em que os envolvidos proclamam: “Não somo FUTURISTAS. Somos KLAXISTAS” (*KALXON*, n. 1, 15/105/1922, p. 1).

A diferença das realidades, ainda que ambas entre o choque da Guerra,

⁸⁰ Vide os capítulos iniciais da minissérie *Um só coração*, produzida em 2004, pela TV Globo, em que são reconstituídas as três noites de apresentação dos artistas modernos. Em várias ocasiões os insultos e achincalhos contra eles eram frutos de incitação dos próprios colegas, para dar verve e certa aura transgressora ao acontecimento.

reafirma a ingenuidade e a falta de conhecimento das reais estéticas de rupturas, por parte daqueles jovens, e, traçando-se a genealogia da Semana de Arte Moderna, vamos encontrar a contradição entre o dito “passadismo” e a modernidade. A respeito dos artistas e incentivadores do movimento, comenta Gonçalves (2013):

Quase todos pertenciam a famílias ricas ou influentes e se relacionavam com artistas, escritores e personalidades “passadistas”. Educaram-se à europeia, aprenderam línguas e frequentaram boas escolas. Liam revistas estrangeiras, e alguns conheciam a Europa e os Estados Unidos. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil daquele momento. “Éramos os playboys intelectuais de 1922”, resumiria Guilherme de Almeida, em 62, ao *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. (GONÇALVES, 2012, p. 31)

E Mário de Andrade reafirmou os fatos:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. (ANDRADE, 1942, p. 28)

Não nos cabe um aprofundamento dos desenlaces durante e depois da Semana de Arte de 1922, porém interessa-nos esta oposição idiossincrática entre a arte moderna sem São Paulo e a burguesia conservadora a que se ligava. Este conflito intrínseco será de extrema valia quando chegarmos à análise das obras fílmicas paulistanas que ilustram nossa pesquisa.

Ora nos contentamos em destacar três aspectos importantes no escopo modernista que nos permitem aproximar tal estética àquelas que procuramos destacar até aqui, e que nos permitirão continuar a estabelecer a conexão, ainda que tortuosa, entre as rupturas europeias e a ruptura ensaiada pelo cinema paulista (ainda que de forma mambembe, como veremos).

4.3.1 Nostalgia da modernidade

As semelhanças entre as formas de ruptura estética dos dadaístas vistas e os modernistas paulistas apresentam-se sobretudo no mensário editado pelo grupo

formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, Menotti del Picchia e outros. *Klaxon*, de estética e proposta editorial claramente vanguardistas, no entanto guardava resquícios de um passadismo nostálgico, ainda que absolutamente inovadora. Por um lado, seu editorial de estreia pronunciava:

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a lei da novidade. [...]

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza. [...]

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científicas à arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psicologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridada pela observação (*KLAXON*, n.1, 15/05/1922, pp. 1-2)

Por outro lado, os envolvidos na publicação viviam a tensão entre os dois lados da moeda.

Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia eram poetas mais conhecidos, mas na realidade faziam versos que não poderiam ser lidos como exemplos de vanguardismo. Observou bem Lêdo Ivo a respeito de Guilherme, autor de “Nós” (1917), que mais do que nenhum outro “viveu o drama da conciliação estética do novo com o velho, da fôrma com a forma, da tradição com a invenção, da rotina e do automatismo das receitas com clamor de criatividade. (GONÇALVES, *in* RANGEL, 2013, p. 23)

Esta dicotomia rendeu resultados que aludem à ousadia dos europeus rebelados contra a arte durante o dadaísmo. Guilherme de Almeida é autor do layout da capa de *Klaxon*, e da publicidade que anuncia os patrocinadores da publicação nas quartas capas dos números 1 e 2. Ainda que de tradição aparentemente passadista em sua poesia, Guilherme transgrediu o código no melhor dos estilos Dada.

Fig. 46: Capa de *Klaxon*, de autoria de Guilherme de Almeida. (Fonte: Fac-símile dos 9 números de *Klaxon*, RANGEL [org.], 2013)

Fig. 47: Anúncios dos chocolates Lacta e do Guaraná Espumante, ambos de Guilherme de Almeida, publicados nas quartas capas de *Klaxon* n.1 e n. 2, respectivamente. (Fonte: Fac-simile dos 9 números de *Klaxon*, RANGEL [org.], 2013)

Dentro da publicação, outros momentos de ruptura com a tradição editorial vigente, como mostra o poema a seguir, que nos remete, do ponto de vista do design, à poesia de Picabia em sua publicações dadaístas, e do ponto de vista da época, à era do progresso e das máquinas.

Fig. 48: Trecho do poema *O aeroplano*, de Luís Aranha, em *Klaxon*, n.2. (Fonte: Fac-simile dos 9 números de Klaxon, RANGEL [org.], 2013)

4.3.2 A felicidade acima de tudo

Poderíamos comparar a postura dadaísta diante do mundo nos utilizando de um poema conhecido de Manuel Bandeira, escrito em 1930.

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
 A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
 Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

- Respire.
- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.⁸¹

Os dadaístas conservavam uma visão niilista e cínica ao mesmo tempo, de maneira que, assim como no poema, se não há remédio, remediado está e não há nada a fazer, a não ser assistir à decadência da vida e dela rir.

O que notamos nos modernistas, e como observou Mário de Andrade, é uma postura inocente e jocosa, viva e alegre, comentada por Gonçalves da seguinte maneira:

A expressão “ímpeto feliz” vinha como um grito de frescor e juventude em oposição à sisudez “passadista” e ao ambiente soturno dos anos anteriores, impostos pela guerra. [...] Mário gostava de citar a “mocidade alegre” e Oswald, alguns anos depois, em 1928, sentenciaria no “Manifesto antropofágico”: “A alegria é a prova dos nove”. (GONÇALVES, 2012, p. 21)

Esta visão “alegre” em confronto com o mundo foi de extrema valia ao grupo, quando os patrocinadores de *Klaxon*, descontentes com o *design* avançado demais para seus gostos, cancelaram o subsídio para os demais números. A declaração redigida pelos editores é o marco dessa “mocidade alegre”.

Os nosso leitores devem lembrar-se que recomendamos como produtos magníficos [...] os chocolates Lacta e a bebida Guaraná. Efetivamente tanto um como o outra eram magníficos. Acontece, porém que se tornaram detestáveis. Aconselhamos, pois, aos nossos pacíficos leitores o uso de outros produtos magníficos da indústria nacional. É possível, porém que os chocolates Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez à antiga excelência que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente anúncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa produtora não nos der anúncios (ela que desperdiça gordos lucros em gritar sua fábrica pelas folhas diárias de muito menor circulação que nossa revista [...]) é certo que a Lacta e o Guaraná de péssimo sabor e fazem mal à saúde. (KLAXON, n. 4, 15/08/1922, p. 17)

⁸¹ Extraído do livro *Libertinagem* (ver Referências).

4.3.3 Cinema moderno

Junto deste turbilhão de coisas e fatos que circundavam o momento, o cinema destacava-se como entretenimento mais apelativo ao gosto do público, e encontrava-se espalhado por toda a capital, desde os primeiros anos do século XX. Márcia Camargos destaca o que ela chama de “coqueluche da estação” dentre todos os entretenimentos caros à população paulista no início do século. Mais popular que corsos dos desfiles de carnaval, mais popular que os bailes,

O cinema – que, no período era ambulante como o circo – ganhou local fixo para exibir a produção nacional, quando o espanhol Francisco Serrador teve a ideia de abrir um estabelecimento na atual Avenida São João. [...] Não é de se estranhar, portanto, que, embora ausente da Semana de 22, o cinema ganharia coluna própria [...] na revista *Klaxon* [...]. (CAMARGOS, 2013, p. 121)

De fato, a publicação modernista abordava largamente o cinema muito além do mero entretenimento. *Klaxon* se propunha a discutir a nova arte como instrumento de criação e fruição. Já no primeiro número havia uma exaltação ao moderno instrumento. “KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. [...] A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição (*KLAXON*, n. 1, 15/05/1922, p. 2).

Na edição número três da revista, o cineasta Alberto Cavalcanti publicou uma gravura de sua autoria como extratexto, reiterando a interdisciplinaridade entre o cinema e a atuação em outros campos da produção artística. A obra denuncia influências de arte primitiva, elementos tipicamente regionais brasileiros e a sensualidade advinda da cultura metropolitana das grandes cidades e dos costumes considerados mais civilizados e modernos.

Fig. 49: Gravura sem título, de Alberto Cavalcanti. Extratexto da edição 3 de *Klaxon*. (Fonte: Fac-símile dos 9 números de *Klaxon*, RANGEL [org.], 2013)

E nos números seguintes as considerações a respeito da interação entre arte e cinema continuaram. Na edição de número 6, um colunista que assina G. de N. apontou para o antigo problema do cinema como arte e do cinema como produção em massa para entretenimento. Utilizando-se do tema “a palavra no cinema”, não a “a fala”, por questões evidentes para o tempo do qual tratamos, mas “a palavra” do intertítulos”, G. propunha uma reflexão que justificasse a dissociação entre o cinema e a literatura.

