UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
Curso de graduação em Cinema e Audiovisual

Emerson Roberto Dias Santos

SINFONIAS URBANAS: ORIGENS E INVENTORES

Cachoeira/Bahia
2014

Emerson Roberto Dias Santos

SINFONIAS URBANAS: ORIGENS E INVENTORES

Trabalho apresentado na conclusão da Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Cachoeira/Bahia

2014

Emerson Roberto Dias Santos

SINFONIAS URBANAS: ORIGENS E INVENTORES

Relatório final, apresentado ao Colegiado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Orientadora Profa. Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientadora Profª Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins

_____

Avaliadora Profa. Dra. Rita Lima

_____

Avaliador Prof° Dr. Ricardo Brugger

Resumo

O presente projeto traz à tona o nascimento do "pequeno gênero" de filmes conhecido~~s~~ como "Sinfonias Urbanas", dando uma atenção especial aos que primeiramente a ele se dedicaram – destaque às obras *Nada como o Passar das Horas* (FRA, 1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (ALE, 1927), de Walter Ruttmann e *O Homem com a Câmera* (URSS, 1929) de Dziga Vertov.

Descortinando as origens e as principais obras dentro desse subgênero do cinema experimental, esse trabalho promove um retorno ao período das vanguardas artísticas modernas dentro do contexto europeu e soviético. Dessa forma esse trabalho analisa a influência da arte moderna nas Sinfonias Urbanas, desvelando as relações estéticas entre cinema e as outras artes.

Palavras-chave

Sinfonias Urbanas, História do Cinema Mundial, Vanguardas Artísticas.

Sumário

Introdução: Modernidade, cinema e vanguardas……..... 2

Capítulo 1: Considerações sobre a vanguarda e acerca das reflexões teóricas sobre o cinema dos anos 1920. ..…….. 7

1.1. O roteiro *Dinâmica de uma Grande Cidade* (*Dynamik der Grobstadr*, 1921-1924), de László Moholy-Nagy…….. 11

1.2. Os exemplares americanos……13

1.3. Os exemplares europeus ……. 15

1.4. Os exemplos paradigmáticos …….. 21

1.5. Demais Exemplares …… 24

Capítulo 2: Genealogia das Sinfonias Urbanas dos anos 1920 …… 25

2.1. Elogio à velocidade ……. 28

2.2. Guerra ao teatro …….. 31

2.3. A música como musa …….. 34

Capitulo 3: ***Nada como o passar das horas*****: um outro olhar sobre a modernidade**.37

3.1. Influência da vanguarda surrealista …… 40

3.2. Ritmo e Sobreposição de Camadas …… 44

Capítulo 4: ***Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*****, geometrismos e cinema abstrato** ……. 47

4.1 Do abstratismo para o cinema documental …….. 49

4.2. Estrutura de sequências e metáforas visuais ……... 51

Capítulo 5: ***Um homem com a câmera*****: a influência do construtivismo russo** …… 55

5.1 Aspectos construtivistas de *Um homem com a câmera* ……58

Conclusão ……,,,…….. 62

Introdução: Modernidade, cinema e vanguardas

Velocidade, vapor, eletricidade e luz – marcas da sociedade industrial moderna do início do século XX. O fenômeno industrial, que se desenvolvia desde o século anterior, fomentava a construção dos grandes centros urbanos, entre esses, as metrópoles Paris, Berlim, Nova Iorque e Moscou. O desenvolvimento dos transportes e a diversidade de meios de locomoção contribuem para a "supressão de distâncias" e para a aceleração da vida cotidiana. Arranha-céus, conjuntos residênciais, hidroelétricas, torres de comunicação, estações ferroviárias e grandes avenidas. A modernidade desenha uma nova arquitetura para a dinâmica do cotidiano.

O homem moderno presencia uma radical mudança nos modos de produção impulsionado pelos novos dispositívos tecnológicos de profusão de imagens (a impressão mecânica fotográfica, cartazes, gravuras e fotogravuras de jornais) e o advento de dispositivos de automatização sonora (o fonógrafo, o microfone e o telefone).

