

3. O documentário e as vanguardas dos anos 20

Na década de 20 temos algumas mudanças significativas em relação ao dispositivo cinematográfico, neste momento o cinematógrafo é substituído por câmeras mais leves (Akeley, 1919, usada por Flaherty em *Nanook*, 1922), mas que funcionam apenas para filmar. A projeção e a impressão agora acontecem em aparelhos diferentes. Em relação aos aspectos estéticos já existe uma linguagem cinematográfica mais estruturada a partir da montagem paralela de Griffith e das experiências do primeiro cinema (2º. período, de 1907-1915, na divisão de Gunning).



2.i *The Sinking of the Lusitânia* (Winsor McCay, 1918, US)

Ao final da segunda fase do Cinema das Origens (1907-1915) já teremos os primeiros filmes com animação, que poderiam ser chamados de precursores do Documentário Animado, entre eles *Kineto War Map* (F.Percy Smith, 1914-16, UK) e *The Sinking of the Lusitânia* (Winsor McCay, 1918, US), que justamente tratam de reconstituições de fatos históricos. *The Sinking of the Lusitânia* recria o naufrágio do navio Lusitânia provocado pelo ataque de um submarino alemão durante a I Grande Guerra, no qual morreram 1200 passageiros. O filme teve como propósito despertar sentimentos anti-germânicos nos norte-americanos e assim convencê-los a ajudar militarmente os Aliados. O filme demorou dois anos para ser feito e envolveu 25.000

desenhos. Nele a tragédia é mostrada de uma maneira sofisticada, com freqüentes mudanças de pontos de vista, acima e abaixo da linha de água, e uma montagem dramática muito eficaz. De acordo com historiadores, animação com tal complexidade e sutileza só voltou a ser vista nos primeiros longas-metragens de Disney.

Neste contexto surgem alternativas à montagem utilizada em Hollywood (Construtivismo Russo e Vanguardas históricas), mas vários recursos do primeiro cinema ainda serão utilizados: íris, animação de objetos, truques de aparição e desaparecimento etc. As câmeras mais leves foram fundamentais para o documentário, mas também as novas propostas de montagem, por isso o que nos interessa neste tópico é retomar o debate sobre a qualidade cinemática encontrada em alguns documentários realizados na década de 20. São diferentes propostas de captação e recriação da realidade, mas todos têm em comum a valorização do potencial de registro do movimento pela câmera cinematográfica. Neste momento ainda não temos uma delimitação clara do cinema de não-ficção e o conceito de documentário será definido dez anos depois, com Grierson da Escola Britânica.

A década de 20 é caracterizada por uma grande efervescência cultural e o cinema enquanto novo meio não poderia ficar indiferente a este contexto. As obras realizadas neste período são comumente conhecidas como vanguarda, *avant-garde* em francês, em diferentes países. Esta denominação vai ser usada posteriormente de forma genérica para definir as obras de arte, que fogem ao padrão de cada época. A definição de vanguarda é uma impossibilidade, já que se trata justamente de tentar realizar uma obra artística que escape aos rótulos. O mais comum é se recorrer a uma nomenclatura negativa em contraposição ao que é tido como tradicional e clássico.

O cinema de vanguarda é um claro exemplo desta dificuldade de definição. É associado com um cinema anticomercial, não-narrativo (nem sempre), contra o acadêmico e o convencional. O cineasta e pesquisador, Carlos Adriano, diz que o problema de se definir negativamente é a própria condição negativa de enunciação. “Não se define por sua qualidade intrínseca, mas pelo seu grau de negação”.

Outra grande tendência é relacionar a vanguarda cinematográfica com os movimentos das artes plásticas.

Nos dez anos compreendidos entre 1921 e 1931, desenvolveu-se um movimento artístico independente da cinematografia. Este movimento denominou-se *Avant-Garde*. Este movimento, de arte em filme, foi paralelo aos movimentos nas artes plásticas tais como o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo. Foi não-comercial, não representacional, mas internacional (RICHTER, 1947).

Apesar da afirmação de Richter podemos dizer que o cinema de vanguarda não aconteceu em paralelo aos movimentos artísticos vanguardistas, mas fez parte deles. Na história do cinema de vanguarda vamos observar vários filmes em que há

participação de artistas de outras áreas, que se apropriam do novo meio para se expressar, seja individualmente, ou trabalhando com um cineasta, um músico ou até mesmo um poeta. Por exemplo, o pintor e fotógrafo, Man Ray fez seu primeiro filme *Le Retour à la Raison* (1923) e adotou o cinema como forma de expressão, seguindo-se a ele *Emak Bakia* (1927) e *L'Etoile de Mer* (1928), baseado num poema de Robert Desnos. O filme *Entr'act* (1924), de René Clair tem roteiro de Francis Picabia, trilha sonora de Erik Satie e é inspirado em Mark Sennet. O pintor Marcel Duchamp fez *Anemic Cinema* (1926) e um dos mais famosos filmes da avant-garde, *Un Chien Andalou* (1929), foi realizado por Luis Bunuel e o pintor surrealista Salvador Dali.



2.ii *Le Retour à la Raison* (1923), Man Ray

Desde o princípio, o cinema, enquanto um novo meio de expressão despertou a curiosidade e o interesse dos artistas e intelectuais, possivelmente pela sua capacidade de convergência de várias artes. Germaine Dulac observou com precisão que o cinema reunia todas as artes:

O cinema, descoberta mecânica feita para captar a vida no seu movimento exacto, contínuo, e também criador de movimentos combinados, surpreendeu, quando do seu aparecimento, a inteligência, a imaginação e a sensibilidade de artistas e preparou como nenhum outro processo o fez, uma nova forma de exteriorização, a que bastavam para criar e difundir, a literatura, a arte dos pensamentos e das sensações escritas; a escultura, arte das expressões plásticas; a pintura, arte das cores; a música, arte dos sons; a dança, arte da harmonia de gestos; a arquitetura, a arte das proporções (DULAC, 1954:1).

Num sentido mais amplo, Manuel Palácios entende que as vanguardas históricas podem ser lidas como uma fase do processo de reordenação das formas estéticas

desde o modernismo do século XIX até o capitalismo moderno. Momento em que as descobertas tecnológicas são fundamentais para impulsionar a nascente indústria cultural.

(...) devemos recordar que o surgimento dos movimentos históricos de vanguarda coincide com a reestruturação dos mercados capitalistas, que darão lugar aos princípios de uma industrialização da arte, do ócio e da cultura. É no período de entre guerras que aparecem os circuitos de galerias e os museus de arte contemporânea, que comprovadamente fomentam as primeiras indústrias culturais que merecem tal nome: grandes editoras e a eclosão da indústria fonográfica, radiofônica e da fotografia doméstica, e que também observamos como se produziram às mudanças estruturais no cinema, primeiro com a consolidação do sistema econômico e cultural de Hollywood e depois com a transição do filme mudo ao sonoro, interpretado neste contexto como o avanço de uma forma de espetáculo com um grande componente artesanal (nacional) a outra altamente industrializada (universal) (PALÁCIO, 1995: 261).

