

2

Embarcações teóricas

O objetivo das “viagens” teóricas que se seguirão é apresentar não só uma concisa reflexão acerca da linguagem cinematográfica e da teoria do cinema, mas, principalmente, articulá-los no contexto do *novo cinema português* a fim de uma abordagem estética e fílmica das películas que fazem parte do corpus aqui proposto.

Como fica posto no trabalho presente, o *novo cinema português* engendra-se num conflituoso espaço disputado por uma vertente voltada para a “representação do real” – que não chegou a alcançar grande visibilidade - e outra, que, ao recuperar a trajetória modernista e as subversões de linguagens artísticas que a caracterizaram, debruça-se (ou quis debruçar-se) sobre o experimentalismo. Torna-se assim capital compreender de que forma o cinema atravessou estas duas tendências a fim de perceber como o movimento português das décadas de 1950 e 1960 irá absorver os anos anteriores da cinematografia mundial.

Dessa forma, um dos principais eixos teóricos no campo da teoria do cinema está orientado a partir das diferentes concepções, assumidas por diretores, movimentos ou “escolas”, em relação ao estatuto da imagem/som em face ao real. A maneira de olhar a realidade marcou, de forma definitiva, a linguagem do cinema, e o que se quer apresentar aqui é um esboço da atividade dos movimentos e diretores mais importantes na sua relação com o real ao longo da história do cinema.

Assim, como se sabe, o ato de filmar é um ato descontínuo, ou seja, o tempo diegético que está representado no interior do filme é um tempo construído, sistematizado e montado a partir da colagem de diferentes cenas e planos que, não necessariamente, foram produzidas na sequência final em que nos é apresentada. Dessa forma, um dos aspectos primordiais da linguagem do cinema é “imposto” pela sua própria descontinuidade congênita: em primeiro lugar, a descontinuidade do registro possibilita a multiplicidade de soluções narrativas, pois, depois de uma cena, pode-se colar qualquer outra, como sustentaram os russos. Por outro lado, a descontinuidade do registro faz com que o diretor reflita sobre cada plano a ser filmado de forma individual e particular. E é desse esforço que se observa, ainda na primeira década do século XX, o exercício formal que deu origem aos

diferentes tipos de planos (plano geral, plano médio, primeiro plano) e os significados respectivos que foram sendo atribuídos, posto que cada enquadramento, cada posição da câmera em relação ao objeto (câmera alta, câmera baixa) e cada movimento de câmera (panorâmica, travelling, etc.) corresponde a um determinado ponto de vista sob o objeto filmado.

Ainda sob a relação do diretor em face ao real, torna-se rapidamente aceito a diferenciação entre dois grandes eixos narrativos: a ficção e o documentário. O primeiro recebe as atribuições impostas ao exercício ficcional, não correspondendo, portanto, à “realidade”, ou à “verdade” dos fatos. Ao documentário é solicitado o “real”, para além do escopo de “documento histórico”. Méliès e Lumière foram, respectivamente, os grandes “pais” destas duas formas de narrar através do cinema, e abriram caminho para muitas gerações posteriores, que permaneceram (e permanecem) na encruzilhada entre as possibilidades da “mentira” e os esconderijos da “verdade”, como explícito na passagem abaixo:

Os dois nomes mais conhecidos do cinema mudo francês são os dos irmãos Lumière e Georges Méliès. Isso porque entre a atuação dos dois permiti-se a divisão do campo em duas metades convenientemente complementares. Lumiere teria descrito o cinema como "atividade de comércio para feirantes", e os irmãos, pelo menos inicialmente, viram as suas curtas-metragens como publicidade valiosa para o seu negócio fotográfico. Seus títulos, tais como *Sortie d'usine / Trabalhadores que saem da fábrica Lumière* ou *Arrivée des congressistes um Neuville-sur-Saone/Debarcation dos membros do Congresso fotográficos em Lyon*, sugerem que o documentário de observação cuidadosa da vida burguesa que o levou a ser aclamado como o primeiro realizador cinematográfico realista. Renoir, Truffaut Duvivier e Truffaut estão entre os principais herdeiros dessa tradição. Méliès, por outro lado, era um mágico e ilusionista cujos filmes agora aparecem como precursores ingênuos do surrealismo. *Le Voyage dans la Lune* (1902) parodia a ambição de cientistas e mostra uma forma estranhamente cativante de sadismo na cena em que um foguete aterrissa em um dos "olhos" da lua, fazendo-a chorar. *Le Royaume des fees* (1903) apresenta uma estrutura que lembra um modo de dançar. A tradição fantástica em que o trabalho de Melies é agora geralmente lido podem ser rastreados através de Cocteau e os surrealistas para culminar, de uma forma tecnicamente, pelo menos, muito mais sofisticadas, no ilusionismo extravagante de um cineasta contemporâneo, como Leos Carax.⁴⁵

⁴⁵ POWRIE, Phil; READER, Keith. *French cinema: a student's guide*. London: Arnold, 2002, p. 3-4

2.1

O primeiro cinema e a linguagem clássica

De acordo com Ismail Xavier, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o cinema ganhou contornos de linguagem, sobretudo, a partir dos filmes do cineasta americano David Wark Griffith – que representa, atualmente, uma espécie de “fundador” daquilo que se passou a considerar a “linguagem clássica” do cinema.

Tal linguagem clássica corresponde, acima de tudo, às histórias provenientes da literatura nos seus gêneros de “leitura fácil” como o melodrama e as aventuras. E, por outro lado, corresponde também ao uso da decupagem⁴⁶ e da opção pelo uso propositado de uma atuação “naturalista” por parte dos atores, como comenta Ismail, o cinema clássico refere-se a:

... uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (...) Menos ostensiva e mais eficiente, tal retórica tem seu momento de glória no melodrama convencional, com suas fatalidades e seu maniqueísmo, que se apresentam como autêntica “imitação da vida”. Novamente, o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação.⁴⁷

No cinema griffithiniano (cinema este que funda o modo de filmar de Hollywood), portanto, o processo da montagem é utilizado tendo sempre em vista a invisibilidade dos meios de produção, apresentando uma sucessão de fatos que,

⁴⁶ A decupagem é conhecida no universo cinematográfico como o processo no qual o roteiro do filme é decomposto em planos, entretanto Ismail chama-nos a atenção para o fato de como a maneira utilizada para recompor a descontinuidade dos planos na montagem e através do uso das regras de continuidade, construindo a impressão de sucessão cronológica dos fatos representa uma determinada visão de mundo, pois: As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 32.)