[...] O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavras escrita, mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. [...] E não se diga que tirar a palavra escrita do cinema seja privá-lo dum meio de expressão. Primeiramente: quanto mais uma arte se conservar dentro dos meios que lhe são próprios, tanto mais se tornará pura. Além disso: tantos são os meios de expressão propriamente seus de que pouco ainda se utiliza a cinematografia! A cinematografia é uma arte. Ninguém mais, sensato, discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutíveis que atraiam o maior número de basbaques possível. (G. de N., in *KLAXON*, n. 6, 15/10/1922, p. 14)

E o colunista que assina simplesmente A., na edição dupla 8-9, observou

que:

O cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo, quase por táxi, ao alcance de todas as vistas, com a utilidade prática de auxiliar as digestões e preparar o sono. Já se foi o tempo em que servia somente para a demonstração da cronofotografia. Evoluiu, tornou-se arte, e veio acentuar ainda mais a decadência do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se fala da vida alheia. (A., in KLAXON, ns. 8-9, dezembro, 1922, janeiro/1923, p. 30)

Anos depois, a partir de 1926, Guilherme de Almeida se tornou colunista fixo, por quase vinte anos, de *O Estado de S. Paulo*, assinando a coluna “Cinematographos”, marcando um pioneirismo na crítica cinematográfica para periódicos diários, no Brasil.

Numa primeira mirada sobre os comentários em Klaxon, somada ao que diz Marcia Camargos a respeito do cinema no país, pode-se até pensar que havia um ambiente propício à proliferação de obras vanguardistas, ou, ao menos, conteudísticas, no período.

Abarcando o ciclo patriótico, sob o impacto da Guerra, e o indígena, com inúmeras versões de *O Guarani* e *Iracema*, entre 1913 e 1922, foram rodados cerca de 60 filmes brasileiros, muitos deles baseados em temas históricos, romances e até na poesia de Olavo Bilac. (CAMARGOS, 2013, p. 121)

No entanto, o cenário não era tão promissor como pregado. E, por paradoxal que seja, é nesse cenário incerto que surgirão as duas obras que nos importam comentar.

4.4 O errático cinema nacional

O cinema brasileiro “nasceu” em 1898 quando o italiano Alfonso Segreto, retornando para o Brasil, onde já se estabelecera como comerciante material fotográfico, voltou com películas sensíveis, da Europa, e decidiu tomar algumas imagens da baía da Guanabara com sua câmera.

Não pretendemos no estender na historiografia de como o mercado nacional se desenvolveu e se perdeu, o fato é que no Brasil, diferente de outros países, o cinema mostra uma irregularidade de produção e comercialização de filmes desde

sua origem. O que se deu, a partir da chegada da nova maravilha, foi uma maciça invasão do produto estrangeiro, relegando à produção nacional um estigma de amadorismo que permanece até hoje. Historiadores como Jean-Claude Bernardet apontam que, ao passo que no mundo todo o nascimento do cinema está relacionado com a primeira exibição de filmes, no Brasil este evento relaciona-se com a filmagem de uma cena.

[...] podemos provavelmente dizer que 1898 representa uma forma de modernização conforme a qual uma sociedade incorpora uma tecnologia oriunda de país industrializado, tecnologia que ela não transforma e da qual se torna dependente. (BERNARDET, 2003, p. 23)

Segundo ele, esta postura voltada para a produção, que sobrepuja a filosofia da exibição, e portanto do lucro, e da estabilização de um mercado, foi a causa suprema da estagnação de um mercado interno que se rende à influência externa, ainda que ostentando o orgulho nacional.

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é a profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode-se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativista que os cineastas brasileiros têm de si mesmo, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes. (BERNARDET, 2003, pp. 26-27)

O fato é que antes do final da década de 1900, diversas empresas estrangeiras já haviam se estabelecido no Brasil e aqui comercializavam livremente seus filmes, inclusive por meio de empresas produtoras e distribuidoras nacionais, que anunciavam abertamente as produções estrangeiras, em detrimento das produções nacionais.

É a esta dinâmica que o autor imputa a falha do cenário nacional em se estabelecer no meio.

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme, estrangeiro, importado que por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. [...] À medida, porém, que o comércio

cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades de produção brasileira. Até a guerra de 1914-8, o domínio fica com França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias europeias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados. (BERNARDET, 2009, p. 21)

O mercado brasileiro parecia não ter meio de fazer frente à produção de escalas industriais estrangeira.

Já nesse tempo, a concorrência das fitas estrangeiras dificultava o acesso da produção nacional às salas de espetáculos. Na verdade, certos filmes só conseguiam chegar ao público pelo patriotismo de alguns proprietários de cinemas. Para culminar, desde cedo a crítica elitista nutria um desprezo absoluto por nossos filmes (PIPER, 1977, p. 13)

Tão paradoxal quanto o que vimos em termos da cultura nacional até o momento, Bernardet comenta a respeito do processo de colonização e independência de nossa nação, observando que essa independência parece somente ter contribuído para a aculturação, uma vez que não cessou a dinâmica da dependência.

[...] o processo de dependência possibilitou que, em termos do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes tivessem de ser como que um prolongamento das burguesias europeias (e principalmente francesa em termos de cultura) e sempre tentassem se igualar a elas através de uma operação quase mágica, pois pelo viés do consumo e não da produção cultural. Esse processo de aculturação podia ser feito diretamente in loco, através de viagens, ou de importação, ou mesmo de uma produção que visava a reproduzir as informações emitidas pelas metrópoles. (BERNARDET, 2009, p. 29)

Dentro dessa asfixia do mercado de produção de ficções, surgiu a figura do “cavador”, cinegrafista que precisa sobreviver à custa de filmes documentais, cinejornais, e “tomadas de vistas”, feitas por encomendas. Tais encomendas advinham, obviamente da horda burguesa. Como constata Bernardet,

Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são esses filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratório etc. [...] Portanto, não é do público nem dos exibidores que os produtores de naturais e cinejornais podiam tirar o dinheiro necessário para sustentar sua produção. (BERNARDET, 2009, pp. 38-39)

Os “cavadores” tornaram-se figuras constantes nos meios burgueses paulistas, filmando tudo quanto para o qual fossem requisitados. De visitas de autoridades internacionais a álbuns de família. Claro, sustentados pela elite política, cafeeira e industrial da época, círculos que proviam o necessário para que suas produções se realizasse. Muito deles projetavam nessa elite o subsídio que seria empregado na produção de “filmes de verdade” que almejavam realizar, e isto veremos adiante no caso de José Medina. Por ora, exemplificamos de forma mais sólida a ligação de cavadores com a elite.

Nesse cenário, direta ou indiretamente, por intermédio do mecenato, do investimento ou das subvenções arrancadas do governo estadual, o “ouro verde” financiava a realização de concertos, exposições e espetáculos cênicos, além de bancar a expansão do circuito de cinema. (GONÇALVES, 2012, p. 69)

A cavação estava por toda a parte e formava um nicho que carregava consigo certo orgulhos e regozijos, conforme lemos: “Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou por vontade de brincar de cinema” (LIMA, *in* BERNARDET, 2009, p. 45).

Esta brincadeira, somada à pesada influência internacional, seria o berço de uma das obras documentais, para além do cinejornal, seminal para o experimentalismo do cinema brasileiro, e não menos que a síntese de um tempo na capital paulistana recém tornada metrópole.

4.5 São Paulo pelo olhar estrangeiro

Em artigo redigido em 1929 a respeito das abordagens da metrópole na arte, Walter Benjamin (1999) observou que

If we were to divide all the existing descriptions of cities into two groups according to the birthplace of the authors, we would certainly find that those written by natives of the cities concerned are greatly in the minority. The superficial pretext – the exotic and picturesque – appeals to the outsider.⁸² (BENJAMIN, 1999, p. 263)

⁸² Se fossemos dividir todas as descrições da cidade existentes em dois grupos de acordo com a terra natal dos autores, certamente notaríamos que aquelas escritas por nativos das cidades em questão são grande minoria. O pretextu superficial – o exótico e pitoresco – apela somente ao

Isso parece ser tônica na obra de Cavalcanti, e encontra fundamento também em nosso país, na obra de maior importância artística e histórica realizada durante os anos 1920 no campo do documentário experimental.