Novas técnicas de reprodutibilidade visual e sonora suplantavam novos fazeres, dizeres e práticas, reinficando o paradigmático binómio homem-máquina. Utensilios que modificam a visão (luneta, telescópio, microscópio) a audição (telefone, fonógrafo) o surgimento de brinquedos ópticos, como a lanterna mágica, a capturação e reistituição da imagem fotográfica assim como a captura e transmissão sonora (telegrafo, telefone, rádio). Essas pontencialidades destes aparatos técnicos se cruzam e se combinam na invenção da máquina do cinematógrafo, quase que como uma síntese.

Embora saibamos que o cinematógrafo seja uma invenção tecnológica, a sua aplicação não pode ser resumida apenas a um puro mecanismo. O aparelho cinematográfico se anuncia como uma nova forma de relação entre o homem e a máquina, um dispositivo complexo que ao mesmo tempo serve a experimentação científica, como meio de documentação (memória) e como uma forma de espetáculo (representação e exibição).

O cinema, no seu advento, supera a qualidade de um novo mecanismo, tornando-se um símbolo que atende os anceios da sociedade industrial produtivista, carregando

em si o emblema da "modernidade". Ou melhor - "o cinema exprime a "modernidade", formula-a e desempenha o papel de integrador social de seus valores"[1].

Reconhecido como um culto moderno, a recém invenção almeja o estatuto de arte, de arte técnica e industrial, eminentimente moderna, como bem destaca Jacques Aumont em seu ensaio *"Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes"*. Dessa forma, o cinema começa a chamar a atenção dos intelectuais e dos artistas de vanguarda, estes, preocupados com o estado deste novo advento: ainda preso entre a fricção industrial/entretenimento/técnica-científica. Estes artístas-teóricos viam a necessidade de refletir sobre quais os rumos que esse novo advento deveria trilhar, havendo, sobretudo, a missão de legitimá-lo dentro do campo da arte.

A partir do meado da primeira década do século XX o cinema passa a ser objeto de estima para críticos e intelectuais engajados, dando origem aos primeiros textos sobre as potencialidades desse novo aparato. Entre outros, o Manifesto Futurista (1916) assinado por Marinetti, B Corra, E Settimelli, A. Ginna, G. Balla e Remo Chiti, no jornal *L'italia Futurista* e o emblemático Manifesto das Sete Artes, que nomeia o cinema como a *sétima arte*, escrito pelo também italiano Riccioto Canudo. A Europa assiste aos primeiros passos da teoria do cinema, da crítica cinematográfica e também das práticas de cineclubismo, haja vista a fundação do cineclube CASA (*Club des Amis du Septème Art*), coordenado por Canudo, L. Delluc, Epstein e L. Moussinac, na França. Na União Soviética, as reflexões sobre o cinema encontram-se, entre as diversas fontes, nos exemplares da Revista LEF[2], entre eles o importante manifesto "Montagem de Atração", de S. Eisenstein, e uma série de outros ensaios e manifestos voltados à reflexão e a própria construção do cinema. Escreviam também os artistas construtivistas Kulechov, Dziga Vertov, Esther Shub e o próprio poeta V. Maiokovski.

Retornar ao cinema dos anos 20, dentro de seu contexto artístico e moderno, é antes de tudo promover uma reflexão ao período de florescimento das vanguardas artísticas modernas, impulsionadas pelo *espirito nov*o e as mudanças no estatúto das

---

[1] ALBERA, François. *Modernidade e Vanguarda no cinema*. tradução Adilson Mendes, Fábio Uchoa. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2012. (p.34)/ espaço simples

[2] Frente Esquerda da Arte. Revista de arte dirigida por V. Maiakovski , voltada para a arte de vanguarda na União Soviética nos anos 20. A revista contempla todo o campo da arte, com ensaios, manifestos, e artigos sobre fotografia, arquitetura, literatura, pintura e o próprio cinema incitando o debate sobre arte construtivista. Ver ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo. Trad.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

artes, tendo em vista a forte influência dessas vanguardas no próprio fazer cinematográfico.