⁴⁷ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 42.

aparentemente, não possuem mediação nenhuma. Esse processo tende a fabricar um cinema cujo principal aspecto é mostrar-se como uma “janela para o mundo”, ou seja, como um dispositivo capaz de representar “fielmente” a realidade de maneira absolutamente lógica e cronológica.

As críticas que começaram a ser feitas em relação a este modelo levavam em consideração o fato de que somado a essa maneira de representar o “real” estava sendo veiculado também uma certa visão de mundo, um posicionamento político e muitos valores sociais. Em grande parte, o cinema clássico hollywoodiano estava comprometido com a visão de mundo e com os valores burgueses, como sustenta Ismail Xavier:

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa). Uma questão básica da crítica atual é a da necessidade ou não desta articulação, ou seja, se é válido ou não se dizer que o complexo representação naturalista/ decupagem clássica/ mecanismo de identificação define necessariamente um método burguês, definidor de um cinema necessariamente burguês.⁴⁸

Entretanto, as críticas ao método griffithiniano não impediram que os russos, seguindo o exemplo de Kulechov e Bela Bálazs, admirados com o sucesso e a enorme capacidade persuasiva do cinema americano, tentassem “copiar” o modelo clássico, adaptando-o ao contexto político da antiga União Soviética. Bálazs em *Estética do filme* apresenta-nos um estudo bastante elaborado da cinematurgia americana, expondo suas reflexões acerca do uso do enquadramento, inovador para a época, como no trecho:

A primeira, e radical variação da distância entre o espectador e o filme, é o primeiro plano. Foi sem dúvida uma audácia genial a de Griffith, que intercalou pela primeira vez, no decurso da ação cinematográfica, apenas a cabeça dos protagonistas, em tamanho maior do que o natural. Deste modo não só o homem pode ser visto mais de perto, isto é, mais de perto no mesmo espaço, como inclusive transcender o próprio espaço atingindo uma dimensão inteiramente nova.⁴⁹

Além de representar uma total ruptura no nosso “modo de visão”, o enquadramento, de acordo com Bálazs, é, juntamente com a montagem, o espaço

⁴⁸ Ibidem, p. 43

⁴⁹ BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 23

privilegiado da construção do significado no filme. É através do enquadramento que percebemos não só a relação da máquina de filmar com o objeto filmado, como, sobretudo, os sentimentos dos personagens (mediados pela máquina) com relação aos objetos filmados, pois:

A máquina de filmar se identifica não apenas espacialmente, mas também sensivelmente, com as personagens do filme. Dá a cada coisa uma expressão que corresponde à impressão recebida pelos protagonistas da ação. Quer dizer: o que a eles parece feio, também nos parece feio a nós, o que os aterra também nos assusta, e assim por diante. Tudo o que o sentimento vê nas coisas, é reproduzido pela máquina de filmar mediante o enquadramento.⁵⁰

A observação de Bálazs é extremamente pertinente porque, sendo feita ainda no decorrer da segunda década do século XX, ressalta a enorme importância que as inovações trazidas por Griffith atingiriam no universo cinematográfico. Além do uso do primeiro plano, o cineasta americano também foi um dos primeiros a utilizar o recurso da montagem paralela, frequentemente utilizado nas cenas de perseguição e de aventura. Ismail Xavier, sobre a montagem, considera que:

Aos olhos do início do século, intercalando duas ações simultâneas em diferentes lugares, era uma das modalidades de organização espaço-temporal mais evidentemente específicas ao cinema. Embora o procedimento “enquanto isso” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, dada a intensificação do efeito em função do ritmo e da movimentação plástica das imagens, era visto como marca de um poder exclusivo ao novo veículo.⁵¹

Ou seja, para além da necessidade de enquadrar o objeto de maneira apropriada, os realizadores conscientizaram-se de que era preciso também um processo de justaposição de imagens capaz de corroborar o significado desencadeado pelo núcleo estrutural do filme: o plano; e que, para além disto, a montagem poderia ser utilizada também como um importante recurso estético, como pressuposto em *Estética do Filme*:

A imagem é, portanto, carregada de uma tendência para revelar um significado, tendência que se descarrega logo que entra em contato um novo quadro, seja este visto, seja apenas pensado. O significado se torna assim transparente antes mesmo de se concretizar o seu conteúdo real. Cada sorriso significa qualquer coisa; o que

⁵⁰ Ibidem, p. 39

⁵¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31

di-lo-á inevitavelmente a primeira associação que surja. Esta corrente associativa-significativa, provocada pela colimar das imagens, deriva, também, no filme, do fato de, em cada obra, se pressupor a priori um escopo, uma intenção, mesmo quando o corte das imagens tenha sido despreocupado e ocasional. Pensa-se em qualquer coisa porque se acredita que qualquer coisa foi pensada. Os fotogramas de um filme não são pedaços de celulóide colados uns aos outros. Pelo seu conteúdo, são também uma ininterrupta sucessão de relações. E aqui está a causa da potência da montagem. Uma potência que existe e tem seu efeito, queiramos ou não. É necessário, portanto, usar essa potência conscientemente.⁵²

Pois, de fato, a montagem não serve apenas para justapor os elementos da narração. O enquadramento, nesse sentido, não esgota as possibilidades de significado em um filme, já que a montagem desempenha um importante papel na semiologia dos filmes, pois se tudo que tivéssemos que saber estivesse posto no enquadramento, a montagem não acrescentaria em nada. A grande potência criadora da montagem de que nos fala Bálazs está justamente em “despertar” significados que escapam aos limites formais do enquadramento.

Se, por um lado, Bela Bálazs, assim como o grande teórico do primeiro cinema russo, Lev Kulechov, admira o cinema americano de Griffith e Chaplin, o pensador russo propõe ao cinema uma espécie de “politização” da linguagem clássica, utilizando-a para narrar histórias condizentes com os ideais comunistas e revolucionários da Ex-União Soviética pós-1917, como comenta Ismail:

O antigo “realismo” afiliado ao padrão naturalista americano dizia respeito aos meios de apresentação. O novo realismo diz respeito ao mundo social representado (ou significado) pelas imagens, o problema básico é expressar uma visão de mundo correta, capaz de captar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência.⁵³

A utilização das novas técnicas da linguagem cinematográfica e a necessidade de politização do discurso veiculado pelo filme é evidente e também melhor explicado nos exemplos utilizados por Bálazs:

Quando *O encouraçado Potenquim* parte para sua última batalha, assistimos ao trabalho das máquinas. Vemos, alternados numa rápida montagem, o aspecto dos marinheiros e o aspecto das máquinas. A máquina participa do estado de alma dos marinheiros, quase participa da sua luta. O ritmo absorvente das máquinas torna-se índice da febril excitação, sugerida pelos rostos excitados dos marinheiros. Como num paralelismo. (...) Águas de primavera se precipitam e espumam entre as

⁵² BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 47- 48

⁵³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 52.

manifestações do filme *A mãe*, de Pudovkin. Uma esperança de vida nova resplandece nas nuvens. Resplende nos olhos.⁵⁴

Os exemplos de Bálazs revelam um intenso interesse estético pela montagem. Seu minucioso estudo, assim como o de Lev Kulechov, sobre as técnicas de filmagem e montagem adotadas no cinema americano são utilizados, no contexto soviético, para promover o ideário comunista, valendo-se da mesma “construção de uma janela para o mundo”, só que dessa vez adaptado à visão de mundo da ex-União Soviética. O fim permanece o mesmo: produzir um *efeito de realidade* através de um cinema narrativo de forte teor dramático.