São Paulo, sinfonia da metrópole é um filme realizado por dois húngaros radicados na capital paulista, Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny. Entre 1928 e 1929, fizeram várias tomadas da cidade e montaram o que passou para a história do cinema como o retrato mais vivo da capital em plena ascensão. O filme se propõe a documentar um dia inteiro na vida da nova metrópole, desde seu ambiente urbano até os costumes locais e os grandes monumentos, construções e instituições paulistanas. Como veremos, a intenção dessa sinfonia visual na realidade será exaltar o grande poder exercido pelo baronato cafeeiro, e inserir São Paulo no circuito dos grandes centros metropolitanos mundiais. Por trás da obra vemos um poder de síntese da modernidade. O registro documental passa a ir além de algo moderno por se utilizar de novos meios tecnológicos; ele passa a ser a própria modernidade cristalizada. Observa Rubens Machado Júnior,

São Paulo, a sinfonia da metrópole configura a um só tempo o exemplo máximo de acabamento técnico e qualidade estética de toda esta produção do período. É também a culminação da tendência que vinha levando os filmes naturais a uma aproximação maior com a paisagem paulistana, fazendo dela por fim o seu grande tema. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 21)

Guilherme de Almeida, grande entusiasta da cidade, exaltava os predicados da urbe moderna, que ele dizia ser cinematográfica. “S. Paulo é uma cidade cinematográfica. Logo, é moderna, porque tudo nela é movimento. [...] Tudo, em S. Paulo é moderno, porque tudo nela é movimento” (*O Estado de S. Paulo*, 10/03/1927, p. 9).

Percebemos no dizeres do poeta uma tentativa de estabelecer uma via de mão dupla entre o conceito de “cinematográfico” e “moderno”. Neste caso, o advento do cinema, na sociedade brasileira e, mais especificamente, paulistana, a representação cinematográfica – documental e propagandística – passa a carregar consigo todo o espólio de uma modernidade almejada.

A palavra “moderno”, de recente fluência na linguagem cotidiana, em particular através da presença crescente da publicidade, adquire

conotações simbólicas que vão do exótico ao mágico, passando pelo revolucionário. [...] a palavra “moderno” se torna algo como uma palavra-fetice que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante. (SEVCENKO, 1992, p. 227)

O filme aqui tratado abarca elementos que traduzem em imagens a visão de Sevcenko, que tenta explicar a relação entre passado e futuro, que para São Paulo representaria uma operação análoga a um palimpsesto, em que diversas camadas da história fundem-se para consolidar a nova metrópole. “O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro”, diz o autor (1992, p. 228).

Guilherme de Almeida já apontara para tal fenômeno: “S. Paulo é moderna, isto é, move-se porque nada é definitivo: tudo é provisório. É moderno porque nada nela se ‘completa’: tudo ‘continua’” (*O Estado de S. Paulo*, 10/03/1927, p. 9).

E Sevcenko (1992) oferece-nos argumentos que nos interessam para pinçarmos exemplos dentro de *São Paulo, sinfonia da metrópole*. O autor relata uma série de novidades e modernidades que circundam a vida do paulistano por aqueles dias. Itens que vão da mais nova e refinada moda dos vestuários masculinos trazidos da Inglaterra e femininos, trazidos da França, produtos de limpeza mais eficientes, lâminas de barbear – ao que Sevcenko imputa responsabilidade pela decadência da profissão de barbeiro, escolas de línguas que oferecem os mais modernos e inovadores métodos de aprendizagem rápida, o automóvel, símbolo de tudo, menos de locomoção, e até mesmo remédios mais eficazes contra doenças venéreas.

Era a própria introdução do princípio do “*non ducor duco*” no cotidiano do cidadão paulista. Esse estímulo à iniciativa, à ruptura de laços, à ousadia parecia definitivamente consagrada pela modernidade, já que até a vida mais íntima se libertava de ameaças pavorosas e sempiternas. “Agora sim – proclamava o anúncio – pode-se amar à vontade, graças aos progressos da ciência! Sensacional descoberta!!! A injeção antigonocócica cura a gonorreia mais rebelde...” (SEVCENKO, 1992, p. 230)

Estes e outros símbolos do progresso amontoam-se em *Sinfonia da metrópole* para criar a imagem de uma sociedade altamente voltada para o futuro, mas de postura ainda conservadora.

Apenas figuras da elite são filmadas em São Paulo, ficção ou não, embarcando e saindo de veículos, mas são sempre automóveis! [...]São quase extirpados da paisagem fílmica cavalos, carroças, tálburis ou mesmo o tradicional serviço de bondes puxados por burros, em atividade desde 1872 e ainda existentes então. (MACHADO JÚNIOR, 2011, pp. 9-10)

Observamos uma clara intenção presente no filme realizado pelos imigrantes húngaros em mostrar somente aquilo que remete ao extremo progresso. Diferente de *Berlim*, ou *Rien que les heures*, aqui há um modo de se enquadrar a realidade que serve exclusivamente à propaganda de exaltação, traço herdado pela “cavação”.

Embora encontremos, sim, imagens de passantes mais humildes, vendedores de vassouras, trabalhadores, guardas de rua etc, não são nessas figuras que o discurso do filme se centra e este traço o faz diferente de seus contemporâneos *Berlim* e *Rien que les heures*. Aliás, os próprios realizadores afirmavam não terem visto o filme alemão e não terem qualquer influência dele em seu trabalho. Verdade ou não, o filme de Ruttmann chegou a ser exibido no Brasil em 1928 e provavelmente houve algum tipo de inspiração para a sinfonia paulistana. Isso nos fica claro sobretudo pelo fato de que em certos momentos de *São Paulo* vemos uma série de montagens fotográficas de sobreposição de imagens, que traduzem a vertigem e a pluralidade da capital, efeitos estes já usados pelos antecessores europeus.

Fig. 50: Montagens quase abstratas da cidade de São Paulo.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

Guilherme de Almeida, escrevendo a respeito do filme para sua coluna “Cinematographos”, entusiasmou-se com o que chamou de “apenas uma coisa linda chamada São Paulo, a sinfonia da metrópole” (*O Estado de S. Paulo*, 23/05/1929,

p.4). O poeta chama a atenção para o fato de que o filme diferenciava-se da produção nacional corrente por não apelar a dramalhões exagerados, adaptações de romances históricos e nem para a “cavação”. Sobre este último aspecto falaremos adiante. O que marca a crítica de Guilherme, no entanto, é justamente o sentimento ufanista, marca registrada do paulista por aqueles dias, que via no crescimento da metrópole símbolo máximo de seu apogeu social. Há o desejo de colocar São Paulo no mesmo patamar das grandes cidades mundiais.

São Paulo, a sinfonia da metrópole é toda a vida desta cidade que tem que ser o nosso amor – porque ela é todo o nosso desejo, todo o nosso pensamento, todo o nosso orgulho, toda a nossa alegria, e também às vezes toda a nossa tristeza. (ALMEIDA, *in O Estado de S.Paulo*, 23/05/1929, p.4)

Percebemos nos dizeres do poeta que já havia ali traços de um certa contradição quanto à experiência da modernidade. São Paulo tornava-se símbolo de cosmopolitismo, porém esta noção parecia um tanto imatura ainda.

Esta sensação entusiástica a que se refere Guilherme de Almeida, de nos sentirmos ombreados às grandes metrópoles das mais “importantes nacionalidades” parece, referir-se no filme a algo que funcionou bem, a um efeito que corresponde às melhores expectativas. Alguma coisa aproximável de um sentimento de cosmopolitismo. Mas cosmopolitismo, se já bastante decantado, ainda de sedimentação incerta. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 24)

A contradição principal apontada por Rubens Machado Júnior em seu trabalho sobre o filme está no fato de que há uma incompatibilidade entre o bairrismo e a vontade de ser cosmopolita. Segundo ele,

Resta um cosmopolitismo cultural [...] apegado aos aspectos materiais de uma equiparação de realidades urbanas, de padrões de modernização dos serviços e da vida institucional da cidade. E neste âmbito de equiparação de modernidades, uma verificação cuidadosa apresentaria grandes desníveis, a par de similitudes ainda, de qualquer modo, pouquíssimo tradicionais na vida paulistana. Este cosmopolitismo suscitado pela *Sinfonia* demarca talvez de maneira mais sólida não uma vivência cristalizada no tempo, mas um verdadeiro campo de *aspirações* que se formavam. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 25)

O exemplo mais vivo do que nos diz Machado Júnior dentro do filme de Lustig e Kemeny está numa cena de superposição e trucagem fotográfica.

Fig. 51: A cidade de São Paulo ladeada por Londres, Berlim, Nova York e Paris. (Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

O fotograma nos apresenta as mais fortes aspirações expressadas pelos realizadores ao formarem um mosaico que lembra mais ou menos a bandeira brasileira, tendo São Paulo ao centro ladeada por símbolos máximos da magnitude das grandes capitais do mundo. É também marcante a presença de outros símbolos do progresso tecnológico, apresentados no filme como um catálogo nas novas maravilhas disponíveis em São Paulo. Diferente dos filmes europeus, que apresentavam tais objetos inseridos no contexto da cidade, e não como em uma vitrine de loja. Assim, temos algumas cenas que destacam o telegrafo, o telefone, a roda de um carro, o rádio, como se Lustig e Kemeny se dispusessem a elencar aquilo que já está disponível por aqui.