O Futurismo Italiano (Marinetti) o Surrealismo Francês (André Breton, Robert Desnos), o Construtivismo Russo (Tatlin, Rodchenko) e o Expressionismo Alemão (Os Cavaleiros azuis, Ponte, e o teatro de Max Reinhardt); todas essas correntes artísticas irão reverberar nas práticas e na construção poética do cinema em diversos países e em seus devidos contextos históricos.

Respirando os ares dessas primeiras vanguardas, e em total oposição ao cinema narrativo-representativo-industrial, surgia no início da década de 20 o cinema experimental e independente. Promovido por escritores, pintores e jovens cineastas que acreditavam na possibilidade de um cinema longe do circuito comercial, o cinema experimental eleva-se em constante diálogo com as outras artes - sobretudo a pintura, a música e a arquitetura – voltando-se a variados estilos da arte moderna.

A pintura abstrata fez-se eco no cinema de animações abstratas de Hans Richter (*Rhytmus 21*, 1921) e Walter Ruttmann (*Lichtpiel Opus 2*, 1921; *Ruttmann Opus 3*; 1924 e *Ruttmann Opus 4*, 1925). O dadaísmo contamina a expressão cinematográfica, entre os casos mais representativos, com o fotógrafo Man Ray em *O Retorno a razão* (*Le Retour a la raison*, 1923), Marcel Duchamp com *Anémic Cinéma* (*Anémic Cinéma*, 1926) e Rene Clair com o polêmico *Entreatos* (*Entre'acte*, 1922). O cubismo fez-se ver no conhecido *Balé Mecânico* (*Ballet Mécanique*, 1924) do pintor Fernand Leger. O surrealismo se anuncia no notável *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), de Luis Buñuel e Salvador Dali assim como na película da realizadora e teórica francesa Germanie Dulac em *O clérigo e a concha* (*La coquille et le clergyman*, 1928).

Em paralelo, alguns cineastas da Europa, União Soviética e Estados Unidos, carregando em si diversas influências das vanguardas modernas, experimentaram trazer as suas câmeras ao ar livre, a fim de experimentar a partir dos movimentos e andanças do dia-a-dia urbano, propondo assim a realização de documentários líricos sobre as grandes cidades. Desta forma, surge uma outra corrente do cinema experimental, as "Sinfonias Urbanas", gênero que avizinha as fronteiras do cinema documentário e o cinema experimental de vanguarda.

Entre os exemplares mais conhecidos, podemos citar as sinfonias *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, Sinfonia*

de uma Grande Cidade (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann e *Um Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929).

Como bem observou Jesse Shapins[3], podemos destacar a princípio quatro caracteristicas de forma-sentido que nos possibilitam agrupar estes filmes como um gênero. Trata-se de filmes que:

> 1) utilizam como matéria-prima imagens captadas dos espaços urbanos, e em geral, por uma câmera escondida;
> 2) capturam as idas e vindas dos corpos e das multidões, tratando sempre de um personagem coletivo, refutando as idiossincrasias de um personagem individual vindouro do cinema romanesco e teatral*;*
> 3) exploraram o uso expressivo da montagem como a possiblidade de uma músicalidade visual;
> 4) e, negam a inserção de intertítulos em oposição a linguagem verbal.

As Sinfonias carregam o desejo de captar o cotidiano das ruas, o vai-e-vem das massas e as movimentações e inovações do mundo moderno, entretanto, sem deixar de promover experimentações de ordem plástica, rítmicas e reflexões políticas associadas diretamente ao próprio pensamento artístico *d'avant garde.* Estes filmes terminam por promover ensaios líricos sobre o processo de urbanização nos grandes centros das diversas partes do mundo, não deixando de refletir sobre os aspectos estéticos/ideológicos do novo aparato moderno e dos estatutos da arte moderna.