Entretanto, Bálazs, no seu reconhecido gosto pelos efeitos da montagem, será um dos primeiros teóricos, no contexto russo, a questionar o pendor “conteudista” do cinema russo – interessado, sobretudo, em politizar o cinema -, trazendo o debate para os limites da arte, como fica claro em suas palavras:

O ritmo da montagem não é sempre e apenas respiração e acentuação, não é apenas uma maneira de exprimir o movimento do conteúdo dramático. O ritmo da montagem pode ter um valor inteiramente próprio e independente, um valor musical, de relações irracionais e longínquas com o conteúdo (...) Também quando se trata de ações cheias de movimento dramático, o movimento interno do quadro e os movimentos dos quadros operado pela montagem, podem ter dois ritmos diferentes e de conexão exclusivamente contrapontística. Um campo em que nada se mova, pode ser montado com um ritmo frenético de enquadramentos sucedendo-se uns aos outros. Em tal caso, o ritmo da montagem não será a expressão dos objetos, mas a expressão lírica do estado de alma de um espectador ou de um particular temperamento do realizador. Este puro ritmo de montagem, nos filmes de alguns realizadores russos, nos de vanguarda franceses e de vanguarda alemães (Walter Ruttmann, Hans Richter), desenvolveu-se em métodos quase sistemáticos, como uma forma de arte plenamente consciente. Por vezes, nos russos, isto se torna um perigo. O ritmo vive às custas da clareza conteudística. O aspecto-musical se sobrepõe ao dramático.⁵⁵

A relação entre a forma e o conteúdo marcará não somente o contexto cultural russo - que se dividia entre uma arte voltada para a expressão de uma visão de mundo revolucionária e uma arte revolucionária na forma - mas também o debate cinematográfico, no contexto mundial, acerca da “vocação” narrativa congênita do cinema *versus* as possibilidades plásticas da sétima arte abertas pelo uso da montagem.

⁵⁴ BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 51.

⁵⁵ BÁLAZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958, p. 54-55

2.2

O cinema como expressão de arte

O pintor Leopold Survage, em 1914, também interessado na máquina de fazer filmes teve a idéia de realizar uma pintura em movimento, ou melhor, um movimento de formas coloridas conseguida graças a uma sucessão de pinturas filmadas uma a uma pela câmera emprestando-lhes o movimento do cinema. De acordo com Jean Mitry, o tal pintor, buscava com a criação desta técnica não uma simples ilustração de suas pinturas, mas uma arte autônoma.

Além do interesse no registro do movimento, Survage estava interessado nas formas abstratas e geométricas da pintura modernista européia. Ligado ao grupo de Apollinaire⁵⁶, o pintor chegou a afirmar que havia inventado a arte da “pintura em movimento”. As formas abstratas da sua pintura ganhavam continuidade espacial e temporal no filme, mas sobretudo ganhavam ritmo, como o próprio artista sustenta:

Una forma abstracta inmóvil no es todavía bastante elocuente. Redonda o puntiaguda, alargada o cuadrada, simple o complicada, no produce más que una sensación extremamente confusa: no es más que una notación gráfica. Solamente al ponerse en movimiento, al transformarse y al aproximarse a otras formas, puede ser capaz de evocar un sentimiento. Es por su función, por su destino por lo que convierte en abstracta. Al transformarse en El tiempo, recorre El espacio; encuentra otras formas en vias de transformación; se combinan juntas, ya yendo una junto a otra, ya luchando entre ellas o bailando siguiendo un ritmo impuesto por una cierta cadencia que obedece al alma del autor sucesivamente alegre, triste, soñador, meditabundo... De esa manera ocurre que llegan a un equilibrio. No, este equilibrio era inestable y las transformaciones vuelven a comenzar; así, el ritmo visual llega a ser análogo al ritmo sonoro de la música.⁵⁷

Um dos projetos do pintor, de acordo com Jean Mitry, era filmar, para um fragmento de três minutos de filme, de mil a duas mil imagens desenhadas por ele e por seus auxiliares. O projeto, interrompido pela I Guerra Mundial, pretendia apresentar aquilo que era considerado por Survage o seu elemento fundamental: a *forma visual colorida*. Este elemento, segundo ele, é composto de três fatores: “La forma visual propriamente dicha (abstracta); 2) El ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones de esta forma; 3) El color.”⁵⁸ O filme, apesar de não ter sido

⁵⁶ Importante escritor e crítico de arte francês, Apollinaire escreve, em 1913, o artigo *Os pintores cubistas*, atestando a superação do realismo pelo movimento que popularizou Picasso e outros.

⁵⁷ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 31

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30

realizado, quis pôr em prática idéias que já haviam sido anunciadas antes mesmo por Kandinsky e Franz Marc, pois ambos tinham o desejo de conceber “movimientos coloreados”. A despeito da realização, *Survage* põe em cena a experimentação plástica do cinema através dos seus elementos nucleares: a forma, o ritmo e a cor.