Fig. 52: Fotogramas de *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, de Lustig e Kemeny.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

Esta escolha por mostrar a modernidade como num catálogo de loja de departamentos confere ao filme um discurso objetivo, que elimina qualquer dramaticidade verificável nos filmes europeus dos quais já tratamos. O filme dos húngaros Lustig e Kemeny optou por não inserir conteúdo que relativize a vida na metrópole, como se São Paulo fosse uma nova terra prometida e, portanto, isenta de eventuais desequilíbrios. Como observa Machado Júnior:

Na representação da cidade de São Paulo feita pelos húngaros Kemeny e Lustig se patenteia, de todo modo, a ausência de qualquer eco dramático. A passagem da dupla pela Alemanha [...] certamente não os dotou, no plano da vontade artística, das inclinações pelo trágico que se desenvolviam naquela cinematografia. Os húngaros não diferem da propensão básica encontrada no conjunto maior dos imigrantes que vieram fazer cinema no Brasil naquele período. O cinema brasileiro realizado por cineastas imigrados [...] movido de alguma maneira pela intuição de uma cidadania em vias de concretização, parece preferir enxergar com olhos otimistas a sua nova Canaã. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 29)

Ao optarem por esta visão, o que Lustig e Kemeny realizaram foi uma

documentação quase convencional à moda dos antigos cinejornais ou filmes institucionais (MACHADO JÚNIOR, 1989). O termo “institucional” nos parece particularmente interessante, uma vez que é por meio da documentação de uma cidade pelo ponto de vista das instituições que se constrói a noção de homem-da-multidão aplicada a São Paulo. Há diversas imagens de prédios públicos, como o Palácio do Governo, a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, a Escola de Medicina, o Colégio infantil, o Banco do Brasil, a Penitenciária do Estado e o Instituto Butantã, que buscam mostrar uma cidade pautada na ordem e na instrução, no progresso científico e social. Na longa sequência que mostra a vida dos detentos, há uma série de cenas que mostram os homens que estão à margem da sociedade desempenhando trabalhos de reabilitação para poderem se tornar socialmente produtivos novamente. O intertítulo que introduz essa sequência denota uma postura conservadora bastante presente à época.

Fig. 53: Imagens dos “enfermos” em reabilitação.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

Os dizeres na porta do presídio não dizem menos: “Aqui, o trabalho, a disciplina e a bondade resgatam a falta cometida e conduzem o homem à comunhão

social”.

Segundo Machado Júnior:

Nas sequências institucionais fica mais clara noção de progresso que o filme tem, que não é composto de contradições, não é determinado a partir de nenhum tipo de jogo ou conflito. [...] Com toda essa ideologia das instituições elas aparecem sem nenhum deslocamento, sem nenhum contraponto. [...] E tudo isso acaba por iluminar melhor o caráter que as outras cenas, montadas mais vertiginosamente, assumem. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 51)

De fato, quando temos algumas das cenas experimentais, as quais já exemplificamos com imagens, estas assumem a postura do progresso, mais do que a cristalização do caos e da contradição. No mais, o filme retoma sempre o tom pleno e academicista, como se não conseguisse fugir do discurso quase paternalista implícito nas vistas dessas instituições. O termo “sinfonia” está, em São Paulo, mais associado à maravilha da nova metrópole, do que ao ritmo de montagem das imagens que constroem esse retrato.

Existe um movimento no interior de cada uma dessas sequências “exemplares” a respeito das instituições, que pretende colocar de modo inequívoco que o movimento social da cidade é o movimento da produtividade, do trabalho. A sociedade é posta a produzir – tanto na dinâmica vertiginosa como na dinâmica exemplar [...], e aí o filme assume uma função educativa e propagandística de demonstrar que a maneira pela qual a cidade produz e a maneira pela qual a cidade vive são uma mesma coisa, se identificam absolutamente: a ordem que condiciona o trabalho é a dinâmica da metrópole. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 51)

Fig. 54: Escola de odontologia e escola infantil.

(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

As sequências de rua do filme brasileiro dão uma ideia das aspirações de seus realizadores, mas deixam patente a contradição da cidade até então. Há uma busca pelas linhas verticais tão presentes em *Berlim*, por exemplo, que em São Paulo não parecem tão consistentes. Temos um retrato de uma cidade ainda em processo, um processo que não se realizou totalmente. Há uma mistura nítida de velhas ruas que guardam o provincianismo estético do início do século, com novos e modernos prédios recém construídos. Às vezes as duas vistas se misturam no mesmo quadro. No discurso do filme, isso passa em branco e não parece atrapalhar a intenção dos realizadores.

Fig. 55: A cidade, nem tão moderna, ainda.

(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

Finalmente, o filme dos húngaros Lustig e Kemeny, propõe-se a revelar ao paulistano a grandiosidade de sua cidade e capta involuntariamente uma contradição presente entre a modernidade e a tradição, entre o passadismo e o futuro, entre o conservadorismo da sociedade cafeeira e as novas tendências das grandes cidades. O que vemos é uma São Paulo incompleta e presa nas esferas da moralidade, pretendendo-se cosmopolita, mas irremediavelmente ufanista. Mesmo sem ter a intenção de fazer apologia a esta contradição, o filme nos mostra uma sequência curiosa. Num dado momento os cineastas recriam em cena o quadro do pintor Pedro Américo, *Independência ou morte*, pintado em 1888, chamando nossa atenção para o contraste entre a tradição da pintura clássica antes do modernismo e a mesma tela já no cinema, com toda sua versatilidade possível por meio da imagem que se move.

Fig. 56: *Independência ou morte* (1888), de Pedro Américo.
(Fonte: <<http://cultura.culturamix.com/arte/pedro-americco>>, acesso em maio de 2014)

Fig. 57: A reconstituição do quadro de Pedro Américo, por Lustig e Kemeny.
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

O discurso conservador do filme, no entanto, prevalece. Segundo nota de Machado Júnior (1989, p. 43), se ao final de *Berlim* vemos cenas de cidadãos divertindo-se à noite após longa e estressante jornada de trabalho, em *São Paulo* o filme termina logo após o fim do dia, quando as pessoas se recolhem para

descansar e estar prontas para uma nova jornada de trabalho no dia seguinte. A última cena mostra a bandeira nacional no centro da tela clamando “Ordem e Progresso”.

São Paulo, a sinfonia da metrópole, embora de forma involuntária, constrói a imagem do novo paulistano da modernidade, destituindo-o de qualquer identidade própria. A imagem do paulistano dilui-se nas várias cenas de multidão, de trabalho, de estudo, até exauri-lhe qualquer traço de individualidade. Transforma-o no homem-da-multidão metropolitana e abole a identidade do nome próprio, conferindo-lhe apenas o *status* de um título. Numa cena elucidativa, temos um *close* num cartão de visitas de um profissional que não sabemos se é um médico ou um advogado, em que se lê “Fulano de tal”, “Doutor”. Não importa quem seja e em qual ofício seja doutor, importa que é mais um em meio a um mundo que necessita de qualificação e autoridade.

Fig. 58: Fotograma de *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, de Lustig e Kemeny
(Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>>, acesso em maio de 2014)

Nessa São Paulo, o preço pela inutilidade social é alto, e vimos uma amostra disso na cena da penitenciária. Mas o cinema paulista foi mais fundo no estudo da vida marginal em contraste com a otimização dos novos tempos, e isso fica patente no filme *Fragmentos da vida*, de José Medina.

4.6 “O trabalho te abrirá o caminho da honradez”

Se o filme dos imigrantes húngaros pretendeu mostrar uma São Paulo que ainda estava incompleta, cercada de uma austeridade anacrônica e contraditória, usando para isso a completa exclusão das classes menos favorecidas, mostrando as instituições do poder público como arrimo da vida reta e exemplar, podemos dizer que *Fragmentos da vida* (1929) é um filme que usa do mesmo discurso conservador, no entanto se utilizando de figuras que pertencem ao outro lado de uma sociedade progressista.