Também não podemos esquecer que estes processos de transformações culturais estão inseridos num contexto de acelerado processo de urbanização da vida pública, que levou às primeiras sociedades industrializadas de massa. Os valores intrínsecos a esse tipo de sociedade são bem visíveis nos manifestos vanguardistas do período: a exaltação da máquina, da produção, da velocidade, do ritmo. O pintor cubista, eventual cineasta, Fernand Léger proclamava:

A velocidade é a lei deste mundo moderno, o olho deve saber eleger em uma fração de segundo em que se joga sua existência, se ao volante de uma máquina, se numa rua ou atrás do microscópio do sábio. A vida gira com tal velocidade que tudo se faz móvel: os objetos, as luzes, as cores perderam sua fixidez, deixaram de ser estáticas para converter-se em algo vivo e móvel (LÉGER, 1990: 99, texto original de 1925).

O primeiro uso do termo vanguarda no cinema na década de 20 é dos realizadores e pensadores franceses (Louis Delluc, Riccioto Canudo, Germaine Dulac), que buscam certo reconhecimento artístico e cultural para o cinema, tentando superar o estatuto de espetáculo popular, que era atribuído ao novo meio¹. Eles negavam a narração institucional cinematográfica e buscavam uma essência visual para os filmes. Segundo Palácio a diferenciação da vanguarda cinematográfica dos demais movimentos artísticos é atribuída a Paolo Bertetto. Palácio resume sua defesa: “a vanguarda cinematográfica se coloca como legitimação artística, como um esforço singular de dar ao cinema um estatuto que até aquele momento não havia tido ou havia possuído de forma parcial e não suficientemente estabelecido” (Bertetto in PALÁCIO, 1995:262).

O seu pensamento encontra eco nos franceses Louis Delluc e Riccioto Canudo.

¹ É bom diferenciar Vanguarda do Film d'Art, que nasce de um propósito da Pathé: conquistar o público burguês, que reagia mal ao novo meio. Os filmes eram baseados em argumentos literários e históricos, reproduzindo o modelo interpretativo do teatro. “Trata-se de uma estratégia de legitimação cultural que a Pathé realiza convocando as artes institucionais para que apostem oficialmente no cinema: primeiro com o Film d'Art, que conta com a participação dos atores da Comédia Francesa, e depois, com a SCAGL – fruto de uma colaboração com o sindicato dos escritores (a Société des Gens de Lettres)” in DALL'ASTA, 1998: 268.

“Nós assistimos ao nascimento de uma arte extraordinária (...) filha da mecânica e do ideal dos homens” (DELLUC, 1918:118). Para Riccioto Canudo, o cinema retoma a experiência da escritura, sendo essencialmente uma linguagem universal, e não somente pela expressão visual imediata de todos os sentimentos humanos, mas por renovar a escritura. “O cinema não é uma etapa da fotografia, é um novo meio, não deve se contentar em fotografar tal sítio, mas jogar com as luzes captadas para evocar estados da alma e os fatos exteriores” (CANUDO, 1922:129).

Mas a vanguarda cinematográfica não é de forma alguma um movimento homogêneo, ela vai acontecer em diferentes países e revelar inúmeras formas da expressão. Os teóricos franceses criaram algumas categorias genéricas tentando agrupar estes filmes produzidos em diferentes países. Normalmente se fala em três vanguardas: uma primeira, a vanguarda impressionista – cujo objetivo consistia no desejo de inovar formalmente o sistema de representação cinematográfica no próprio interior da indústria. Esta primeira vanguarda é representada por cineastas como Abel Gance, que fez *La Roue* (1921/1922), filme referência que estimulou Léger, René Clair e Henri Chomette a fazerem seus primeiros filmes. *La Roue* também influenciou as obras de Marcel L’Herbier, alguns trabalhos de Germaine Dulac e Jean Epstein (COMPANY & PALÁCIO, 1995:265).

Uma segunda vanguarda é o cinema dadaísta, ou, surrealista, que, incluía também algumas tendências estilísticas surgidas anteriormente como o cinema puro francês (Chomette), o cinema absoluto ou abstrato alemão (Viking Eggeling, Hans Richter, Walther Ruttmann) e os casos singulares de El Lissitzky ou László Moholy Nagy. Por último, uma terceira vanguarda de cineastas independentes, ou, documental surgida organicamente a partir das conclusões do Congresso Internacional de Cinema Independente realizado na cidade Suíça de La Sarraz² (1929), que junto com a introdução do cinema sonoro, vem sendo utilizada como referência de encerramento da vanguarda cinematográfica histórica (COMPANY & PALÁCIO, 1995:265).

Aqui vamos nos deter um pouco mais no surrealismo, pois se trata de uma referência estética atribuída ao trabalho de composição de Chris Landreth, tanto em *Ryan*, como nos outros filmes. O Surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido primeiramente em Paris. Em torno de sua proposta reuniram-se artistas

² Em 1929, a nata da vanguarda ocupou o castelo de La Sarraz (Suíça) e fez o Congresso Internacional de Cinema Independente, iniciativa de Robert Aron, com os patronos Gide, Marinetti e Pirandello. Cineastas como Richter, Eisenstein, Cavalcanti, e críticos como Balázs, Moussinac, Sartoris debateram a Cooperativa de Produção e a Liga Independente, fomentos à exibição e formato de repertório, censura e alfândega, agência de imprensa e biblioteca especializada. Richter e Eisenstein (no papel de Dom Quixote) filmaram “Tempestade sobre La Sarraz”.

anteriormente ligados ao Dadaísmo (André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Louis Aragon e Max Ernest). *Anemic Cinema* (1925), o único filme de Marcel Duchamp, é considerada a primeira obra cinematográfica que pretendia unir dadaísmo e surrealismo. O filme apresenta uma grande economia conceitual e se vale da fascinação que produz a imagem cinemática durante sua projeção, cria uma ilusão gráfica pura, um espaço de jogos lingüísticos e imagens. Quando o surrealismo se afasta do dadaísmo vai valorizar a exploração das emoções reprimidas no subconsciente através da introspecção dos sonhos, do acaso da escrita automática, que se tornam as regras da atividade artística surrealista (PALÁCIO, 1995:289).

O surrealismo foi formulado como uma atitude mental, ou seja, como uma forma de conhecimento; e definido pelo seu maior teórico André Breton (1896-1966) no Manifesto Surrealista (1924) como: “Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (MONTANER, 2002: 44).

Influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Seus representantes mais conhecidos são Max Ernest, René Magritte e Salvador Dali no campo das artes plásticas e André Breton na literatura. Chris Landreth cita explicitamente a obra de René Magritte na seqüência final de *Ryan*. As características deste estilo são uma combinação do representativo, do abstrato, e do psicológico. Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos. O principal teórico e líder do movimento é o poeta, escritor, crítico e psiquiatra francês André Breton (1896-1966), que em 1924, publicou o primeiro Manifesto Surrealista (ARGAN, 1992).

No manifesto e nos textos teóricos posteriores, os surrealistas rejeitam a chamada ditadura da razão e os valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra. Humor, sonho e a contra-lógica são recursos a serem utilizados para libertar o homem da existência utilitária. Segundo a nova ordem, as idéias de bom gosto e decoro devem ser subvertidas. Neste sentido, o Surrealismo aproximava-se daquelas que eram chamadas de vanguardas positivas, como o Neoplasticismo e a Bauhaus, chegando inclusive a dialogar com o movimento comunista. No entanto, pela sua proposta estética, está mais próximo das vanguardas negativas, como o já citado Dadá, de onde surgiu parcialmente.