Vale ressaltar, que esses filmes não se configuram como um gênero fechado e homogêneo, já que podemos observar diversas inflûencias vanguardistas seja no dadaismo (René Clair), no construtivismo (Dziga Vertov), no surrealismo (Cavalcanti) ou até mesmo no próprio abstracionismo (Ruttmann). Na verdade, podemos dizer de antemão que as Sinfonias Urbanas são um "pequeno gênero" ou uma certa tendência dentro do cinema de vanguarda dos anos 20, que representa uma espécie de ponto de intersecção entre as vanguardas históricas do cinema. Esse caratér será demonstrado ao longo do desenvolvimento desse escrito.

---

[3] SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony Moscow.* United States, Harvard University, mimeo, 2008. (p.5)

Se para o cinema de vanguarda as Sinfonias ocupam um lugar peculiar e até mesmo pouco explorado dentre os escritos de cinema, para o cinema documentário as Sinfonias Urbanas ocupam um lugar central em sua história. Estes filmes representam, segundo Bill Nichols, o surgimento da **voz no documentário**, o que faz com que este gênero (chamado pelo autor de *documentário de experimentação poética*) se opusesse radicalmente aos primeros documentários, em que a exibição e o registro tinham prioridade sobre a "fala poética":

> "Foi no amago da vanguarda que se formou a ideia de um ponto de vista, ou voz diferente, que rejeitasse a subordinação da perspectiva à exibição de atrações ou à criação de mundos fictícios […] Berlim Sinfonia da metrópole (1927), de Ruttman, por exemplo, tem uma voz poética e não analítica: louva a diversidade do cotidiano em Berlim, sem qualquer análise social ou política clara da vida urbana. O homem da câmera (1929), de Dziga Vertov, ao contrário, adota uma voz poética, mas também analítica e reflexiva, para examinar o poder transformados das massas organizadas, enquanto elas, como o mecanismo do cinema, se ocupam da produção de uma nova sociedade soviética pós-revolucionária" [4]

Importante destacar que embora este objeto de estudo tenha grande relevância dentro do campo documental, este escrito não se debruça nas questões do cinema documetal, previlegiando às reflexões do cinema de vanguarda a fim de descortinar o diálogo que este filmes têm com às outras artes.

Neste escrito utilizaremos três linhas de abordagem, a primeira promove uma revisão filmográfica dos filmes mais relevantes dentro do gênero, traçando uma breve trajetória da história do cinema documental; a segunda retoma o repertório teórico e histórico, dando ênfase ao período de sedimentação da primeira "teoria" do cinema e às reflexões estéticas do pensamento *d'avant garde*; e uma terceira dedicada à análise das Sinfonias mais comumente associadas ao termo, a saber, as obras de Cavalcanti, Ruttmann e Dziga Vertov.

[4] NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papirus, 2005. (p.127)

Capítulo 1. Genealogia das Sinfonias Urbanas dos anos 20.

> *"O problema não é inventar o espaço, ainda menos de reinventá-lo [...] mas de interrogá-lo, ou, simplesmente ainda, de lê-lo; pois o que nós chamamos cotidianamente não é evidência, mas opacidade: uma forma de cegueira, uma maneira de anestesia."*[5]

Pra que esse itálico? Espaço simples entre linhas

O cinema nasceu nas ruas!

Podemos dizer que o cinema, que surgiu enquanto cinematógrafo, teve seus primeiros experimentos direcionando lentes objetivas para o mundo urbano. Desde os seus precursores observamos o espaço urbano como palco para as experiências cinematográficas, a saber o exemplo *L'arrive d'un train à la Ciotat* (1895), dos franceses Louis e Auguste Lumière.

O cinematógrafo, invento do francês Louis Lumière - ao contrário da invenção do americano Thomas Edison - não necessitava de eletricidade e também era leve e portátil, cabendo numa maleta, o que possibilitava o registro em espaços externos para a exploração do mundo urbano. Com essse invento os irmãos franceses começaram a registrar cenas do cotidiano das cidades modernas, como os trabalhadores saindo do expediente das fábricas, passageiros na estação esperando o trem, pedrestres na praça, e o movimento de uma grande avenida. Estes pequenos experimentos são chamados usualmente de "vistas": rápidos registros com a câmera fixa, que duravam uma média de cinco minutos, feitos sobretudo com o fim de mostrar a eficácia do novo aparato tecnológico.