É também neste momento que, para além dos artistas, diferentes críticos debruçaram-se sobre a questão do cinema e da sua relação com o mundo da arte. E, se por um lado, críticos russos e diretores americanos procuravam e experimentavam a melhor “fórmula” capaz de “reproduzir” ou de recriar uma visão mundo, sobretudo na França o interesse da crítica recai na capacidade do cinema enquanto dispositivo de criação de um mundo imaginário, como está impresso nas palavras introdutórias de *Estética del cine*, de Henri Agel:

Históricamente, el punto que ha atraído primero la atención de los exegetas es el carácter poético en el sentido más amplio; para los teóricos de esta época, la poesía del cine se confundía a la vez con la evocación de un mundo imaginario, de una superrealidad más verdadera que la realidad cotidiana y con la orquestración de las temas abordados, según ciertos modos de desarrollo de carácter sinfónico. De ahí que en esta época el cine se aproxime constantemente a la música. Los mismos o muy similares puntos de vista se encuentran en Canudo, Abel Gance, Marcel Schwob, Jean Epstein, René Clair, Germaine Dulac, Elie Faure.⁵⁹

Entre estes, foi Canudo, segundo Jean Epstein, o primeiro a qualificar e nomear o cinema como a “sétima arte” numa altura em que este não passava de um entretenimento juvenil. Além de afirmar que o cinema tinha a capacidade de absorver as artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura), a música, a poesia e a ciência numa só forma expressão de arte, Canudo refletiu sobre a especificidade da linguagem do cinema que, segundo ele, estava lamentavelmente submersa nas águas do teatro e da literatura. Para Canudo: “Los europeos deberían volver sus ojos hacia esse pueblo joven y virgen de todo pasado libresco o escénico que representa Estados Unidos,”⁶⁰ posto que o crítico concebia a *interioridade* e não os fatos, a finalidade suprema da sétima arte.

Um dos continuadores da obra crítica de Riccioto Canudo, o francês Louis Delluc, que, inicialmente, detestou o cinema, ficou fascinado com a sétima arte

⁵⁹ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, pag.7

⁶⁰ Ibidem, p. 8

após ver *Intolerância*⁶¹, de Griffith, e, seguindo a trilha aberta por Canudo propõe os elementos fundamentais da escritura cinematográfica, entre elas: “O cenário, a luz, o ritmo, a máscara (ou melhor, o intérprete)”⁶² e, evidentemente, a montagem. Porém, se em Griffith tais elementos serviam para oferecer ao espectador uma “janela” para o mundo, já em Delluc está expresso a vontade de um cinema metafísico, que está para além da visualidade das coisas e mais interessado em revelar aquilo que o nosso olhar é incapaz de ver, pois: “A própria técnica da câmera nos introduz na entranha da realidade oculta e nos revela que esta realidade, em sua essência, é o movimento”.⁶³

Assim, se por um lado estavam fascinados com o cinema (nomeadamente o americano), Canudo, Delluc e outros críticos como Germaine Dulac e Abel Gance mostravam-se profundamente insatisfeitos com o excesso dramático, com a necessidade narrativa e com a vinculação obrigatória do argumento na maioria das películas. O contraponto seria a negação de todo esse “passado livresco” europeu, de que nos falou Canudo, capaz de assim revelar a capacidade plástica do cinema. Porém, contraditoriamente, de acordo com as afirmações de Jean Mitry, Delluc, apontado como o primeiro grande crítico de cinema francês – que “renascia” depois da I Guerra Mundial -, surgia dos cenáculos literários de Paris. Nas palavras de Mitry:

En esse momento una auténtica crítica comenzó a formarse. Al lado de los periodistas de profesión, publicistas disfrazados o pelotilleros de encargo, escritores y poetas pertenecientes a los medios más avanzados de la literatura, comenzaron a dedicarle su entusiasmo en las columnas “L`ouvre” (La obra), “Paris- Midi” (Paris- Sur) o de L`Intransigeant (El Intransigente). Guillermo Apollinaire, defensor e ilustrador del cubismo, marcó la pauta, seguido por Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Louis Delluc, Colette, Marcel L`Herbier (...). Tenían en Riccioto Canudo su auténtico predecesor. Pero, fuera de los escritores antes mencionados que formaban más o menos parte de su círculo, el primer gran crítico de cine en Francia, fue con toda seguridad Louis Delluc.⁶⁴

Delluc foi responsável pela direção da revista *Film*, que reunia em suas páginas escritores recém-apassionados pelo cinema – Colette, Cocteau, Aragon – e

⁶¹ Jean Mitry aponta que “ com *Civilisation* (Civilización), *Intolerance* (Intolerancia) e *Forfaiture* (Calumnia), además de otros films americanos presentados en la temporada 1917-18, los intelectuales franceses tuvieron la ´revelación` del cine. (MITRY, J. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, pag. 79

⁶² AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 8

⁶³ Ibidem, p. 11

⁶⁴ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 79

também alguns cineastas como Abel Gance e Germaine Dulac. Além disso, exerceu a importante função de crítico principal da revista *Paris-Midi*, ainda na segunda década do século XX. Nesta última, Delluc, consciente de um maior número de leitores, passou a contribuir para a formação do gosto e da opinião do público francês, inculcando-lhes a idéia de um cinema de qualidade. Foi, pois, em torno de Delluc que a vanguarda cinematográfica francesa se estabelecia, como comenta Agel:

Poeta, permeable a la dimensión poética de la pantalla, Delluc debía ser profundamente sensible a las resonancias del universo chaplinesco. Su *Charlot* (Carlitos) analizó desde el interior la ‘melancolia amorosa’ del gran creador. En *Paris-Midi*, *Le Crapouillot* (El mortero), *Bonsoir*, *Comedia*, etc. Delluc defendió el cine auténtico. Lo ilustró también con algunas películas de lirismo agudo y doloroso (*Le silence*, *Fièvre*, *La femme de nulle part*). Había escrito el guión de *La fête espagnole*, que fue realizada por Germaine Dulac, cuyo nombre es inseparable del de Delluc para caracterizar el nacimiento de la vanguardia.⁶⁵

Entretanto, se Agel considera a geração de Dulac e Louis Delluc a vanguarda cinematográfica francesa, o historiador Georges Sadoul problematiza este conceito, sustentando que o termo “impressionismo”⁶⁶ classifica da melhor maneira o cinema francês dos anos 1920. De acordo com Sadoul:

O termo ‘impressionismo’ para designar a escola francesa dos anos 20, a de Delluc e seus amigos, foi proposto em primeiro lugar por Henri Langlois, pelas analogias e contrastes com o expressionismo alemão. Adotamos este termo depois de o termos encontrado repetidamente usado por Delluc nos seus primeiros ensaios sobre cinema. Preferimo-lo, de qualquer modo, à ‘vanguarda’, que reservamos para a escola francesa posterior a 1925.⁶⁷

A despeito das classificações divergentes apontadas pelos críticos acima, o fato é que o cinema francês dos anos 1920 seguia imponente nas suas

⁶⁵ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 9

⁶⁶ Sob a denominação do cinema impressionista francês, Phil Powrie e Keith Reader afirmam que: “The Impressionists were Dulac, Epstein, Gance and L’Herbier. Germaine Dulac (along with Alice Guy) is the best-known woman silent film-maker, whose avant-garde psychodrama *La Coquille et le Clergyman* (1927) aroused controversy little inferior to that provoked by Bunuel’s Surrealist classics *Un chien andalou* (1929) and *L’Age d’Or* (1930) a few years later. Perhaps more powerful now is the explicitly feminist *La Souriante Madame Beudet* (1923), whose heroine fantasises about killing her oafish bourgeois husband and about love affairs with tennis stars who walk out of the pages of her women’s magazine. Jean Epstein made three major films in 1923 alone, but his greatest is perhaps the 1928 adaptation of Edgar Allan Poe’s *The Fall of the House of Usher*, a horror film that still manages to disturb.” (POWRIE, Phil et READER, Keith. *French cinema: a student’s guide*. London: Arnold, 2002.