É importante acrescentar que durante os anos 40 o Surrealismo também influenciou artistas da Inglaterra e os EUA. Na Inglaterra, Henry Moore, Lucian Freud, Francis Bacon e Paul Nash usaram ou experimentaram com técnicas Surrealistas.

Francis Bacon é a principal referência de Chris Landreth na criação do conceito de “psicorrealismo”, aspecto que abordamos no capítulo 7.2 da parte 2.

3.1. Aspectos formais e condições de produção

O que aproxima estes filmes (vanguarda impressionista, dadaísta ou surrealista) é o fato deles serem uma alternativa aos produtos da indústria, apesar de alguns teóricos e historiadores (Palácio entre eles) perceberem estes filmes como um campo de experimentação cujas soluções fílmicas podem servir a esta mesma indústria. Os cineastas experimentais rechaçam este pensamento, para eles a indústria cinematográfica pode até se apropriar de alguns recursos criados pelo cinema de vanguarda, mas este não é o objetivo último deste cinema, portanto, não deve ser tratado como tal pelos historiadores e teóricos. O teórico do formalismo russo Chklovski diz que “toda escola (artística) nova é uma revolução, algo como a luta de uma classe nova”. O crítico Jean Mitry, autor de uma História do Cinema Experimental diz que “o cinema experimental ou de vanguarda não é outra coisa que o cinema ele mesmo” (MITRY, 1974).

O que vai definir o cinema de vanguarda são as suas preocupações formais e estéticas e as suas condições de produção e difusão. Em relação aos seus aspectos formais, a unidade básica da sintaxe do filme experimental, não é mais o plano, mas o fotograma, que recebe todo tipo de intervenções: riscos e pintura feitos diretamente na película, colagem e sobreposição de materiais, manipulação do foco, fusões, alterações de velocidade e exposição de luz. Estes aspectos tanto estão presentes no cinema abstrato (com mais intensidade) como no cinema figurativo e documental (*O homem da câmera* e *Chuva*).

Sobretudo, do que os vanguardistas estavam buscando, o ritmo visual era um dos princípios dominantes. O ritmo devia ser conseguido tanto pelas variações na montagem, através da escala dos objetos representados, tempo de duração dos planos, entre outras operações, pelo manejo de técnicas de composição – ópticas ou de câmera tal como o uso intercalado de diferentes velocidades de filmagem – devagar, acelerado – ângulos inusitados, imagens distorcidas com cristais ou no negativo, etc (PALÁCIO, 1995: 283).

Palácio encontra nas artes plásticas as influências estéticas que levaram os vanguardistas a valorizar um cinema não-figurativo, abstrato ou puro:

A origem do cinema não figurativo se dá com as mudanças artísticas que desde o final do século passado vinham sendo gestadas. As artes plásticas e em menor medida, a poesia, foram abandonando a realidade exterior como referência para seu meio expressivo e convertendo os diversos elementos deste meio em seu próprio tema. Esta disposição de utilizar os seus próprios meios expressivos se generalizou entre as diferentes vanguardas artísticas, de modo que a consolidação do cinematógrafo levou as vanguardas a pleitear para o cinema as mesmas propostas que haviam estabelecido

para a arte. Daí que foram os pintores (e em segundo lugar os poetas) que animaram os postulados vanguardistas no cinema (COMPANY, 1995).

As opiniões de alguns cineastas do período reafirmam a explicação de Palácio. Hans Richter dizia que havia chegado ao cinema contra sua própria vontade, “ensaiando usar o celulóide em lugar da tela, pela lógica do desenvolvimento estético da pintura moderna” (Palácio, 1995:271). Em um artigo intitulado *Pintar com o tempo*, (1919) Walter Ruttmann escolhe caminho semelhante: “Uma arte para o olho, que se distingue da pintura na medida em que está baseada no tempo (como a música), e na qual a ênfase da qualidade artística não reside (como na pintura) na redução de um processo (real ou formal) a um único momento, se não precisamente ao desenvolvimento temporal do formal (...)” Em 1955, Richter vai elaborar melhor sua defesa do cinema arte: “Os problemas da arte moderna levam diretamente ao cinema. A organização e a orquestração das formas, a cor, a dinâmica do movimento, a simultaneidade, eram problemas enfrentados por Cézanne, os cubistas, os futuristas” (PALÁCIOS, 1995:271).

Para Palácio a principal diferença entre os cineastas chamados de primeira vanguarda, incluindo outros, como Bunuel, por exemplo, dos pintores transformados em cineastas (Eggeling, Richter, Ruttmann, Duchamp, Léger, Picabia e outros) está no conceito que na atualidade chamamos de transparência fílmica. Ou seja, a dicotomia entre um tipo de cinema que oculta a materialidade das formas do seu sistema de representação em benefício do ilusionismo, e outro modelo que, como os artistas de vocação ou tradição plástica enfatiza o processo de criação formal, revelando o processo sem se submeter às exigências narrativas.

Os vanguardistas também sentiam grande atração pelas analogias visuais que podiam fazer com as composições musicais. Bernhard Diebold, crítico teatral, foi um dos primeiros a falar de cinema absoluto, aquele que converte a criação cinematográfica em “música para os olhos” e comparar o cineasta com um compositor de imagens. Ou seja, os cineastas pintores, com a manipulação do tempo, buscaram dar movimento ao espaço da pintura, tentaram em suma, fazer com o cinema o que os músicos fazem com seu meio.

O sueco Viking Eggeling, um dos mais conhecidos cineastas do cinema abstrato alemão, abre o seu livro *Os princípios teóricos da arte em movimento* (1921), dizendo: “Os desenhos para o quadro cinético, refazem os principais momentos do processo imaginado. A obra terá sua realização no filme. O processo consiste em desenvolvimentos dramáticos e evoluções da esfera da arte pura (formas abstratas), podemos dizer semelhantes aos processos musicais apreciados através do ouvido”. Para concluir em 1929, o holandês Theo Van Doesburg, editor da revista vanguardista

De Stijl, publica o artigo *Cinema como criação pura*. Neste artigo explica entre outras coisas, que o que desejam para o cinema como operação puramente criativa é: 1) construção lógica do edifício cinematográfico com meios puros: luz-movimento-sombra. 2) orquestração geométrica controlada das estruturas de luz e de sombra (DOESBURG citado por Palácio, 1995:273).

Em 1925, Henri Chomette (Paris, 1895/Rabat, 1941), o cineasta com mais idoneidade que se pode atribuir a corrente do cinema puro, escreveu em seu artigo “Segunda etapa”, algumas linhas esclarecedoras sobre o que considera cinema puro:

Todos os usos atuais do cinema podem reduzir-se a filmes de um único mundo, o representativo; que por sua vez, pode dividir-se em dois grupos: o documental e o dramático (...). Porém, o cinema não deve se limitar ao mundo representativo. Pode criar. E criou uma espécie de ritmo. Graças a este ritmo, o cinema puro pode extrair de si mesmo uma nova potencialidade, que deixa para trás a lógica dos eventos e a realidade dos objetos, engendrando uma série de visões que são desconhecidas – inconcebíveis fora da união das lentes e do rolo de película que se move. O cinema intrínseco – ou se preferir, cinema puro – está separado dos elementos dramáticos ou documentais. (CHOMETTE citado por ABEL, 1988: 372)

Concordamos em parte com as suas afirmações, toda nossa linha de raciocínio vem defendendo um cinema que não se limita ao mundo representativo, um cinema que consegue extrair do meio uma nova potencialidade. Mas acreditamos que isto pode ser alcançado com o cinema documentário e não apenas com o cinema abstrato. Pois cremos que há uma qualidade cinemática na natureza só revelada pelo cinema. Podemos encontrar neste mesmo período vários filmes que utilizam imagens documentais e conseguem alcançar uma qualidade cinemática. Esta qualidade cinemática já era defendida por Germaine Dulac (Amiens, 1882/Paris, 1942), que apesar de ter realizado alguns filmes considerados cinema puro, não excluía esta qualidade do cinema documental, principalmente das atualidades realizadas no primeiro cinema, como já nos referimos anteriormente.