Meses depois da sua primeira projeção no Grand Café Paris, em 1895, os irmãos Lumière espalharam cinegrafistas - conhecidos como operadores Lumière - para todos os continentes - com exceção a Antártida - promovendo a divulgação de seu invento.[6] Estes cinegrafistas, durante dois anos, captavam imagens das cidades e as exibiam populações locais.

---

[5] PEREC, Georg apud OLIVIERI, Silvana. *Quando o cinema vira documentário*. Bahia: Edufba, PPGAU; Florianópolis: ANPUR 2011.

[6] BARNOW, Eric. Documentary: a history ofnon-fiction film. Nova York: Oxford University Press, 1983. p.6

Estes filmes de Lumière são considerados pelos estudiosos dos primórdios do cinema como um protocinema, ou quase-cinema, por serem películas que trazem poucas investigaçãos no recurso da montagem e tímidos recursos de movimentação de câmera. Vale ressaltar, a criatividade dos operadores Lumière, que improvisam movimentos de câmera a partir de carruagens, bondes, elevadores e outros veículos em movimento, destacando aqui a técnica de *travelling*, criada pelo operador Lumière Alexandre Promio na sequência dos edifícios famosos de Veneza – *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896).

Ao término destas viagens demonstrativas, os Irmãos Lumière tinham o maior registro de cidades do mundo desde então. Importante destacar aqui, que desde esse período já se prenunciava a importância destes registros como "fontes históricas", haja vista o livro-manifesto *Une nouvelle source de l'historie (creation d'un depot de cinématographe historique)*, do polonês Boleslaw Matuszewski, que iria mostrar de forma quase profética, a importância do registro do ambiente e das mudanças dos espaços urbanos. Propõe neste livro a conservação destas películas num museu para servir de "interesse documentário" mostrando a face das transformações dos espaços urbanos.[7]

Ao término do ano de 1897, os irmãos Lumière abandonam as viagens demonstrativas e passam a investir na produção e venda de cinematôgrafos, assim como materiais de filmagem e filmes de seus catálogos. Surgem então uma série de outros filmes em diversas localidades, sendo predominante a produção dos chamados "atualidades", filmes que incluiam não apenas as "vistas" conhecidas pelos irmãos Lumière, trazendo também também reconstituições de cenas de repercussões da mídia.

Na primeira década do século XX, estas produções começam a perder espaço frente ao surgimento dos grandes estúdios, das salas de exibição, das grandes equipes de produção e ao grande público. As salas de exibição privilegiavam a projeção dos longa-metragens de ficção, colocando os curtas de atualidades em segundo plano. Desta forma – filmes curtos como entrada para os filmes de longa-metragem – foi criado um comércio para preencher estes espaços dedicados aos pequenos filmes, surgindo os noticiários, ou *cinejornais* e os filmes de viagem, conhecidos como *travelogues*. Ainda

[7] Idem, 1983, p.23

havia o mercado de filmes feitos sob encomenda, conhecidos como “cavação”, tendo fins puramente propagandistas.

Todo este filão de filmes que ocupavam os primeiros espaços da sala de projeção era nutrido pela cotidianidade dos espaços urbanos, pelas grandes viagens e pelas idas e vindas da vida moderna. Entretanto, até aqui, a vida urbana assim como os espaços naturais foram utilizado com fins científicos, industriais e meramente propagandistas, explorando ao máximo o exotismo de cidades longínquas, os boatos do cotidiano moderno e o ineditismo do aparato cinematográfico.

Como bem lembra Alberto Cavalcanti, “a ideia era que filmes eram sempre sobre lugares distantes, sobre crepúsculos no Pacífico etc, e ninguém tinha ideia que a vida na cidade em que você mora é interessante”.[8] Os documentários sobre cidades até então pouco se aprofundavam nas problemáticas urbanas, pouco apontavam para as idas e vindas do cotidiano moderno que vinha se estruturando no início do século. Ademais, até tal momento na cinematografia, pouco havia sido explorado do recurso de montagem e de fotografia rumo a uma linguagem cinematográfica.