⁶⁷ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 183

experimentações. Inseparáveis, portanto, também na busca de um *ritmo puro*, Delluc e Dulac abrem caminho para inúmeras transformações no campo do cinema. Germaine Dulac, mais radical nas suas afirmações, desejava reencontrar através do cinema o movimento em toda a sua pureza. O movimento, para Dulac⁶⁸, é, por definição, a essência do cinema. O ritmo da montagem das cenas sobrepostas é o elemento nuclear da *escritura* cinematográfica e é através do ritmo que se revela a estética do cinema e é também através dele que o filme se torna capaz de criar emoção, de narrar, pois: “O cinema e a música têm um laço comum: o movimento, pois, pelo seu ritmo e desenvolvimento pode, por si só, criar a emoção”.⁶⁹ A ênfase no movimento, no ritmo das imagens faz com que Dulac chegue ao conceito limítrofe de *sentido ótico puro*, expressão de um movimento puro, de um *cine puro* e liberto de todo e qualquer elemento literário, narrativo, dramático e psicológico.

Contemporâneo de Dulac e Delluc, Abel Gance, pondo em prática as idéias destes críticos, exhibe em 1922 *La roue*, marco decisivo do cinema de vanguarda mundial e considerado por Jean Epstein (outro grande nome da primeira vanguarda cinematográfica) o filme que nos desperta a consciência e nos revela os próprios meios do cinema, sua personalidade e seu caráter de arte autônoma. Sobre *La roue*, Mitry afirma que:

Haciendo de un montaje todavía instintivo en Griffith, un arte consciente, reflexivo, fundado sustancialmente sobre la métrica de los planos, Gance debía desembocar en la creación de un ritmo visual puro, en una significación establecida sobre el valor de duración de las imágenes. Aportando en algunas de sus partes (locomotora a toda velocidad, muerte de *La Norma Compound*) no solamente la noción, o el sentimiento, sino una afectiva sensación de ‘crescendo’ debida a una continuación de planos cada vez más cortos, *La rueda* marcó un gito decisivo en la evolución del cine. La aceleración del movimiento y la rapidez del tiempo permitieron, en efecto, darse cuenta de una serie de posibilidades de una expresión fundada en las capacidades emocionales del ritmo, sobre una estructura rítmica metódicamente organizada.⁷⁰

⁶⁸ Com cenário de Antonin Artaud, Germaine Dulac exhibe *La coquille et le clergyman* (1928), considerado o primeiro filme surrealista, com estréia um pouco antes de *Un chien andalou*, de Buñel de Dalí.

⁶⁹ SADOUL, Georges. História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 183

⁷⁰ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 85

A rejeição do argumento, indesejável por esta gama de críticos e cineastas ansiosos em alçar o cinema à categoria de arte, (assim como a concepção de que o cinema deve recusar toda estética alheia e buscar a sua própria, ao lado da idéia de que a ação do cinema deve ser a própria vida e não deve estar restrita a personagens humanos, mas também englobar o universo do sonho e da natureza) e também a busca pelo ritmo puro do cinema plantaram as sementes da vanguarda européia, confluindo para uma nova expressão da realidade e da arte cinematográfica.

Ainda sob as complicações da utilização do termo vanguarda para o cinema realizado até 1925, Bela Bálazs explica o fenômeno da vanguarda baseando-se em razões de ordem sociológica, vendo em tal manifestação um dos meios pelo qual a consciência burguesa se esforça para escapar da realidade. Assim, mesmo que o termo agrupe conceitos e filmes tão díspares como os de Hans Richter, de René Clair e de Dziga Vertov, aceitamos aqui a denominação seguindo os passos de Henri Agel:

Históricamente la vanguardia nace con Canudo en la famosa buhardilla de la Chaussée d'Antin que reunia a pintores (Picasso, Léger, La Fresnaye), músicos (Stravinsky, Ravel), literatos (Cendrars, Apollinaire, Marinetti). No obstante, como lo recuerda Guido Aristarco, son los italianos quienes reivindican el honor de haber formulado primero las exigências precisas. "En 1916, Marinetti y algunos amigos lanzaron el manifiesto: *La cinematographie futuriste* que contiene esta afirmación: es importante liberar al cine como médío de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un arte nuevo inmensamente más vasto y flexible que todos los existentes. Estamos convencidos de que solo gracias a el podrá realizarse esta multiexpresividad hacia la cual tienden las búsquedas artísticas modernas".⁷¹

Transformando assim o cinema na arte da "expressão total" com Riccioto Canudo e o Manifesto Futurista à frente, a vanguarda dos anos 1920 divide-se em duas correntes que, às vezes contradizem-se, outras, superpõem-se: de um lado a transfiguração poética e do outro, o combate social, segundo Agel.

A busca pelo *movimento puro* através da linguagem do cinema toca, em inúmeros pontos com o movimento dadaísta, que no dizer de Jean Mitry "no significava nada, no reivindicava nada y no premetía nada"⁷². A influência do pensamento dadá está expressa na obra de Walter Rutmann, *Opus I* (1919), Hans Richter, *Rythmus 21* (1921) e Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale* (1921), por

⁷¹ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 20 (Cfr. Parágrafo "Germaine Dulac")

⁷² MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 155

exemplo, nos quais o ritmo assume o lugar central do filme e as imagens, superpostas como notas musicais de uma canção experimental. Além destes, podemos citar os artistas plásticos Man Ray, Marcel Duchamp e Fernand Léger que fizeram importantes incursões no campo do cinema e cujos nomes estão associados a ambos movimentos, dadaísta e surrealista, problematizando as diferenciações entre um e outro. Como comenta Mitry:

En realidad, Hans Richter, como Man Ray y Marcel Duchamp, realiza “la unión entre el dadaísmo y el surrealismo”, por utilizar la expresión de Ado Kirou. Por su parte, Alain Virmaux escribe: ‘Ocurre que cinetecas y cine-clubs presentan bajo la etiqueta surrealismo un cierto número de cortometrajes realizados alrededor del año 1925, y el público se há acostumbrado a tomar como surrealista a toda esta vanguardia muda. En realidad, hay un abuso de lenguaje: una buena parte de estos films son de inspiración dadaísta. Confusión excusable: vistos desde lãs estrellas, tanto *Dada* como el *surrealismo* pueden muy bien aparecer como dos etapas de un mismo movimiento revolucionário; no solamente tienen una gran cantidad de puntos comunes, sino que se encuentran en sus filas los mismos hombres. Tratándose de films, no será siempre fácil determinar si tal obra es más dadaísta que surrealista.⁷³