2.iii La Coquille et le Clerygman (1929),Dulac

A cineasta Germaine Dulac, considerada a primeira feminista do cinema, teve uma ativa presença na reflexão cinematográfica dos anos 20 e 30. Suas películas puras são *Disc 927* (1927), *Thèmes et Variations* (1928), uma série de estudos líricos baseados em peças musicais aonde se alternam máquinas com imagens da dança de uma bailarina, e *Etude Cinégraphique sur une Arabesque* (1929). Mas o filme *La*

Coquille et le Clergyman, dirigido por Dulac, com roteiro de Antonin Artaud, apresenta muitos elementos surrealistas apesar de ter sido repudiado pelo movimento. É bom lembrar que Artaud era um importante membro do movimento surrealista e tinha intenção de dirigir pessoalmente a película. Como não pode financiá-la se viu forçado a aceitar que Dulac a produzisse e dirigisse. Artaud se sentiu traído com o resultado e conseguiu através de um grande escândalo que o filme fosse repudiado pelos surrealistas, sendo re-valorizado somente nos anos 60.

Apesar de ter realizado um filme surrealista, havia diferenças substanciais entre o que Dulac e Artaud pensavam do cinema. Dulac tinha grande apreço pelas propostas impressionistas. O cinema puro era de pouco agrado para um radical como Artaud. Além disso, Dulac estava interessada em oferecer “uma mensagem feminista e quis experimentar o caráter onírico do tema, e com as aparições simbólicas que faz em uma película uma mulher ao reverenciar, experimentar, com o dilema tão querido entre a contraposição de uma mulher sublime do romantismo com a ativa mulher da época industrial” (PALÁCIOS, 1995:282).

Em relação às suas condições de produção, normalmente estes filmes são produzidos à margem da indústria cinematográfica, com recursos dos próprios cineastas, (o caso de Dulac, Man Ray, Duchamp, Léger, Murphy, Picabia-Clair e muitos outros) de amigos, fundações, institutos, universidades e mecenas. Por exemplo, o filme *Un Perro Andaluz*, de Louis Bunuel foi financiado pela mãe do diretor. Outro mecenas bastante conhecido dos vanguardistas era o Visconde de Noailles, que para agradar sua esposa financiou filmes de Man Ray, Luis Buñuel e Jean Cocteau. Não era só o sistema de financiamento e os locais de exibição que diferenciavam o cinema feito por estas vanguardas, a própria forma de criação e realização dos filmes era completamente diferente do cinema tradicional.

O processo de produção dos filmes deste período mostra bem a relação dos cineastas pintores com a película. Uma operação da mesma ordem da pintura, segundo Palácio. A explicação de Man Ray sobre como realizou seu primeiro filme *Lé retour à la Raison*, apresentada por Tristan Tzara na célebre *soirée* de 7 de julho de 1923 em “Coeur à Barbe”³, onde se deu a separação entre dadaístas e futuros surrealistas, é bem esclarecedora:

Eu procurei um rolo de película, instalei uma câmera escura onde cortei a película em tiras. Espalhei sal e pimenta em algumas tiras, como um cozinheiro preparando seu assado. Sobre as outras tiras coloquei aleatoriamente alfinetes e tachas. Expus as tiras à luz continuamente durante um ou 2 segundos. Na manhã seguinte examinei minha obra:

³ Soirée realizada em 6 de julho de 1923, no Teatro Michel em Paris, onde foram apresentados os filmes *Rythmes 21* de Hans Richter, *Manhattan* de Charles Sheeler et Paul Strand e *Retour à la Raison* de Man Ray.

o sal, os alfinetes e a tachas estavam reproduzidos perfeitamente em branco sobre o fundo preto, como nas chapas de raio X. Que daria isso na tela? Não fazia idéia. Assim simplesmente juntei estas tiras com outras que havia filmado com uma câmera, queria ampliar um pouco o filme. Contudo, a projeção não poderia durar mais que três minutos. Passasse o que passasse, pensava eu, isto deverá terminar antes que a platéia tenha tempo de reagir. No programa figurarão outros números destinados a colocar a prova a paciência dos espectadores (o qual era o objetivo final dos dadaístas) (MAN RAY, 1985: 118)

A distribuição e, difusão, destes filmes também é diferenciada, normalmente ocorre num circuito delimitado: cinematecas, museus, universidades, festivais e cineclubes. Os filmes de vanguarda não tinham divulgação, não se ajustavam ao tempo de duração padrão (quase sempre eram curtas-metragens), por isso normalmente eram exibidos como complemento a outros filmes.

Neste sentido é interessante observar que o documentário, independente de ser vanguarda, ou não, muitas vezes encontra as mesmas condições de produção e difusão. Este é um dos aspectos que talvez permita ao documentário, enquanto um gênero de não ficção, ser um campo de freqüente experimentação, apesar de ser menosprezado pelos artistas de vanguarda, por ser representativo, como o considerou Chomette. Mas isso não impediu que a vanguarda parisiense se curvasse ao trabalho de Joris Ivens e mesmo aos documentários realizados por Jean Epstein.

3.2. Os documentários de vanguarda

O documentário também é influenciado e determinado pelas diferentes possibilidades apresentadas pelas vanguardas (o cinema Impressionista, Surrealista e Dadaísta), nos anos de 1920 e 1930, com as suas experiências com o cinema e a sua nascente linguagem. Observamos que o documentário é associado com muita freqüência às vanguardas, na introdução do livro *Cinéma d'Avant Garde*, Peter Weiss, quando faz um breve resumo da história das vanguardas se refere aos documentários desta forma: "Vieram então os filmes documentários: são eles que, durante anos, apresentaram as idéias mais radicais" ⁴.

As técnicas utilizadas no cinema de não ficção também foram possibilitadas, em grande parte, pelos avanços na tecnologia da época, que permitiram a produção de negativos mais sensíveis (pancromático) e lentes com diferentes aberturas e câmeras mais leves (SALT, 1992:148-161). Mas são os recursos de montagem, desenvolvidos por Griffith, os cineastas da vanguarda e os construtivistas como Sergei Eiseinstein e Dziga Vertov, que foram determinantes para o período. Neste contexto, o domínio da

⁴ WEISS, Peter. *Cinéma d'avant-garde*. Paris, L'Arche, 1989.

técnica de montagem faz a colagem ter impactos surpreendentes durante o período da primeira guerra mundial.



2.iv Ballet Mécanique (1925)

Desta forma, o cinema documental muitas vezes se confunde com cinema experimental e de vanguarda.