Escrito e dirigido por José Medina, com produção e fotografia de Gilberto Rossi, parceiro do diretor de longa data, com quem realizou por dez anos os melhores cinejornais da época, *Fragmentos da vida*, adaptação do conto “O guarda e o hino”, de O. Henry, é uma comédia de erros com final trágico. A trama segue o personagem principal desde sua infância, quando assiste à morte do pai, um pedreiro que cai do andaime. Antes de morrer, o pai faz o filho prometer que seguirá uma vida direita e honesta, mas anos mais tarde a promessa não se cumpre, pois o rapaz torna-se um marginal cujo objetivo maior é ser preso para ter onde comer e dormir de graça. Tendo em mente este ideal, este personagem tenta a todo custo dar pequenos golpes que provoquem sua prisão, mas todos falham. Assistido por outro marginal mais esperto e mais malandro, nosso “herói” tenta de tudo sem sucesso. Mas numa reviravolta da vida, quando decide regenerar-se, acaba caindo numa armadilha e, enfim, é preso, suicidando-se na prisão.

Claramente, este filme parece aspirar a um outro tipo de cinema, diferente da vanguarda e mais próximo do *mainstream* hollywoodiano. Medina admirava cineastas como Griffith e Ford, e era avesso ao improviso e à experimentação. Segundo depoimento dado a Tizuka Yamazaki no final dos anos 1970, Medina declarou que planejava rigorosamente seus filmes de maneira a que pudesse filmar tudo exatamente como previa e sempre dentro de um orçamento cuidadosamente estudado. A partir de sua primeira experiência como cinema de ficção, quando rodou em 1919 o curta *Exemplo regenerador*, Medina, já sócio de Rossi fundou com o amigo uma produtora e passou a realizar alguns dos filmes mais respeitados na cinematografia brasileira. Historicamente, isso caracteriza uma das primeiras experiências de sucesso na tentativa de estabelecer uma indústria cinematográfica no país. No entanto, como percebemos, esta tentativa estava pautada pelo filme de

ficção com contornos acadêmicos e temas melodramáticos direcionados à população de cognição mediana. Segundo Machado Júnior, isso denotaria uma espécie de identificação dos próprios realizadores com suas origens.

O fato de que a maior parte das pessoas que fizeram cinema neste período em São Paulo ter origem humilde e ligada às populações imigrantes, parece trazer maiores consequências à produção ficcional que à de filmes “naturais”. Por outro lado, o provincianismo da cidade associado à precária subsistência econômica da atividade cinematográfica estigmatizavam o nosso cinema perante o produto estrangeiro, fazendo exaltar as opiniões e preconceitos da crítica e do grande público. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 55)

Exatamente por seu rigor, o filme de Medina destaca-se do restante de fitas produzidas no período, e mesmo os menos lenientes críticos rederam-se ao conteúdo da obra. Guilherme de Almeida exaltou *Fragmentos da vida* em sua coluna de crítica:

Como diretor, José Medina é, indiscutivelmente, por enquanto, o nosso único diretor de verdade. Pela primeira vez senti, num filme nacional, essa “continuity” (também podem traduzir por “continuidade”, que não atrapalhará muito), essa ligação suave, espécie de traço-de-união que das partes varias de um filme faz um todo; essa sequencia, esse encandeamento de forma e de fundo, das figuras e do pensamento, cadenciados, que é o que bem se poderia chamar o “ritmo cinematográfico”. Isso, só isso, bastaria para justificar um megafone nas mãos de José Medina. (ALMEIDA, *O Estado de S.Paulo*, 29/12/1929, p. 4)

Por sua vez, Paulo Emílio Salles Gomes apontou o filme como “obra-prima de Medina e o melhor filme paulista de então” (1990. p 66). E cremos que isso se deva não somente ao esmero técnico e estético mas, sobretudo, ao modo como retrata a ambiguidade da vida naquele local e naquele tempo.

O enredo, cujo foco são personagens sem perspectiva de vida é, no entanto, um documento importante do outro lado da moeda retratada por Lustig e Kemeny. E o que nos impele a comparar ambos os filmes, mesmo ressaltando que num primeiro olhar sejam distintos e de natureza diversa, e o que nos faz utilizar o termo “documento”, é a própria afirmação de José Medina, que no depoimento já citado diz que *Fragmentos da vida* é o conto de O. Henry dentro de um “documentário de São Paulo”. São Paulo ainda é o personagem central, pois Medina inicia seu filme com intertítulos que visam a situar o espectador historicamente.

Fig. 59: Intertítulos iniciais de *Fragmentos da vida*, de José Medina.
(Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=2Wo_1O1tylA>, acesso em maio de 2014)

Diferente, no entanto, de *São Paulo – a sinfonia da metrópole*, *Fragmentos da vida* irá partir do esplendor da metrópole para mostrar o efeito do progresso na vida de certos indivíduos à margem. A primeira cena mostra uma construção em pleno andamento, um registro imediato do progresso em fase de implementação. Um garoto chega à obra para visitar o pai, um dos pedreiros. Acidentalmente, o homem cai de um andaime e suas últimas palavras para o filho dão um veredito amargo: “Vou morrer, meu filho e vais ficar sozinho, entregue ao destino”. O garoto, filho do proletariado paulistano, que na pior das hipóteses poderia seguir o ofício direito do pai, perde seu esteio e o que o filme nos diz é que a partir desse abandono forçado, o garoto está condenado a ser tragado pela cidade que se transforma, a não ser que siga o último conselho do pai: “Sê honesto, o trabalho te abrirá o caminho da honradez”.

A seguir são vistas imagens da moderna São Paulo, quando os anos já se passaram e, neste ponto, o filme de Medina se torna essencialmente um documentário sobre essa cidade pautada pela ordem das instituições e pelo gosto refinado de seu povo, como observam os intertítulos. Machado Júnior aponta que o *Fragmentos da vida* ganha especial ressonância se comparado a *São Paulo, a sinfonia da metrópole* no que tange à construção visual da cidade.

O que marca este filme, no entanto, é sua ambição de mostrar o “lado de lá” dos que vivem nesta cidade. Não se trata mais de mostrar as belas conquistas da modernidade advindas da Europa, mas retratar o que acontece com os que vivem à margem desta realização.

Fig. 60: Fotogramas de *Fragmentos da Vida*, de José Medina.
(Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=2Wo_1O1tyIA>, acesso em maio de 2014)

O garoto, que não seguiu o conselho do pai, agora já adulto, vive perambulando pelas ruas, esmolando e buscando uma forma de ser preso para poder passar o inverno na cadeia, protegido do frio e com garantias de uma cama e comida. Já conhecemos a imagem de uma penitenciária da época, vista no filme de Lustig e Kemeny, e aqui, por mais absurdo que se pareça hoje, novamente a imagem de uma instituição do governo parece ser a solução do problema para este “vagabundo”, como é chamado nos créditos de abertura.

O *nonsense* de se preferir a cadeia às agruras de um inverno ao *Deus dará* pressupõe o funcionamento de uma penitenciária que garanta um mínimo de bons tratos aos presos – algo que, naqueles anos vinte, com as utopias liberais ainda pouco castigadas, não era tão absurdo assim, como pode parecer ao nosso olhar de hoje. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 59)

Ao lado de um “colega” de rua, este personagem passa o tempo todo tentando aplicar pequenos golpes e realizar alguns furtos, sempre tendo em mente seu objetivo de se salvar da cidade no inverno. Por ser um tipo não de todo antipático, seus golpes sempre fracassam e ele se safá involuntariamente de cada

uma das situações. Quando finalmente resolve se regenerar, ao entrar numa igreja e se lembrar do conselho do pai, acaba se envolvendo num mal entendido, e traído pelo colega, é, finalmente, preso. Seu arrependimento e vergonha o levam a cometer suicídio na prisão, como se não fosse digno das palavras e da memória do pai, da vida na cidade e nem mesmo da instituição corretiva.

A credibilidade no sistema penal está suposta mesmo na opção excêntrica do vagabundo, uma espécie de exceção que confirma a regra. Objeto da mais longa sequência de São Paulo, a sinfonia da metrópole, o sistema penitenciário tem aqui ratificada a sua presença no cenário paulistano, e o teor que apresenta ficcionalmente está à altura daquele visto no documentário. O mundo de trabalho e de ordem se mantém intacto, assistindo aos que dele se desvencilharam. (MACHADO JÚNIOR, 1989, p. 59)

O itinerário percorrido pelos dois malandros corrobora para o enfoque “daqueles que se desvencilharam” e é completamente avesso àquele visto no filme que retrata a grandiosidade da metrópole. Não temos os edifícios, as ruas movimentadas e os cidadãos apressados, vemos bairros da periferia, ou do entrono do centro. Somente o Parque Dom Pedro II é mostrado por alguns instantes no início da trama para situar os personagens e o conflito. Depois disso, não temos mais a bela cidade do progresso. Medina parece estar muito menos interessado em mostrar as engrenagens da máquina, do que em mostrar a poeira que a suja e a denigre.