Mesmo com alguns exemplares utilizando recursos críatívos no enquadramento, como o movimento de panorâmica ou valendo de suportes em movimentoos para a construção de tomada criativas, esteticamente, estes filmes exploravam e contribuiram muito pouco para o amadurecimento da linguagem cinematográfica embora tenha sido de grande valia para entendimento e para a penetração desse novo aparato – o cinema – na invenção da vida moderna.

Em resposta a esses primeiros filmes da vertente documental surgem as Sinfonias Urbanas, emancipando o documentário do lugar de puro registro jornalesco e do puro entretenimento promovido pelo exotismo de imagens doutros lugares. Desta forma, as Sinfonias Urbanas promovem uma ruptura com a trajetória que o cinema vinha desenvolvendo frente à temática urbana, constituindo um segundo período para o binômio cinema-urbanismo e também para o cinema documental.

A princípio, de forma genérica, podemos dizer que as Sinfonias Urbanas são filmes que captam as idas e vindas de grandes centros urbanos, enfatizando associações visuais através do recurso da montagem - descrevendo a cidade segundo o ritmo e pela sua progressão temporal. Tais características no levam a concluir que as Sinfonias Urbanas se opõem totalmente à proposta das vistas dos irmãos Lumière ou das

[8] CAVALCANTI, 1977, p.232

atualidades e travellogues do início do século XX, pois trata-se de filmes que buscam captar as idas e vindas do cotidiano, registrando em ritmo e a temporalidade urbana, dando os primeiros passos para a construção autoral e eminentememte moderna ao cinema.

Digo autoral pelo fato das Sinfonias Urbanas – por ora denominadas por *Documentários Poéticos*[9] - terminarem por ser ensaios visuais, poéticos e plásticos sobre uma determinada cidade, em que a voz do autor se anuncia imageticamente. Não se trata aqui da voz da autoridade, típica da escola grissoniana, ou da abordagem objetiva e jornalesca dos *travellogues* e *atualidades*, trata-se da voz de um autor que evoca poeticamente as contradições da vida moderna através de associações visuais e rítmicas. Não cabe mais o puro registro do cotidiano, mas sim um olhar atento às pulsações elétricas da modernidade, traduzindo imagens do mundo histórico em expressões poéticas da cidade.

Digo moderno, por tratar de filmes que utilizam do recurso da montagem de forma extremamente inovadora para a época, explorando sobreposições, fusões, colagens e rápidas associações, sendo somente através destes recursos estes filmes capazes de reproduzir a temporalidade e causalidade da vida moderna.

Ao longo deste capítulo iremos expor e analisar os exemplares mais citados entre os estudiosos desta filmografia, que compõe o quadro de Sinfonias Urbanas dos anos 20. Podemos destacar, nos Estados Unidos, *Manhatta* (*Manhatta*,1921), de Charles Sheeler e Paul Strand e *A Ilha de 24 dólares* (*24 Dollar Island*, 1926), de Robert Flaherty; na Europa, os mais representativos permanecem sendo *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, *A Ponte* (*The Bridge*, 1928) e *A Chuva* (*The Rain*, 1929) de Joris Ivens, e na antiga União Soviética *Um Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov. Além destes, há também outros exemplares ao redor do mundo, que apresentam-se como cópias do exemplar alemão, como o caso de *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (1926), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. Importante somar a

[9] NICHOLS, 2005. O autor utiliza adenominação "Documentários Poéticos" quando menciona a filmografia das Sinfonias Urbanas.

esses exemplares o notável projeto *Dinâmica de uma grande cidade* (*Dynamik der Grob Stadt*, 1921), de Laszlo Moholy-Nagy.

1.1. O roteiro *Dinâmica de uma Grande Cidade* (*Dynamik der Grob Stadt,* 1921-1924), de Laszlo Moholy Nagy.

Neste caminho rumo às origens e inventores das Sinfonias Urbanas importante destacar o significante roteiro *Dynamik der Grob Stadt* (*Dinâmica de uma grande cidade*, escrito em 1921 e publicado em 1923), de autoria de Laszlo Moholy-Nagy – artista visual e professor da Bauhaus -, como contribuição estética fundamental para compreendermos e analisarmos as Sinfonias Urbanas.