Nichols observa que “comparado com a quantidade de material que havia perdurado e mereceu ser citado pela história do cinema narrativo, é surpreendente que tão poucos exemplos do que chamamos hoje de documental sejam identificados habitualmente com o período anterior a 1930” (NICHOLS em Abel, 1997:274). Jack Ellis, por exemplo, em sua história do cinema

documental cita como trabalhos reconhecidos unicamente 26 títulos realizados nos anos 20 em América, Europa e na União Soviética. Lewis Jacobs enumera apenas 22 obras significativas deste período.

A lista de Lewis Jacobs é a seguinte: *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann; *The Bridge* (1927), de Joris Ivens; *Drifters* (1929), de John Grierson; *La Tour* (1927), de René Clair; *Finis Terrae* (1928), de Jean Epstein; *H2O* (1929), de Ralph Steiner; *Cieloviek skinoapparatom* (1928), de Dziga Vertov; *Mannahatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler; *Melodie der Welt* (1926), de Walter Ruttmann; *People On Sunday* (1929), de Robert Siodmak; *Rain* (1929), de Joris Ivens; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Turksib* (1929), de Victor Turin; *The Twenty Four Dollar Island* (1925), de Robert Flaherty; *La Zone* (1927), de Georges Lacombe (JACOBS, 1979:71).

À lista de Jacobs, Jack Ellis acrescenta *Chang* (1927), de Merian Cooper Y Ernest Shcoedsack; *La Crosière Noir* (1926), de Léon Poirier; *The Fall of the Romanov Empire* (1927), de Esfir Shub; *Grass* (1925), de Cooper Y Shcoedsack; *The Great Road* (1927), de Shub; *Cine ojo* (1924) e *Kino-Pravda* série (1922-25), de Dziga Vertov; *Moana* (1926), de Robert Flaherty; *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff; *Nanook of the North* (1922), de Flaherty; *The Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy*

(1928), de Shub; *Shestaia cast Mira* e *Shagai Soviet* (1926), de Dziga Vertov; *Voyage au Congo* (1927), de Marc Allegret y André Gide. (NICHOLS,1997:276)

Apesar de ainda não haver uma definição e uma diferenciação clara do documentário dos demais filmes, como pode ser observado na lista acima, Nichols afirma que os diferentes filmes que tinham o mundo histórico como foco levam a uma primeira divisão do filme não-narrativo: o documental e o de vanguarda. Aqueles que se dispuseram a explorar o mundo ao seu redor e a representá-lo de forma reconhecível, que estiveram interessados em descobrir como dar uma nova forma àquele mundo através de técnicas cinemáticas. Cada película citada nas listas de Ellis e Jacobs contém tanto uma exploração de princípios estéticos como uma exploração do mundo histórico. Como o que nos interessa é observar aspectos de experimentação nos documentários realizados na década de 20, vamos analisar num primeiro momento *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *H2O* (1929), de Ralph Steiner, *Kino-Eyes* (1924), de Dziga Vertov e na sequência os filmes-sinfonia.

O primeiro aspecto em comum entre estes diferentes filmes é a presença do um sujeito implicado na ação, seja através do contra-campo, das reações do homem a um fenômeno, seja como personagem central. A presença de um ser humano logo em seguida ao fenômeno que está sendo mostrado os impede de se tornarem abstratos ou expressionistas, fazem seu vínculo com o mundo histórico. A partir de uma relação entre dois filmes que tem a água como tema podemos verificar bem esta diferença.



2.v Chuva (1929), de Joris Ivens

O filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, apresenta uma dinâmica narrativa que começa com um dia ensolarado de verão, com o sol brilhando no lago (a água está presente desde o início), um plano geral dos telhados da cidade, uma *plongé* (câmera alta) dos barcos no rio, reflexos e sombras provocados pela incidência dos raios de luz do sol. Este estado, pois se trata de um estado de quase repouso, vai dando lugar a uma outra dinâmica: as folhas das árvores balançam, as roupas no varal são sacudidas pelo vento, os toldos dos estabelecimentos comerciais balançam, algumas folhas caem no lago e flutuam, nuvens escuras cobrem o céu antes claro, vemos reflexos da cidade na água do Rio, os pássaros voam para se esconder. Pequenas

gotas caem na água do rio e provocam seqüências de pequenos círculos. Uma pessoa estende a mão e constata as gotas que caem do céu. Um guarda-chuva é aberto, gotas maiores caem no rio, em seguida vários guarda-chuvas são abertos quase simultaneamente. As pessoas correm para pegar o bonde elétrico que passa. O asfalto agora brilha com a chuva. *Plongé* de uma rua repleta de guarda-chuvas. Agora são os reflexos provocados pelo asfalto molhado que ganham destaque: uma bicicleta, uma pessoa correndo. A água agora escorre do cano, cai das calhas, dos telhados, tudo isso intercalado com pessoas que procuram se proteger da chuva. Cena terna é aquela em que três meninos se protegem da chuva com um cobertor. O operador de câmera também embarca no bonde elétrico e agora temos imagens, quase expressionistas, da cidade vista pelo vidro molhado da janela do elétrico. Esta imagem se torna quase abstrata quando foca somente as formas criadas pelas gotas de chuva que escorrem pelo vidro e o reflexo das luzes do elétrico. Esta geometrização também acontece quando a câmera enquadra somente os pingos da chuva caindo na água do rio e provocando movimentos circulares, que surgem e desaparecem, no ritmo dos pingos. Mas o homem volta à cena, mesmo que seja nos reflexos nas poças de água agora formadas pela chuva.

É interessante destacar, que apesar da personagem do filme ser a chuva, um fenômeno natural, não é um olhar científico que a revela, mas sim um olhar sensível e humano. A humanização se dá não só pelo recorte, mas pela própria presença do homem em vários momentos. Quem constata o fenômeno é um homem que estende a mão e apara os primeiros pingos. São as pessoas que abrem seus guarda-chuvas e criam uma bela estrutura visual. É o próprio cinegrafista, que percebemos quando entra no bonde, não vemos o homem, mas temos a sensação de vê-lo pelos movimentos executados pela câmera até se encontrar dentro do bonde.

Há que se destacar a dinâmica narrativa que descrevemos acima: percebe-se claramente o que alguns autores chamam de esquema narrativo clássico a ação constituída por exposição, complicação e resolução. No cinema esta situação pode ser descrita como: parte-se de uma situação de repouso para outra situação de repouso. No intervalo entre uma e outra temos o desenrolar de uma história ou mudanças de estado. É interessante lembrar que a narrativa se caracteriza pela referência a ações de pessoas, descrição de circunstâncias e de objetos. Os fatos são organizados de modo a mostrar “mudanças progressivas” nas pessoas e nas coisas. O que vemos em *Chuva* é uma mudança progressiva no estado climático que provoca uma série de alterações ao redor, envolvendo a natureza e o homem. A narrativa é construída unicamente pelas imagens e predomina o ponto de vista do realizador.

O ponto de vista no cinema se constitui a partir da gramática do cinema: enquadramentos, planos, movimentos de câmera e efeitos ópticos, que geram o texto fílmico e revelam os pontos de vista em questão. No caso de *Chuva*, o que temos é um olhar sensível que percebe a poesia que existe numa chuva de verão – o antes: a beleza de uma tarde iluminada de verão, o durante que se configura com a chuva que altera a paisagem e provoca diferentes reações, e o depois, que revela uma nova poesia com os vestígios da chuva que passou. “Queria passar para o espectador uma visão muito pessoal e subjetiva. Assim como nas linhas de Verlaine: *Chove no meu coração, como chove sobre a cidade*” (IVENS in Jacobs, 1979:61).