Fig. 61: O *flâneur* da modernidade se barbeia à margem do córrego no Parque Dom Pedro II. (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=2Wo_1O1tyIA>, acesso em maio de 2014)

No documentário de Lustig e Kemeny, o homem-da-multidão não se diferencia do universo de concreto e máquinas. Ao contrário, é parte orgânica de um

mesmo corpo. O homem serve à cidade e não o contrário. Na produção de Medina, no entanto, vemos duas figuras que traduzem o conceito de *flâneur*, conforme vimos anteriormente. São dois elementos destacados do todo que buscam uma forma alternativa de usar o ócio. Malandros e vagabundos convictos, renunciam a qualquer compromisso com a ética da grande cidade. Não existe uma ação de causa e efeito no cerne dessa *flânerie* farsesca. Os vagabundos o são por escolha, não por terem sido lançados à vida por força das circunstâncias. Desta maneira, o preço cobrado pela vida na sociedade é alto demais. Como observa Machado Júnior, “afinal, não se vagabundeia impunemente na urbe do trabalho” (2011, p. 3).

Não há mais lugar, num centro como São Paulo do início do séc. XX, para o *flâneur*, que mantêm-se longe do compromisso com a rotina cronometrada. A imagem romântica do desocupado imerso no ócio criativo é substituída por uma imagem de um marginal que existe para incomodar e trazer ruído à ordem estabelecida pelo progresso.

Análogo ao conceito do *flâneur* em oposição ao homem-da-multidão, podemos recorrer a Benjamin novamente para verificarmos uma tensão entre a ideia de se narrar fatos ou apenas informá-los. Segundo ele (1986), o conceito de narrativa estaria ligado aos velhos artífices de comunidades, que, conhecedores da tradição e das lendas da sociedade, teriam a seu dispor o tempo e as ferramentas para narrar feitos de personagens arquetípicos. Esta experiência aproximaria os convivas da comunidade, estreitando os laços interpessoais na medida em que a dinâmica coletiva se desenvolve. Por outro lado, a informação abole os laços entre os indivíduos e anula a narrativa.

[...] a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com a arte da narrativa. (BENJAMIN, 1986, p. 203)

E como bem observa Gonçalves,

Com o declínio da experiência no contexto da grande metrópole, desenvolveu-se outra forma de comunicação humana peculiar a esse novo contexto: a informação. A imprensa é uma de suas manifestações, concomitante ao desaparecimento da narrativa. Com seu advento desaparece o contexto de relações interpessoais, em que floresce a narrativa. (GONÇALVES, in ABREU, 2009, p. 173)

A impessoalidade da cidade e da sociedade está impressa no desfecho do filme de Medina, pois somente sabemos da morte do protagonista por uma nota publicada em jornal. Aquele que era um ser destacado do meio, retorna a ele tornando-se só mais um dentre tantos. A imprensa, enaltecida por Lustig e Kemeny, torna-se a portadora da sina inexorável para aqueles que não se encaixam nos padrões.

Fig. 62: Jornal no filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (esq.), símbolo do progresso da imprensa. Página de um jornal em *Fragmentos da vida* (dir.), laconismo do progresso. (Fontes: <<http://www.youtube.com/watch?v=JZUPyq10q9I>> e <http://www.youtube.com/watch?v=2Wo_1O1tyIA>, acessos em maio de 2014)

De qualquer maneira, a notícia é um dado curioso e passível de uma reflexão rápida. Se por um lado a ordem e a exatidão social engoliram o *flâneur*, por outro, e “apesar da vigilância que a polícia exerce sobre os detentos”, esse *flâneur* conseguiu escapar, a seu modo, das amarras da instituição. O final, pouco verossímil, verdade, é um último suspiro da tensão entre a sociedade moderna e o indivíduo, que ficou patente no cinema de invenção e que Medina trouxe para o cinema narrativo, de autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu esboçar um percurso histórico e estético do cinema de experimentação, desde de sua origem até sua consolidação, especificamente em sua abordagem a respeito da metrópole, a sociedade moderna e seu retrato de vida, pensamento e costumes.

Para isso, o recorte selecionado procurou traçar as origens do cinema em paralelo com o crescimento das metrópoles modernas, respondendo à questão da sincronicidade presente no surgimento de um novo meio de reprodução mecânica e novas diretrizes artísticas no campo da pintura, literatura e fotografia. Entendemos que esta “coincidência” exerceu influência mútua entre cinema e representação pictorial da realidade, sobretudo quando consideramos que o movimento impressionista sente as consequências do cinema. Vimos no primeiro capítulo que aquela escola artística sofreu uma crise, especialmente segundo estudo de Jacques Aumont (2007), quando confrontado com novas formas mais ricas de detalhes e novidades, já com a fotografia, mas sobretudo com o cinematógrafo. Sendo um meio de comunicação altamente eficaz, logo seria absorvido pelas correntes de ruptura estética, como instrumento de produção investigativa do próprio meio e do pensamento da época. Com o início dos conflitos da Primeira Guerra Mundial, a crise social e histórica encontrou no cinema de vanguarda um meio de se fazer vislumbrar de maneira crítica.

No segundo capítulo respondemos à questão a respeito do papel do movimento dadaísta na forja de uma linguagem própria e propícia para o cinema de arte. Dentre todos os polos do movimento espalhados pela Suíça, Alemanha, França e Estados Unidos, destacamos Zurique, por ser o berço do movimento formado a partir da chegada de Hugo Ball e outros artistas fugidos dos conflitos da Guerra e, consequentemente, o início de uma busca da quebra de paradigmas lógicos na linguagem literária e artística. Berlim, por ser o centro nervoso dos conflitos e do surgimento de uma distopia social pungente; por concentrar os primeiros movimentos daqueles artistas chegados da Suíça; por fornecer elementos da vida cotidiana que seriam assunto principal de vários filmes subsequentes, como *Ghosts before breakfast*, de Hans Richter, a respeito da desordem moderna; e pelas montagens fotográficas de Hausmann, que encerram certa abstração caótica, de suma importância para a estética do cinema dadaísta. E Paris, por ser o centro cultural do mundo nas artes, na moda, na arquitetura e nos costumes, e embora tenha saído vitoriosa do conflito mundial, deixa transparecer uma ressaca social que

leva artistas como Man Ray e Marcel Duchamp a utilizarem da fotografia e do cinema para discutirem o legado histórico da capital francesa em face de novas formas de se interpretar a realidade.

Traçamos um panorama a respeito de como todos aqueles elementos citados convergiram para o cinema e como forjaram a linguagem experimental que seria testemunhada nas obras analisadas nos capítulos seguintes. Apoiamo-nos nas teorias de Walter Benjamin a respeito da obra de arte em tempos de reprodutibilidade para compreendermos como a estética dadaísta entendeu a representação e a circulação de trabalhos de vanguarda. Consideramos que os cineasta Walter Ruttmann e Alberto Cavalcanti viveram em meio ao apogeu dadaísta, concluimos que ainda que de maneira não direta, o movimento está na base de seus filmes.

No terceiro capítulo procuramos estabelecer algumas bases para uma estética detidamente preocupada com o cinema e concluimos que não há como o cinema remeter-se a questões de filosofia da arte unicamente com base nos tratados já estabelecidos até o século XIX. Um novo meio requer uma nova forma de pensá-lo. Para essa discussão, os trabalhos teóricos de Sigfried Kracauer e Hans Richter, sobretudo, apontaram uma forma de pensar o cinema com autonomia e coerência. Aliando tais princípios filosóficos em torno do cinema, o escopo estético dadaísta, a crise da modernidade e o especial interesse pelo crescimento das metrópoles face a essa crise, conhecemos o pioneirismo de Moholy-Nagy no retrato (ainda que não filmado) das novas configurações arquitetônicas no início dos anos 1920, para abordarmos o filme *Rien que les heures* e *Berlim, sinfonia da grande cidade*. O filme francês, do brasileiro Alberto Cavalcanti constituiu um retrato melancólico da capital francesa a partir de tipos marginais e situações distópicas que, por meio de metáforas e analogias, denotaram a perda da aura parisiense. Já o filme de Ruttmann, a respeito de Berlim, é um documento sobre a indiferença advinda de sucessivos planos econômicos fracassados, que visavam a recuperar o país no entre Guerras. Ainda que o filme concentre seu discurso na vertigem da cidade moderna, nas ruas cheias de carros e bondes, nos parques e na vida noturna, não há a presença da interação social cristalizada no elo entre os habitantes. Todos parecem máquinas em pleno funcionamento.

Ambos os filmes fazem uso da montagem de choque, de Eisenstein, para criar metáforas de como os cidadãos comportam-se como animais, ou como

manequins de loja, sem vida e personalidade. Suas personalidades perderam-se em meio às metrópoles profundamente transformadas pelo ritmo do capitalismo e da otimização do tempo.