O surrealismo, com tantos pontos correspondentes ao dadaísmo, interessa-se pelo cinema por conta da sua capacidade em expressar estados oníricos. A sétima arte seria, então, para os surrealistas, uma verdadeira e legítima representação do sonho, e o cinema, assim, deveria existir tão somente para traduzi-los em películas. O nome de Luís Buñel, criador de *Un Chien andalou*⁷⁴ (1929), facilmente associado ao cinema como o primeiro grande surrealista, cede lugar à Germaine Dulac cujo *La coquille et clergyman* (1926) é considerado o primeiro filme surrealista, como sustenta Jean Mitry:

Si se realiza una selección de los films auténticamente surrealistas rodados entre 1925 y 1931, tenemos que estar de acuerdo com Alain Virmaux e que sólo existen três: *La coquille et Le clergyman*, *Un chien andalou* y *L'Age d'or*. El primero responde fundamentalmente a las ideas que Antonin Artaud tenia del cine en 1924, mientras que rodaba como actor en una corta película de Claude Autant Lara titulada *Fait Divers*, film escasamente dadaísta y más o menos inspirado en las ideas de Pierre Albert Birot. Pensaba entonces que ‘si el cine no estaba hecho para traducir los sueños o todo lo que en la vida tiene relación com la vida de los sueños, entonces el cine no existe’.⁷⁵

Ainda na segunda década do século XX, enquanto o cinema francês renascia e prosperava em sua busca obstinada pelo ritmo visual puro, alemães,

⁷³ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 156

⁷⁴ Vide imagem, *Un chien andalou*

⁷⁵ Ibidem, idem

dinamarqueses e russos, rompendo absolutamente com o padrão naturalista-realista do cinema americano, orientavam seus filmes para um clima de “romantismo tardio”, investindo em argumentos de fonte literária, com forte teor simbólico e por vezes fantástico, utilizando uma gama de técnicas cujo principal objetivo era uma elaborada e propositada pré-estilização – não só dos cenários, mas, sobretudo, da fotografia e da atuação dos atores. De acordo com Georges Sadoul:

O ‘expressionismo’, movimento de vanguarda fundado em Munique por volta de 1910, como reação contra o impressionismo e o naturalismo, foi musical, literário, arquitetônico e, sobretudo pictórico. Durante os dias agitados que se seguiram à derrota, o expressionismo invadiu as ruas de Berlim, os cartazes, os teatros, a decoração dos cafés, as lojas e as montras, como aconteceu com o cubismo alguns anos depois, em Paris.⁷⁶

Porém o cinema de teor expressionista valeu-se, principalmente, da teatralidade da encenação, do uso de cenários anti-naturalistas e de uma fotografia cuja influência direta era a pintura expressionista. Tudo, nesta forma de fazer filmes, colaborava não para a criação de uma “janela para o mundo”, mas sim para a recriação do mundo no qual a subjetividade e a espiritualidade eram as forças organizadoras. Por outro lado, além da força do teatro, Henri Agel chama-nos atenção para o peso da literatura alemã neste tipo de cinema, pois o expressionismo alemão:

Es un empuje hacia el misticismo vago y hacia una especie de magia encantadora que vemos manifestarse en particular en la segunda mitad del siglo XVIII. No es casualidad si los dos tercios de la literatura alemana se definen por valores nocturnos. Jean Paul Richter, Hoffman, Achim d’Arnim, Novalis, Holderlin, hacen de la noche el momento esencial de la existencia: instante donde se desgarran el velo de las aparências y donde podemos, en fin, participar en el secreto universal. Disolución de las formas, estallido de las categorías, surgimiento de lo que se encontraba apagado, disperso por las estructuras diurnas. La noche es la zambullida en una unidad hecha de mil decididas discordancias. Y, antes que nada, es la abolición de la diferencia entre el yo y el no-yo: el hombre se evade de su humanidad y participa en una forma privilegiada de ser. Se funde por completo en el cosmos, como debe ocurrir según ciertas doctrinas orientales, e ingresa así en una especie de superrealidad.⁷⁷

⁷⁶ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 171

⁷⁷ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 30

E, para conseguir esse efeito de “supe-rrealidade” de que nos falou Agel, Jean Mitry aponta que não só alemães, mas também russos e dinamarqueses:

... trabajaban com la luz, componían unos contrastes evanescentes, unas penumbras magistrales que enriquecían las cualidades expresivas de sus imágenes. A través de sus investigaciones y a pesar de su artificio, estos films perseguían también un cierto “realismo”; un “realismo” completamente teórico, es decir, abstracto, que se concretaba en un esquematismo de los caracteres de los personajes, convencionalidad de la intriga, en la arbitrariedad de las situaciones apartadas de toda referencia a un contexto social o histórico, en la consideración de los individuos como entidades más que como individualidades, pero buscando – como lo hará más tarde de otra manera, el expresionismo – una verdad esencial a través de la deformación teatral de la vida.⁷⁸

A representação do mundo é, portanto, problematizada pelo expressionismo. Nas manifestações artísticas parte-se de uma concepção de que a “realidade das coisas está lá”, entretanto, além de inútil querer reproduzir o real, os expressionistas propõem uma espécie de “revelação” do real, através da sua encenação, estilização e deformação, já que:

El expresionismo se dirige contra el impresionismo reflejando las manifestaciones equívocas de la naturaleza, su diversidad inquietante y sus matices efímeros; lucha a un mismo tiempo contra la decadencia burguesa del naturalismo y contra el fin mezquino que persigue a fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana. El mundo está allí; sería absurdo reproducirlo tal y como es pura y simplemente.⁷⁹

Todas estas experimentações contribuíram para a afirmação de um cinema expressionista que surge, segundo Jean Mitry, com o filme de Robert Wiene *Das Kabinett des Doctor Caligari*⁸⁰, de 1919, com cenários de Carl Meyer y Hans Janowitz. Para o historiador Georges Sadoul, o filme de Wiene com

A sua estilizada representação cénica aproximou-se da pantomima, corrigida pelas investigações cénicas da vanguarda. Com as suas luzes pintadas na tela, os seus quadros vivos, o seu ritmo sincopado, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi, como outrora os filmes de Méliès, *teatro fotografado* em que a planificação se reduzira essencialmente a uma série de quadros passivamente registrados pelo operador Hameister.⁸¹