No filme *H2O* (1929), de Ralph Steiner, o tema também é a água, mas aqui temos um poema visual sobre a água e não um documentário poético sobre a chuva. Neste filme vamos encontrar inúmeros efeitos visuais provocados pela água, luz e movimento. Todos os movimentos criados por situações, artificiais ou naturais, que possibilitam à água se apresentar sobre diferentes formas: quedas d’água, jorro do chafariz, vazamentos, gotas da chuva, correnteza de um rio, as formações de espuma no leito de um rio, reflexos das folhagens, de troncos e pontes no rio. Além é claro de explorar todas as possibilidades da incidência dos raios de luz sobre a água em movimento. Em alguns momentos foca-se detalhes de movimento da água de forma tão fechada no movimento em si, que esquecemos que o referente é a água, só percebemos movimentos elaborados e belos. O resultado do trabalho de iluminação nos faz crer que além de enquadramentos felizes, também houve algum tipo de iluminação artificial e, em alguns momentos, até intervenções direto sobre a película, como é de praxe no cinema experimental.



2.vi *Kino-Eye* (1924), de Dziga Vertov

Em *Kino-Eye* (1924), de Dziga Vertov, também observamos o registro de um fenômeno, que dá a imagem um efeito abstrato, mas um contracampo faz o filme retomar sua relação com o mundo histórico. Nomeadamente na seqüência em que o jovem escoteiro (ou pioneiro) retorna ao campo de trem. Por alguns instantes temos

apenas a paisagem distorcida pela velocidade do trem, tempo suficiente para permitir uma pausa na narrativa e uma outra perspectiva da paisagem, em seguida temos o pioneiro olhando esta paisagem que passa na janela do trem. Isso vai acontecer em vários momentos, quase sempre nas seqüências em que há algum meio de transporte que provoque um olhar diferente sobre a paisagem por causa da velocidade, este olhar faz parte do estilo de Vertov, como observa Vlada Petric:

Dziga Vertov era um dos mais inortodoxos artistas do movimento de vanguarda soviético. Ele exibia em seus filmes, em seu estilo e em sua concepção de cinema tanto uma força social como o meio de expressão artística. Inspirado no construtivismo e nas idéias futuristas, Vertov pensava o cinema como uma arte autônoma e construía seus filmes com numerosas unidades (planos) e técnicas apropriadas, o significado e impacto de como fazer determinada composição de imagem, justaposição de planos, e integração cinemática de todos os componentes, inclusive a narrativa⁵.

Em *Kino-Eye* podemos observar a utilização destes recursos a exaustão. Logo na primeira parte, quando as crianças (pioneiros) colocam cartazes da cooperativa no mercado, a mãe de uma delas tem dificuldade para comprar carne por causa do alto preço. De repente ela vê o cartaz que anuncia os produtos da cooperativa e exorta as pessoas a não comprarem no mercado privado. Neste momento há uma inversão no movimento da película e a mãe volta para trás até entrar na Cooperativa. Corte.

Vertov interrompe a narrativa e mostra uma escultura de um boi. Aparece um letreiro que diz: 20 minutos antes; em seguida vemos um caminhão frigorífico, homens retirando a carcaça do boi de dentro do caminhão. Agora a inversão de movimento mostra os homens colocando as vísceras dentro do boi, ajeitando o pelo sobre seu corpo, os bois saindo das baias e entrando nos vagões do trem, até se encontrarem no campo novamente, onde vemos o escoteiro, que estava colocando cartazes da cooperativa no mercado cuidando dos bois. Aqui o efeito de inversão de movimento não tem objetivos estéticos, mas refazer o trajeto de uma mercadoria e mostrar as relações entre produtores e os revendedores.

Esta estratégia é utilizada em outro momento – um chinês sai de sua casa em um bairro pobre, passa por crianças que brincam, mulheres que lavam roupa, até chegar em um parque onde se instala para fazer sua apresentação de magia. Várias crianças se aglomeram ao redor do mágico. Temos closes de rostinhos felizes e espantados. Um letreiro anuncia que o mágico conseguiu o seu pão. Vemos um pão preto. Nesse instante o relógio volta no tempo e temos a inversão do processo todo: os padeiros devolvem o pão ao forno, a massa é sovada em grandes máquinas na padaria, quando a farinha é derramada sobre a massa, voltamos para os sacos de

⁵ VLADA, Petric. **Constructivism in film: The Man whit the Movie Camera, a Cinematic Analysis**. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1987.

farinha sendo devolvidos as carroças, que os levam de volta ao moinho, que retorna para o trem, que volta para trás até chegar ao campo de trigo. Agora o movimento está na direção certa e mostra as mulheres, que colhem o trigo. Os escoteiros, que são o elo ligando todas as histórias, aparecem e ajudam às mulheres a colher o trigo. Aqui a inversão pretende revelar o processo e todos os trabalhadores envolvidos na produção do pão, que o Chinês adquire trabalhando como mágico.



2.vii *Kino-Eye* (1924), de Dziga Vertov

Outro aspecto que nos interessa no trabalho de Vertov é a utilização de animação. Na sequência em que os escoteiros distribuem panfletos alertando para os perigos da tuberculose aos homens que fumam e bebem num bar, as crianças jogam das janelas que ficam no alto do bar um panfleto. No panfleto vemos o desenho de um homem sentado num banco de bar diante de uma mesa. O texto é “esta é sua última chance”. O homem é animado e o texto também. Em *O Homem da Câmera* (1929) também temos a presença de animação de objetos – na sequência do show de mágica do chinês – e, na sequência em que a câmera sobre o tripé se inclina e faz uma reverência agradecendo aos espectadores. A animação e antropomorfização da câmera reforçam a idéia do casamento do homem com a máquina (PETRIC, 1987:83).

Este tratamento humanizado das máquinas já está presente nas primeiras experiências de Vertov com o cinema.

Eu me lembro do meu *debut* no cinema. Foi totalmente estranho. Não envolveu uma filmagem, mas um pulo, uma das mil e uma estórias de uma casa de verão ao lado de uma gruta (...) O câmera havia pedido para gravar meu pulo de modo que toda queda, minha expressão facial, todos os meus pensamentos pudessem ser vistos. Fui para cima da gruta, em sua beirada, pulei, gesticulei como se fosse um véu e caí. O resultado, em filme, foi o que descrevo: Um homem se aproxima à borda da gruta; medo e indecisão em sua face; ele pensa “não vou pular”. Então, decide: “Não, será embaraçoso, todos estão vendo”. Mais uma vez ele se aproxima da borda, mais uma vez ele mostra indecisão. Então, sua determinação cresce e ele diz para si mesmo, “eu devo” e deixa a beirada da gruta. Ele voa através do espaço, voa sem equilíbrio; acha que deve se

posicionar para aterrissar em pé. Ele se ajeita (...), mais uma vez sua expressão revela indecisão, medo. Finalmente seu pé toca o chão. Imediatamente constata que manteve o equilíbrio. Depois acha que pulou bem, mas não deveria tê-lo feito como um acrobata que executa uma manobra complicada no trapézio, e finge que foi terrivelmente fácil. E com essa expressão ele flutua lentamente. Do ponto de vista do olho ordinário vemos mentiras. Do ponto de vista do olho cinemático (auxiliado por métodos cinematográficos especiais, neste caso, filmagem acelerada) vemos verdades. Se é uma questão de ler os pensamentos de alguém à distância (e muitas vezes o que nos interessa não é ouvir as palavras da pessoa, mas ler seus pensamentos) então, eis a oportunidade. Ele pode ser revelado pelo Kinoglaz (o cine-olho).