Finalmente, no quarto capítulo, utilizamos novamente Benjamin para justificar este contraponto entre marginais e homens “mecânicos”, e conhecemos seus conceitos de *flâneur* e de homem-da-multidão. O *flâneur*, que até meados do século XIX era visto como figura romântica, avesso às urgências de uma sociedade de produtividade e imerso num próprio mundo de contemplação e fruição, com a demanda da modernidade, se torna somente mais uma peça na engrenagem, a configuração das novas cidades tiram-lhe as facilidades para a *flânerie* e sua personalidade, seus hábitos, sua habilidade de administrar o tempo, não são mais individuais e obedecem a estruturas que o forçam para fora de uma vida calma e planejada, este é o homem-da-multidão. A tensão entre ambas as figuras, já retratadas nos filmes europeus vistos no capítulo anterior, ressoam nas produções brasileiras *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), e *Fragmentos da vida* (1929).

A partir da influência que a reconstrução da Paris moderna exerceu nas autoridades paulistas do início do século XX, quando São Paulo transitava entre o provincianismo de um vilarejo e os primeiros passos para a modernização, os movimentos artísticos encabeçados por jovens como Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, além de outros, passaram a exigir uma nova forma de pensar e fazer arte, condizente com as vanguardas europeias. A Semana de Arte Moderna de 1922 é o marco da ruptura com a arte passadista, mas não de todo com os costumes, uma vez que observamos a influência e o aporte financeiro necessário, da elite paulista na condução das atividades modernistas. Do ponto de vista do cinema, os jovens modernistas trataram de pensá-lo de maneira crítica em sua revista KLAXON, e em textos publicados em forma de crítica nos periódicos diários, sobretudo por Guilherme de Almeida e Mário de Andrade.

Os dois filmes abordados no quarto capítulo datam de 1929, ano em que o primeiro movimento modernista brasileiro já eclipsava. Ainda que Rudolf Lustig e Adalberto Kemeny negassem a influência do filme de Ruttmann, para fazerem *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, é evidente o eco do filme alemão nessa produção nacional. No entanto, diferente do tom de crítica presente naquele, nesse o modelo obedece ao tipo de cinema documental feito no país àquele tempo, os documentários de “cavação”, feitos por amadores, em sua maioria, por encomenda

de instituições e famílias de cafeicultores e novos industriais, com intenção de exaltá-los sem relativizar seus papéis dentro de um corpo social. Portanto, o que o filme mostra é uma São Paulo regida por fortes estruturas sociais austeras, sob os auspícios de um passadismo crônico. Não obstante, a figura do homem-da-multidão está presente em todas as tomadas de rua, nas escolas e no presídio. Fato relevante, enquanto no filme de Ruttmann as pessoas saem no fim do dia para se distraírem no ambiente boêmio de Berlim, em São Paulo o filme acaba no final da jornada de trabalho, denotando uma compulsão e uma obrigação de que o foco deve ser sempre o trabalho, e que não haveria lugar para a diversão.

Fragmentos da vida é, de maneira geral, influenciado pelo cinema de contorno narrativo, mas foi seu diretor, José Medina, quem o definiu como um documento sobre São Paulo. Fazendo uso de algumas imagens documentais, o filme enfoca dois malandros à margem da sociedade, que vivem de pequenos golpes. A moral da história é que em São Paulo não se pode vadiar, ou flunar impunemente em tempos de progresso social e institucional.

O trabalho de Rubens Machado Júnior *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20* foi o principal aporte teórico desse capítulo. O certo niilismo europeu presente, ainda que de forma indireta, nos filmes brasileiros tratados, diluíram-se, assim como diluíram-se constantemente as escolas cinematográficas no Brasil, em obras de cunho mais otimistas a respeito da vida em São Paulo, e isto é patente principalmente nos filmes realizados pela Vera Cruz, na década de 1950, caso de *São Paulo em festa*, de Lima Barreto. Mas o trabalho de Machado Júnior confirma:

[...] o processo mobilizado na construção desta imagem otimista encerrava os fatores de sua queda ali pelos anos finais da década de 50. Diagnósticos mais problemáticos, como os trazidos por *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, ou *Moral em concordata* (1959), de Fernando de Barros, prenunciam o Cinema Novo e o surgimento de um olhar mais exigente e progressivamente moderno sobre a vida urbana. Com a derrocada dos estúdios e o acirramento do perfil crítico da produção cultural no país, as novas propostas de sociedade forjadas no bojo do desenvolvimentismo populista ecoam na produção de uma cidade cada vez mais ambígua e conflituosa. (MACHADO JÚNIOR, 2008, p. 194)

Este comentário permite-nos pensar a respeito de dois outros filmes brasileiros: *São Paulo, sociedade anônima* (1965) e *A margem* (1967), que lançaram mão de recursos estéticos igualmente vanguardistas, com as devidas bases

históricas do novo cinema brasileiros dos anos 1960, e resgatam a oposição entre o *flâneur* e o homem-da-multidão.

Nestes filmes, mais de 30 anos depois daqueles aqui abordados, estão presentes elementos do comportamento urbano resultantes diretamente do período e dos costumes que estudamos.

Lembramos, apenas, que o documentário sobre a cidade, ao longo dos anos 1930 e 1940 adquiriu um tom cívico que servia aos propósitos do governo de então. Sendo assim, havia pouco espaço para a experimentação e o senso crítico. O documentário *São Paulo em festa* (1954), dirigido por Lima Barreto, por exemplo, não passa de um amontoado de desfiles cívicos, jogos de futebol e queima de fogos realizados por ocasião do quarto centenário da cidade.

Por outro lado, com os novos movimentos cinematográficos dos anos 1960, observamos novas tentativas de reflexões a respeito da relação do indivíduo com a cidade de São Paulo, especialmente nos curtas *Documentário* (1966), dirigido por Rogério Sganzerla, que segue pelas ruas do centro dois rapazes desocupados que se negam a ser absorvidos pela multidão e se interessam apenas em encontrar um bom filme para se divertirem à tarde antes de irem a uma festa na casa de amigos, à noite. Em *Esta rua tão augusta* (1966/68), o diretor Carlos Reichenbach tece um retrato dicotômico da Rua Augusta entre as alamedas Santos e Jaú opondo as lojas de roupas caras e os restaurantes à imagem do artista plástico Waldomiro de Deus (1944), retratado em toda a polêmica que causava sua postura, obra e vestimentas. O tédio, a recusa de se integrar aos padrões sociais e a revolta contra o sistema estabelecido, o cinismo e a acidez ficam patentes nesses filmes.

Aspectos documentais em obras de ficção estão presentes em outros filmes do período, realizados por Luís Sérgio Person, Ozualdo Candeias e Walter Hugo Khouri, por exemplo, cada um segundo suas percepções e poéticas.

Nos anos 1990 percebemos um maior avanço em termos de linguagem na hibridização dos gêneros, e nos filmes *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994), de Jean-Claude Bernardet e *Cinemacidade* (1994), de Aloysio Raulino observamos a montagem de diversos filmes de ficção radados em São Paulo, ao longos de 30 anos anteriores, organizadas de maneira a ressignificá-los dentro de uma nova perspectiva que atualiza e reforça o *status quo* da metrópole paulistana, cada vez mais submersa nas contradições do progresso.

Um dos exemplos mais recentes de documentários que aspira à superação

do mero registro e busca agregar a linguagem experimental e da poesia é *Bem-vindo a São Paulo* (2004), com direção geral de Leon Cakoff, e participação de vários cineastas internacionais, que se juntam para oferecer uma nova visão estrangeira e reflexiva sobre a metrópole, que em nosso tempo, já sabemos, suplantou a visão, quer seja a estrangeira, quer seja a nativa, daqueles primeiros filmes dos anos 1920.

Percebemos que esta estética de representações de polos opostos de uma sociedade moderna marca a identidade do cinema de autor que visa a retratar a evolução da metrópole paulistana, por influência direta do cinema vanguardista e da linguagem experimental que advem das experiências de vanguarda. Essa marca estética e poética nos parece ser a resposta possível para que tais artistas pudessem expressar sua consternação perante a modernidade, seja na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, haja vista a evolução do gênero em escolas como o neo-realismo italiano, a *nouvelle-vague* francesa e o novo cinema alemão em fins dos anos 1960, e, como já observado, nos movimentos novos do cinema brasileiro.

Por fim, esperamos que nosso trabalho tenha contribuído para os estudos pertinentes ao tema, por vasto que seja, e porque seja nossa intenção trabalhar um recorte específico desse universo. Portanto, pretendemos oferecer caminhos para que futuros trabalhos complementem a análise das representações estéticas com respeito à tensão que há entre a modernidade e os elementos marginais presentes nas metrópoles mundiais ao longo da história, desde fins do século XIX até nossos dias.