Ao longo das treze páginas do roteiro de *Dinamic of Metroplolis*, Moholy-Nagy vislumbra a construção de um filme eminentemente plástico, onde vemos anotações, indicações e fotogramas compreendendo recomendações de ângulo de captação, movimentos de câmera, equilíbrio de pretos e brancos, aspectos de montagem, ritmo e duração dos planos.

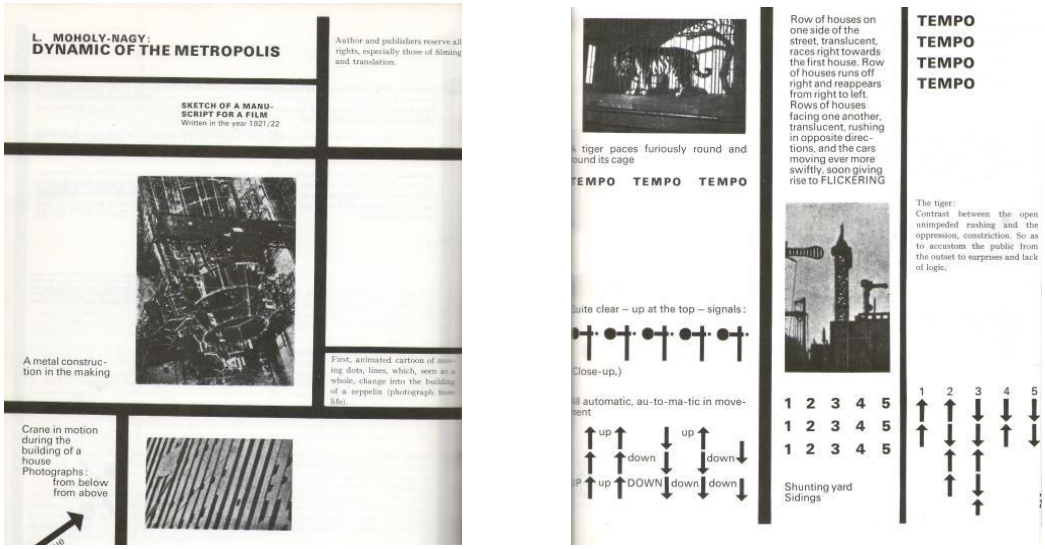
Conforme relata Moholy-Nagy, devido ao nível do experimentalismo do projeto, estúdios como a UFA (Universum Filmm Aktien Gesellschaft) avaliaram o roteiro como um investimento muito arriscado, o que inviabilizou a sua execução.[10] Entretando, mesmo sendo um projeto inconcluso, seu escrito permance emblemático na história das Sinfonias Urbanas, haja vista que suas caracteristicas estéticas encontram-se presentes nas obras mais comumente associadas ao termo.

Moholy-Nagy defende que o fazer cinematográfico está para além da representação dramática e da encenação teatral, vendo o futuro do processo cinematográfico no aperfeiçoamento da técnica, do uso criativo da câmera e da exploração do potencial não mimético da imagem fotográfica. Considera também importante para a construção filmica a produção de “tensões formais”, “penetrações”, relações entre o claro e escuro, valorizando o movimento e o tempo.

Consonante as suas concepções, o seu roteiro não encontra nenhuma indicação em prol de uma elaboração dramática ou narrativa, sendo descartado todo tipo de cartelas explicativas que possam imprimir uma narratividade. Trata-se de um projeto

[10] MOHOLY-NAGY, 1973, p.122.

que prima pela experimentação visual, pela duração da imagem e por uma organização rítmica e plástica.



Roteiro Dinâmica da Metrópole (1921-1924) de László Moholy-Nagy

Tal projeto também descarta totalmente a utilização de set de filmagem, partindo da ideia que sua experiência será concebida partindo no universo "natural". Os fotogramas utilizados no seu roteiro retratam objetos conhecidos de uma grande cidade como construções de metal, pilhas de tijolos numa obra, animais enjaulados, torres, postes elétricos, chaminés, pessoas praticando esportes ou em seus cotidianos.