⁷⁸ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 37

⁷⁹ Ibidem, p. 47

⁸⁰ Vide imagem

⁸¹ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 172

A idéia de um *teatro fotografado*, expressa na língua alemã através do termo *kammerspiel*⁸², exprime bem a intensa ligação do cinema alemão com o teatro. Mais importante do que a agilidade da montagem e da mobilidade da câmera estava aquilo que era posto e encenado, por isso o cenário, a arquitetura e a iluminação ganham contornos cinematográficos que até então eram desconhecidos. Até porque o cinema expressionista alemão surge do teatro, como sugere Agel: “Por outra parte, la corriente expresionista há surgido del teatro. Durante la guerra de 1914-1918, el gran director Max Reinhardt había utilizado los contrastes más violentos de luz y sombra y todos los recursos del claroescuro para intensificar lo trágico.”⁸³

A película de Wiene, *O gabinete de Dr. Caligari*⁸⁴, narra o processo de loucura de um homem que não consegue mais distinguir entre a realidade e a irrealidade. E a despeito das considerações de Sadoul, foi considerada a obra mestre do expressionismo que, apesar de exercer bastante influência no cinema não só alemão, mas também russo e escandinavo (sueco, dinamarquês e norueguês) é um movimento do qual não se consegue citar mais do que uma dezena de filmes:

Pero el expresionismo, que pretende significar a través de lo que los alemanes llaman la *weltanschauung* supone vários aspectos que están fundados en la movilización de las cualidades plásticas de la imagen animada (bien entendido que se trata de un expresionismo cinematográfico relativo a los médios específicos del film, y no de una estética literária o pictórica establecida en principios adyacentes que se limitaria a filmar mediante la cámara).

Assim entendido, as bases geradas pelo “primeiro” expressionismo são retrabalhadas e reaproveitadas no conceito amplo de *weltanschauung*. Percebendo as insuficiências da forma teatral aplicada ao cinema, por um lado, e rejeitando a influência literária de outro, nem Fritz Lang⁸⁵ nem Murnau⁸⁶, por exemplo,

⁸² *Kammerspiel* : significa literalmente *teatro de câmara*. Reinhardt divulgou essa expressão abrindo, ao lado de seu *Deutsches Theater*, um outro teatro que tinha esse nome.

⁸³ AGEL, Henri. *Estética del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 32

⁸⁴ O terror, o fantástico e o crime dominam o expressionismo, que no entanto não pode considerar-se uma transição entre o *Grad Guignol* e o filme de terror americano à *Frankenstein*. Siegfried Kracauer observou com razão que *O Gabinete do Dr. Caligari* abriu um ‘cortejo de tiranos’ (...) No plano técnico, o expressionismo desenvolveu-se sem esquecer o seu princípio: uma visão subjetiva do mundo.” In: SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 173

⁸⁵ Entre outros, o cineasta realizou *Der mude Tod*, (1921)

⁸⁶ Entre outros, o cineasta realizou *Nosferatu* (1921-22)

segundo Mitry, podem ser considerados expressionistas a não ser se considerarmos o sentido mais amplo que o termo adquire a partir de *weltanschauung*.

Entretanto, enquanto os franceses se comprometiam com a investigação da expressão rítmica do cinema, pois a “verdade” do cinema é o movimento e os expressionistas, com a estilização e deformação do real, outra importante escola, a soviética, impunha-se como decisiva no processo de formação e consolidação do cinema enquanto arte.

O cinema russo das primeiras décadas do século XX dividia-se entre duas tendências. Uma, tratava de valorizar a teatralização dos cenários, o trabalho do ator, chegando a aproximar-se de um *caligarismo*⁸⁷, como sustenta Jean Mitry, que, porém, dirigiu-se ao humor e à comédia. De acordo com Mitry, a fundação da F.E.K.S – Escola do Comediante Excêntrico – em 1922:

Se trataba de revalorizar al actor y al escenario, de asimilar todos los procedimientos escénicos exagerando sus artificios, llegando incluso hasta la caricatura abstracta en un sentido próximo al caligarismo, pero un caligarismo orientado hacia lo cómico y burlesco. El actor, despersonalizado, deshumanizado, era solo una marioneta, una especie de autómatas simbólico expresando, mediante un mecanismo de gestos y actitudes, el sentido profundo de una parodia dirigida contra un comportamiento social o contra algunos “universales” psicológicos.⁸⁸

Do lado oposto a este cinema teatralizado, estava as experiências documentaristas e de montagem de Dziga Vertov cuja abordagem do real era em especial particular pela negação expressamente assumida de qualquer interferência nos dados do “real”. A câmera, para Vertov, deveria comportar-se como o olho humano, sendo capaz, portanto, de selecionar a realidade ao vivo. Segundo Mitry, Vertov:

Alejándose de todos los artificios derivados del teatro (estudios, actores, escenarios, dirección), rechazando cualquier reconstrucción compositiva ante la cámara, Dziga Vertov constituyó, junto a sus amigos Kopaline y Belakov y su Hermano Michel Kaufmann, documentalistas también, el grupo Kino-Glasz (cine-ojo) el 21 de mayo de 1922.⁸⁹

⁸⁷ De acordo com Jean Mitry, a obra de Robert Wiene, *O gabinete do Dr. Caligari* teve uma importância crucial e exerceu profunda influência entre os expressionistas. A partir desta película muitos outros foram feitos e é por isso que Mitry sustenta que o filme de Wiene gerou um certo caligarismo no cinema alemão.

⁸⁸ MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 123

⁸⁹ *Ibidem*, p. 121

O cinema proposto por Vertov retomava assim os princípios cinematográficos dos irmãos Lumière, depois de vinte cinco anos de experiências estéticas. Para o cineasta russo, filmar consistia simplesmente no enquadramento da realidade, selecionando fragmentos para depois ordená-los e montá-los. A montagem era, portanto, o lugar de construção narrativa do filme, pois o sentido que as imagens assumiam decorre das associações provenientes da montagem. A partir da teoria de Kulechov é que a montagem deixa de ser um método construtivo para tornar-se escritura e linguagem cinematográfica.

A escola soviética juntamente com o expressionismo alemão, e, se assumirmos o termo, com o cinema impressionista francês correspondem, historicamente, aos principais movimentos cinematográficos europeus do início do século XX cujo objetivo primordial era não apenas opor-se ao padrão narrativo griffithiniano, mas, sobretudo, alçar o cinema à categoria de arte.