REFERÊNCIAS

- A. Cinema. In: *KLAXON* ns. 8-9. São Paulo: Typ Paulista, pp. 30-31.
- ABEL, Richard (sel. e org.). *French film theory and criticism. Vol. 1: 1907-1939*. New York, Princeton University Press, 1988.
- ADES, Dawn (org.). *The dada readers: A critical anthology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- AGEL, Henri. *Estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- ALMEIDA, Guilherme de. Rien que les heures. *O Estado de São Paulo*, 20/01/1927, p. 4.
- _____. Eppur si muove. In: *O Estado de S. Paulo*, 10/03/1927, p. 9.
- _____. Berlim, a sinfonia da metrópole. In: *O Estado de S. Paulo*, 10/07/1928, p. 2.
- _____. Afinal!. In: *O Estado de S. Paulo*, 23/05/1929, p. 4.
- _____. Fragmentos da vida no Odeon. In: *O Estado de S. Paulo*, 08/12/1929, p. 4.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1942.
- ANDREW, J. Duddley. *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos modernos*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARMITAGE, Frederick S. *Demolishing and Building Up the Star Theatre*. 1901. Filme.
- _____. *Seeing New York by yacht*. 1903. Filme.
- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. 9 ed. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *O olho interminável: Cinema e pintura*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BALÁSZ, Béla. *Theory of film, character and growth of a new art*. Londres: Dennis Dobson Ltd, 1952.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNEWALD,

José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 55-96.

_____. *Selected Writings II, 1927 – 1934*. Massachusetts: Harvard, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *São Paulo, sinfonia e cacofonia*. 1994. Filme

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BITZER, G. W. *New York subway*. 1905. Filme.

BUÑUEL, Luis. Cinema, instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp.331-337.

CAKOFF, Leon. *Bem-vindo a São Paulo*. 2001. Filme.

CAMARGOS, Marcia. *Belle Époque na garoa, São Paulo entre a tradição e a modernidade*. São Paulo: Fundação Energia e Saneamento, 2013.

CANUDO, Ricciotto. Reflections on the seventh art. In: ABEL, Richard (sel. e org.). *French film theory and criticism. Vol. 1: 1907-1939*. New York, Princeton University Press, 1988, pp. 291-303.

CATÁLOGO Impressionismo: Paris e a modernidade. São Paulo: 2012.

CAVALCANTI, Alberto. *Rien que les heures*. 1926. Filme.

_____. *Filme realidade*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1953.

CHAPLIN, Charles. *Tempos modernos*. 1936. Filme.

CHENAL, Pierre. *Architecture d'aujourd'hui*. 1930. Filme.

COSTA, Fátia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

CRUZ, Marcelo Travesso Ulysses; FERNANDES, Gustavo. *Um só coração*. 2004. Mini-série de TV.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKERMAN, Leah (org.). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington: National Gallery of art, 2006.

EGGELING, Viking. *Symphonie diagonale*. 1924. Filme.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jogo Zahar Editor, 2002.

_____. *A Greve*. 1925. Filme.

_____. *O sentido do filme*. Joge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

ELSAESSER, Thomas. Dada cinema? In: KUENZLI, Rudolph E. (org.) *Dada and surrealist film*. Massachusetts: The MIT Press, 1996, pp. 15-21.

FEATHERSTONE, Mike. O Flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES, Antonio A.(org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000, pp.186-207.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

FOSTER, Stephen C. (org.) *Hans Richter: Activism, modernism and the avant-garde*. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

FREIRE, Cristina. O mito da cidade e a arte contemporânea. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Mito e Razão*. São Paulo: ECA/USP e Centro Mário Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, 2001, pp. 72-78.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922, a semana que não terminou*. Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

_____. A hora da buzina. In: RANGEL, Daniel (org.). *Klaxon em revista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp 21-29.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina. *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GRUNE, Carl. *A rua*. 1923. Filme.

GRÜNEWALD, José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

HAUSMANN, Raoul. Definition der Foto-Monatge. In: RICHTER, Hans. *Dada Art and Anti-Art*. Londres: Thames and Hudson, 1978.

_____. Latest News from Germany. In: ADES, Dawn (org.). *The dada readers: A critical anthology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HOFACKER, Marion Von. Richter`s films and the role of the radical artist, 1927 – 1941. In: FOSTER, Stephen C. (org.). *Hans Richter, activism, modernism and the avant-garde*. Massachusetts: The MIT Press, 1998, pp. 123-159.

JANSER, Andres. NEW LIVING: A MODEL FILM? Hans Richter`s Werkbund Film: Between commissioned work and poetry on film. In: JANSER, Andres; RÜEGG, Arthur. *Hans Richter New Living, architecture, Film, Space*. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.

KINIK, Anthony. *Dynamic of the metropolis, the city film and the spaces of modernity*. Tese de doutorado. Montreal: McGill University, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1947.

_____. *Theory of film, the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LANG, Fritz. *Metropolis*. 1927. Filme.

L'ECOTAIS, Emmanuelle de; LEVITCH, Mark. Dada films. In: DICKERMAN, Leah (org.). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington: National Gallery of art, 2006, pp. 410-415.

LEITE, Edson. *Turismo Cultural e patrimônio imaterial no Brasil*. São Paulo: INTERCOM, 2011.

LUKÁCS, George von. Thoughts towards an aesthetic of the cinema. In: *Polygraph* n. 13, 2001, pp. 13-18.

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE Louis. *Repas de bébé*. 1895. Filme.

_____. *L'arrivée d'un train à La Ciotat*. 1896. Filme.

_____. *Une partie de cartes* 1896. Filme.

LUSTIG, Rudolf Rex; KEMENY, Adalberto. *São Paulo, sinfonia da metrópole*. 1929. Filme.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo em movimento, a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 160p. Dissertação (Artes), São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

_____. Plano em grande angular de uma São Paulo fugidia. In: *Comunicação & Informação* v. 11, n. 2. Goiânia: UFG, jul/dez 2008, pp. 192-196.

_____. Cosmopolitismo e aspirações de progresso no entre guerras: Sobre a presença da cidade no cinema em *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro; SANTOS, Emerson Roberto Dias. As sinfonias urbanas, uma breve introdução sobre suas origens e seus inventores. In: *Anais do III Encontro Baiano de Estudos em Cultura*. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2012, edição on line <<http://www.ufrb.edu.br/ebecult/artigos-completos/>>. Acesso em 15/02/2014.

MARTINS, José de Souza. *São Paulo no século XX – Primeira metade*. Coleção História Geral do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

MEDINA, José. *Fragmentos da vida*. 1929. Filme.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILEAF, Janine; WITKOVSKY, Matthew S. Paris. In: DICKERMAN, Leah (org.). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington: National Gallery of art, 2006, 348-372.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Painting photography film*. Londres: Lund Humphries, 1968.

MOTHERWELL, Robert (org.) *The dada painters and poets: An anthology*. Londres: Wittenborn Art books, 1981.

MURNAU, F. W. *Nosferatu*. 1922. Filme.

_____. *A última gargalhada*. 1924. Filme.

N. G. De. Cinema. In: *KLAXON* n. 6. São Paulo: Typ. Paulista, 15/10/1922, p. 14.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e Chanchada*. São Paulo: Global, 1977.

PORTER, Edwin. *Coney Island at night*. 1905. Filme.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RANGEL, Daniel (org.). *Klaxon em revista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAULINO, Aloysio. *Cinemacidade*. 1994. Filme.

READ, Herbert. A estética do filme. In: GRÜNEWALD, José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 35-40.

REICHENBACH, Carlos. *Esta rua tão augusta*. 1966-1968. Filme.

RICHTER, Hans. *Rhythmus 21*. 1921. Filme.

_____. *Ghosts before breakfast*. 1928. Filme.

_____. *Dreams that Money can buy*. 1947. Filme.

_____. *Dada Art and Anti-Art*. Londres: Thames and Hudson, 1978.

_____. *The struggle for the film*. Hampshire: Wildwood House, 1986.

ROLIM, Maria de Souza. Retrato de uma época. In: CAMARGOS, Marcia. *Belle Époque na garoa, São Paulo entre a tradição e a modernidade*. São Paulo: Fundação Energia e Saneamento, 2013, pp. 5-7.

ROHMER, Eric. *Louis Lumière*. 1968. Telefilme.

RUTTMANN, Walter. *Opus 1*. 1921. Filme

_____. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. 1928. Filme

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

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SGANZERLA, Rogério. *Documentário*. 1966. Filme.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In*:

CHARNEY, Leon; SCHWARZ, Vanessa R. *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 95-119.

TZARA, Tristan. Dada Manifestos 1918. *In*: ADES, Dawn (org.). *The dada readers: A critical anthology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, pp. 36-42.

WEG, Rosana; JESUS, Virgínia Maria Antunes de. *O texto acadêmico: Projeto de pesquisa e monografia*. São Paulo: Esfera, 2009.

WEGENER, Paul. *O Golem*. 1920. Filme.

WIENE, Robert. *O gabinete do Dr. Caligari*. 1920. Filme.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.