Podemos dizer que muitos dos conceitos inventados por Vertov para criar o seu sistema já estão presentes nesta afirmação. O cine-olho nada mais é do que a substituição da percepção humana, por ele considerada defeituosa e "psicológica", pela perfeição da máquina. Vertov chega a clamar por uma sociedade elétrica cujo homem ideal seria o homem máquina; o valor da máquina, sua exatidão estaria atrelada não a "produtividade", mas à consciência de uma mudança de comportamento.

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva, nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens. O novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes⁶.

⁶ "O 'psicológico' impede o homem de ser tão preciso quanto cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina. Não temos nenhuma razão para, na arte do movimento, dedicar o essencial de nossa atenção ao homem de hoje. A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posição vergonhosa diante das máquinas. Mas, o que se há de fazer, se os caprichos infalíveis da eletricidade nos tocam mais do que o atrito desordenado dos homens ativos e a lassidão corrupta dos homens passivos? A alegria que nos proporcionam as danças das serras numa serraria é mais compreensível e mais próxima do que a que nos proporcionam os requebros desengonçados dos homens. *NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos. Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.* Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva. Nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico nós aproximamos os homens das máquinas nós educamos os novos homens. *O novo homem*, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes.

NÓS caminhamos de peito aberto para o reconhecimento do ritmo da máquina, para o deslumbramento diante do trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos. Nós cantamos os tremores de terra, compomos cine-poemas com as chamas e as centrais elétricas; admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros e os gestos dos projetores que ofuscam as estrelas. Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica. A cinematografia, que já tem os nervos emaranhados, necessita de um sistema rigoroso de movimentos precisos. O metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas da imagem e, talvez, os eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema. Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que Nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado. Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem.

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo

3.3. Filmes sinfonia e cidades imagéticas

Um dos temas mais caros aos cineastas da década de 20, independente de fazerem cinema documental ou abstrato, é a cidade. No capítulo anterior também apresentamos filmes do primeiro cinema sobre cidades. Percebemos que há um fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema. Neste contexto da década de 20 podemos citar por ordem de ano de lançamento: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

Mannahatta (1921) é citado por Jacobs (1979) como um dos primeiros filmes que apresentam uma avançada forma documental, totalmente diferente dos filmes anteriores que também utilizavam material factual (atualidades, travelogues etc). O filme é concebido fora da indústria cinematográfica por dois americanos – um pintor, Charles Sheeler, e um fotógrafo de still, Paul Strand. Denominado *Mannahatta*, por causa de um poema de Walt Whitman, é um retrato fílmico abstrato de Nova Iorque, que revela o poder e a beleza da cidade, movimento e excitação são discernidos pelo seletivo olho da câmera.

Cuidadosamente composto por ângulos, pontos de vista que dão a ilusão de profundidade, padrões de volume e linha, o contraste da luz solar e da sombra definem de forma piramidal os prédios de escritórios que se projetam para cima no espaço. As multidões como formigas que avançam através de gargantas estreitas e profundas, a fumaça prateada que se levanta até as nuvens na baía e camufla o cais escurecido, um bando repentino de viajantes que irradiam pelas ruas ensolaradas em um clímax de ritmos e de uma miríade de movimentos a fluir (JACOBS, 1979:6).

De acordo com Jacobs, *Mannahatta* é um tipo de poema da câmera, pois não faz nenhuma referência aos povos, aos lugares, ou aos eventos reais. Em vez de reportagem pura e simples, tenta realizar um retrato onde a câmera é o sujeito, nos termos da potencialidade do meio, manipulando o material factual para expressar a sensação de uma cidade com o projeto abstrato. Influenciado pela liberdade estética nas artes em voga na década de 20, *Mannahatta* será muito diferente dos filmes anteriores que trabalhavam com situações factuais, pois coloca em sua visão estética um compromisso com uma ordem plástica que orienta a seleção e a organização de suas imagens. O objetivo não era reproduzir a natureza, tal qual um espelho, mas quebrá-lo, e reorganizar a realidade em uma composição rítmica. Esta ênfase nos

interior de cada objeto (...). in VERTOV, Dziga. “*Manifesto Nós*”. Tradução de Marcelle Pithon, in **A experiência do Cinema**, org. Ismail Xavier, Graal/Embrafilme, 1983.

valores formais da imagem em movimento era uma inovação para aquele momento, introduzia no cinema factual um aspecto novo – arte.

Para Peter Weiss, o que diferencia *Mannahatta* dos filmes do período é a consciência estética, que percebemos na escolha de cada ângulo, de cada detalhe, tendo a realidade como matéria-prima.

Os efeitos estéticos são escolhidos na realidade: composições cubistas dos arranha-céus, desenhos decorativos das voltas e dos mastros, efeitos de luzes e sombras, variações atmosféricas representadas pela emanção de fumaça, vapor e poeira. A vida da cidade aparece em cenas muito evocativas: um transatlântico que encosta a plataforma, um barco de salvamento, o turbilhão de pessoas, distante, no fundo, no fundo das gargantas de pedra da rua⁷.

Apesar do pequeno efeito que provoca nos EUA, *Mannahatta* será um sucesso em Paris, sendo incorporado ao programa Dadaísta com música de Erik Satie e poemas de Guillaume Apollinaire. Um pouco mais tarde vai influenciar uma série de documentaristas europeus, particularmente, René Clair em *The Eiffel Tower* (1927), Walter Ruttmann em *Berlin* (1927), George Lacombe em *La Zone* (1927), e Joris Ivens em *The Bridge* (1927) e *Rain* (1929).

A cidade de Nova Iorque também será tema de um filme pouco conhecido de Flaherty, *The 24 Dollars Island* (1926). Depois de ter feito filmes sobre homens que viviam em terras distantes e pouco urbanizadas (*Nanouk*, 1922 e *Moana*, 1926), Flaherty decide descrever a vida do homem branco e sua civilização. Ele descobre uma antítese absoluta, o contrário da originalidade humana, da pureza, da riqueza de imaginação que ele havia filmado em suas obras exóticas. Aqui, o homem, estava reduzido a não ser mais que um pequeno elemento em uma gigantesca composição de pedras. “Eu não fiz um filme sobre os homens, mas sobre os arranha-céus que os homens constroem e as sombras que eles produzem sobre os anões” (FLAHERTY in Weiss, 1989:101). Seu filme apresenta uma mistura de linhas e blocos, de contrastes entre o claro e o escuro, uma composição de vagas humanas, de trens rápidos, de reflexos de anúncios luminosos, e de água (WEISS, 1989:102).