2.3

O filme e o realismo

Marcado nas páginas anteriores, *o espectro do realismo* tem perseguido a história do cinema desde sua origem. Desde Lumière, a busca pela “impressão de realidade” através do cinema mantém-se mesclando, por um lado, com as experiências do “cinema de vanguarda”, e por outro, com uma temática mais social e uma postura política mais engajada.

Para além da importância de Lumière e do cine-olho de Vertov, a obra de Robert Flaherty é imprescindível para as manifestações cinemáticas posteriores, já que o filme *Nanook of the North* (1922) ilustrou de forma primorosa a recém-criada teoria do documentário – técnica capaz de captar a vida “de improviso”.

Para além de uma tentativa de “historicizar” o uso de um pressuposto realismo ao longo da história do cinema, o que amplificaria as dimensões deste trabalho – que, a partir daí, tentaria dar conta de apresentar a obra de tantos cineastas, o cinema direto, o *free cinema* inglês, as importantes contribuições de Jean Rouch e seus filmes etnográficos, entre tantos outros -, optamos por refletir acerca da estética do realismo trazendo dois teóricos: André Bazin e Siegfried Kracauer. Apesar de partilharem o mesmo ponto de partida, os dois apresentam visões, por vezes, divergentes, concordando apenas num determinado ponto:

nenhum dos dois está interessado numa estética social do real, ambos buscam demonstrar o real enquanto a própria essência do cinema.

Dessa forma, Kracauer acredita e defende que a essência da fotografia é a inclinação e o registro honesto da realidade. De acordo com o crítico, a semiótica serve-nos como um excelente subsídio para este argumento, pois: a fotografia, como um signo-índice, opera uma relação de contiguidade física com os objetos fotografados, é uma prova cabal de que aquele objeto existe ou, pelo menos, existiu. Adiante, Kracauer afirma que o cinema envolve a fotografia – e esta parece ser seu único pressuposto imune de argumentos contrários.

Para além de envolver inúmeros elementos, diz Kracauer, tais como a montagem, o som, os cenários, os atores, etc., no cinema, a fotografia é o “fator decisivo” do filme e tem prioridade máxima entre todos os elementos. É por isso que, sendo a fotografia o principal elemento do cinema, o filme, assim como a fotografia, inclina-se para a captação da realidade, sendo esta a natureza fundamental do próprio *médium*. Em linhas gerais, Kracauer afirma que “dada a assunção de que os padrões estéticos se baseiam na natureza fundamental do *medium*, segue-se que o realismo é o critério principal para obter o valor estético do cinema. A tendência realista está indissociavelmente ligada à própria essência do cinema”⁹⁰.

Anterior à Kracauer (apesar de nunca ter sido citado por este) está André Bazin que, entre as décadas de 1940 e 1950 publicou bastante sobre a temática do realismo no cinema e mantinha, assim como Kracauer, um especial apreço para com o neo-realismo italiano – do qual falaremos em outro capítulo.

O realismo para Bazin, autor de *Qu'est-ce que le cinéma?*, assim como Kracauer, tinha a ver com um certo purismo na representação que o crítico francês batizou de “realismo espacial” e Kracauer denominou de “realismo da câmera”. De forma similar à Kracauer, Bazin sustenta a relação embrionária do cinema com a fotografia, e em suas palavras afirma que:

O realismo do cinema resulta diretamente da sua natureza fotográfica. Não só qualquer coisa maravilhosa ou fantástica que apareça no écran não mina a realidade da imagem, como, pelo contrário, é a sua justificação mais válida. A ilusão no cinema não se baseia como no teatro numa convenção tacitamente aceite pelo público em geral; antes, pelo contrário, se baseia no realismo inalienável daquilo

⁹⁰ TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 90

que é mostrado. Toda a trucagem tem de ser perfeita em todos os aspectos materiais no écran.⁹¹

“O realismo inalienável daquilo que é mostrado” é possível porque a fotografia, segundo Bazin, libertando o objeto do tempo e espaço em que está inserido é capaz de representá-lo fielmente. Para ele, as características estéticas da fotografia devem ser buscadas na medida em que interfira o mínimo possível nos dados do “real”. As “lentes impassíveis” de Bazin revelariam o mundo, os objetos.

De acordo com o pensamento de Bazin, portanto, é da natureza fundamental do *médium* cinema representar a realidade, sendo capaz, evidentemente, de construir “realidades” que aceitamos “mais reais” do que se fossem construídas em outros meios, como, por exemplo, o teatro – *médium* cuja essência, em contraposição ao cinema, de acordo com Bazin, é o artifício.

É essa relação entre o mundo revelado pelas lentes e o mundo à nossa volta que Bazin está interessado e, com particular interesse nas características compartilhadas por estes dois mundos que, argumenta Andrew Tudor, “é a nossa concepção normal de espaço. A distribuição normal dos objetos no contexto espacial. É este fator que é então crucial na determinação da realidade cinematográfica.”⁹² O realismo espacial de Bazin opõe-se visceralmente não apenas ao expressionismo, às técnicas de deformação da imagem, mas também à própria montagem que o pensador francês considera como um “processo anticinematográfico *par excellence*”⁹³.

Ambos transitando em busca da essência do cinema, Bazin e Kracauer estavam mais interessados em perguntar-se acerca de um filme de acordo com suas capacidades cinematográficas (ou seja, se o filme foi fiel ou não à essência fotográfica do cinema) do que de afirmar subjetivamente qualidades de um filme acerca de sua direção, montagem, figurino, etc. De acordo com Andrew Tudor:

Diferindo frequentemente na direção em que seus pensamentos os conduzem, estão ambos crucialmente envolvidos na tentativa de criar uma estética não social do real. A tentativa deles é em busca do Santo Graal. Basicamente, partilham duas hipóteses. A primeira é a de que um médium possui certas características distintivas que têm implicações específicas na natureza e na comunicação do médium em causa e em qualquer sistema estético com ele relacionado.⁹⁴

⁹¹ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?* Op. cit. p. 12

⁹² TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 112

⁹³ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinema?* Op. cit. p. 39

⁹⁴ TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 83

Assim, julgar um filme é basicamente, na opinião de Bazin e Kracauer, observar de que forma uma película consegue desenvolver as capacidades naturais do cinema (que é a tendência ao realismo), ao abrir mão de tudo aquilo que é anticinematográfico ou que está, de certa forma, ligado à linguagem clássica do cinema, tais como: a montagem invisível, a sucessão de planos, a decupagem clássica. Sobre o neo-realismo mais especificamente, Bazin defendia-o na exata medida em que os filmes eram preservados na sua “integridade fenomenológica dos fatos” cujo uso do plano-sequência é o maior exemplo e expressão.