Outros dois importantes filmes que tem apresentam a cidade como tema de diferentes formas são *Berlin Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Ruttmann, e *Rien que les Heures*, de Alberto Cavalcanti. Assim como entre *Chuva* e *H2O* vamos perceber que o tratamento estético adotado por cada cineasta leva a uma experiência diferente. Jay Chapman faz esta relação entre *Berlin* e *Rien que les Heures*,

⁷Les effets esthétiques sont choisis dans la réalité: compositions des gratte-ciel, dessin décoratif des tours et des mâts, effets de lumières et d’ombres, variations atmosphériques traduites par les fumées, les vapeurs, la poussière. La vie de la ville apparaît dans des scènes très évocatrices: un transatlantique accostant au quai, un bac surchargé, le tourbillon des gens, loin, en bas, au fond des gorges de pierre de la rue. in Weiss, 1989: 101.

lembrando que a cidade de Ruttmann é desabitada, quando apresenta pessoas, elas são anônimas, parte das massas. Já para Cavalcanti fica claro que a cidade é o povo, pessoas de diferentes tipos e classes. Ele individualiza suas histórias, Chapman cita como exemplo a história da prostituta, que aparece no começo, no meio e no fim do filme. O que revela uma dinâmica narrativa que não existe em *Berlim*, pois para Ruttmann a essência da cidade é o ritmo. Chapman conclui dizendo que *Rien que les Heures* é uma homenagem a todos os homens da cidade, *Berlim* é um exercício formal, uma reflexão sobre o ritmo da cidade (CHAPMAN in Jacobs, 1979:37-42).

Peter Weiss também observa estas características nos dois filmes: Cavalcanti se interessa pelo movimento individual, humano. Em seus filmes, as coisas chegam por acaso, como um efeito da experiência que acontece durante um dia, de manhã até à tarde, em Paris.

Esta aproximação das imagens é plena de sensibilidade seja de uma xícara de café fumegante ou das nuances de fumaça que escapam da chaminé de uma usina. Mesmo em suas aparições mais breves, as pessoas revelam características individuais, eles têm tempo de excitar nossa imaginação antes de desaparecer: eles continuam a viver em nós. Já o cinema de Walter Ruttmann não tem a mesma profundidade: ele é mais sobre uma dinâmica exterior. Ele deixa de lado as características individuais, o homem é tratado como uma engrenagem numa máquina. A rota da manhã se faz coletivamente: uma grande draga humana que se coloca em marcha no momento ou os motores dos veículos começam a roncar (Weiss, 1989:102-103).

Em *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov, encontramos um outro tratamento para a cidade, o homem e o cinema. O filme revela uma dinâmica narrativa que tem certas semelhanças com *Rain*, de Joris Ivens, considerando que se trata de um longa-metragem sobre a cidade e o filme de Ivens tem a intenção de registrar um instante da cidade, uma chuva de verão. O filme, na tela do teatro – antes temos a arrumação do teatro para a projeção do filme – começa com as árvores balançando, todos dormindo ainda, uma atmosfera típica do amanhecer. A moça dorme, um mendigo dorme na praça, as lojas estão fechadas, tudo está parado, apesar do movimento que vemos na tela. O movimento começa quando o homem da câmera sai de casa, é acelerado quando ele vai filmar o trem passando pelos trilhos. Agora a vida começa a acordar. A moça lava o rosto e se veste para sair, as pessoas varrem as calçadas e fazem seu trabalho, o guarda orienta o trânsito que começa a fluir lentamente até se transformar num caos de bondes, carros, carruagens, cavalos etc.

Nos primeiros minutos de filme já percebemos que juntamente com a celebração da máquina (a câmera cinematográfica) está a celebração do homem no filme de Vertov. Um homem, que junto com a máquina, com a máquina cinematográfica se torna perfeito.

Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço tem doze paredes que eu registrei em

diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes, consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço. Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos. Eu sou o cine-olho. Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito⁸.

É este homem perfeito que permite que a linha de montagem funcione, que retira carvão da mina, que produz ferro na siderurgia, que torneia seu corpo praticando esportes. Assim como mostra máquinas reluzentes e eficientes, Vertov mostra corpos brilhantes fortes na mina de carvão, quando revela os dorsos nus dos mineiros. É a bravura do homem da câmera, que sobe milhares de escadas de uma fábrica, que se balança sobre a água de uma barragem de usina elétrica, para conseguir a melhor imagem. São as eficientes mãos de Isabela que manipulam a película e selecionam as imagens que vão dar origem ao filme. São os homens polindo as máquinas e colocando óleo para o seu bom funcionamento, são as mulheres tomando banho de lama e tratando os seus corpos. Não há nenhum pudor, Vertov trata o corpo feminino e masculino com distanciamento, de forma deserotizada, como uma máquina orgânica bela e eficaz, na sua relação com as demais máquinas que constroem o universo socialista.

O filme não descreve meramente uma cidade, mas reflete antes o dinamismo da vida - as contradições multifacetadas - da sociedade soviética, desenvolvendo uma metáfora cinemática para a percepção humana e a interdependência da vida e da tecnologia. Esta conotação metafórica é implícita na estrutura diegética dos filmes, e segue o princípio do construtivismo, no qual o processo criativo é peça dos trabalhos que significam e da importância estética (PETRIC, 1987:80).

Considerando que o nosso objetivo neste tópico é observar os documentários que, no contexto das vanguardas da década de 20, apresentaram experimentação vamos perceber que ela ocorre por diferentes vias. Em Ivens, o interesse não está no dispositivo, mas no olhar do cineasta, na espontaneidade dos acontecimentos e na poesia que resulta da captação destas situações. Straud ao contrário alcança certa poesia sendo rigoroso e seletivo nas imagens que escolhe para *Mannhatta*, na composição dos planos e na escolha de ângulos inusitados. Vertov reúne os dois olhares: a poesia da imagem – do movimento, da luz - a espontaneidade – assim como o rigor na seleção das imagens e enquadramentos na filmagem e na montagem.

⁸ VERTOV, Dziga. "Kinoks: Uma Revolução (1923) De um apelo no início de 1922". Tradução de Marcelle Pithon, in **A experiência do Cinema**, org. Ismail Xavier, Graal/Embrafilme, 1983.

É importante observar a diversidade do cinema realizado na década de 20 a partir do registro da realidade, antes mesmo da expressão documentário passar a designar este gênero de trabalho. Historicamente, o encerramento deste período da história do cinema acontece com a introdução do som e é marcado pelo Congresso Internacional de Cinema Independente que acontece em La Sarraz (3^a. vanguarda) em 1929. Cineastas como Richter, Eisenstein, Cavalcanti, e críticos como Balázs, Moussinac, Sartoris debateram a Cooperativa de Produção e a Liga Independente, fomentos à exibição e formato de repertório, censura e alfândega, agência de imprensa e biblioteca especializada.

O documentário na década de 30, principalmente o realizado pela Escola Britânica, aspecto de que tratamos a seguir, será marcado pelas tentativas de definição enquanto um gênero autônomo – portanto, apesar de apresentar uma diversidade de tratamentos e temas, seguirá algumas regras que o delimitarão – além é claro dos limites técnicos da introdução do som, que irão se revelar um aspecto criador e ao mesmo tempo limitante. Limitações técnicas e conceituais nunca impediram a realização de obras cinematográficas criativas. Basta lembrarmos das rígidas regras criadas por Vertov e transformadas em procedimentos que orientavam à produção dos seus filmes. Ao mesmo tempo, que limita os procedimentos (ver os *Manifestos*), Vertov instaura uma nova ordem cinematográfica. No próximo capítulo, exploramos em que medida as regras estabelecidas por John Grierson estimularam o desenvolvimento da linguagem do cinema documentário.