> "A intenção do filme Dinâmica da Metrópole não é ensinar, moralizar, nem contar uma história; seu sentido é construído para ser visual, puramente visual. Os elementos do visual não possuem uma conexão lógica absoluta entre si, entretanto suas relações visuais e fotográficas os fazem entrar numa associação vital de eventos no espaço e no tempo e trazem o espectador para a dinâmica da cidade ativamente. "[11]

A proposta desse projeto é oferecer uma breve compilação do fenômeno urbano, se valendo de dois fatores essenciais: o tempo e o movimento. Esses dois elementos são

[11] MOHOLY-NAGY, László. Ibid. Op. Cit., p.122. (Eis a versão inglesa do texto traduzido: "The intention of the film *Dynamic of the Metropolis* is not to teach, nor to moralise, nor to tell a story; its effect is meant to be visual, purely visual. The elements of the visual have not in this film an absolute logical connection with one another; their photographic, visual relationships, nevertheless, make them knit together into a vital association of events in space and time and bring the viewer actively into the dynamic of the city".)

os mais correntes em seu roteiro, e a eles, Moholy-Nagy dedica uma atenção especial. Em seu projeto, Moholy-Nagy utiliza setas que indicam a inclinação da câmera, e movimentos de câmeras, utilizando numerações e a própria palavra “Tempo” como marcação rítmica em seu roteiro. Optando por imagens com a perspectiva oblíqua e com movimentos que exploram a verticalidade, o autor também indica em seus fotogramas como deve ser executada a graduação de tons de cinza dentro de sua composição.

Embora não tenha sido transposto para a película, *Dinâmica de uma grande cidade*, permanece sendo um dos primeiros escritos sobre a concepção de uma Sinfonia Urbana, sendo tal projeto uma peça-chave para compreendermos a forma-sentido destes filmes.

1.2. Os exemplares americanos.

Muitos dos estudos cinematográficos sobre a filmografia das Sinfonias Urbanas, incluindo *Film History*, de Kristin Thompson e David Bordwell, apontam como a primeira película associada ao termo a curta-metragem *Manhatta* (1921) de Paul Strand e Charles Sheeler, nos Estados Unidos.

Considerado também como um dos primeiros filmes de vanguarda cinematográfica das Américas, associado à vanguarda abstracionista americana, *Manhatta* foi finalizado paralelamente ao trabalho do húngaro Moholy-Nagy. Iniciado em 1920, estes dois artistas documentam o cotidiano de Lower Manhattan, captando a chegada dos trabalhadores ao porto, do início da manhã até ao crepúsculo do dia. Nesse percurso tem como motivo central os arranha-céus, as máquinas e as fumaças das chaminés, ressaltando o aspecto industrial e moderno desta metrópole.

Importante destacar que ambos são fotógrafos que tiveram seus nomes filiados à fotografia moderna, e por isso, apresentam um trabalho fotográfico peculiar nesta película, valorizando a composição de geometrismos promovidos pelas linhas e perspectivas dos prédios e das barras de aço das construções.

Manhatta (1921) de Paul Strand e Charles Sheeler

Estas imagens se articulam graças à utilização de intertítulos – inspirados no poema de Walt Whitman – agregando sentido à forma. Oposto à proposição de Moholy-Nagy, *Manhatta*, não tem um trabalho de montagem que valorize uma sobreposição rítmica, embora consiga exprimir uma temporalidade a partir deste elemento registrando o dia-a-dia do operariado.

Posteriormente, e ainda na mesma metrópole, visualizamos outro exemplo em *A Ilha de 24 dólares* (*Twenty-four-Dollar Island*, 1925), de Robert Flaherty, produzido para prestigiar o aniversário de trezentos anos de compra da ilha pelos holandeses. Trata-se de um filme feito sob encomenda em que Flaherty utiliza de elementos como a cartografia para reconstituir o surgimento da ilha de Manhatta. Ademais, esta obra se assemelha ao trabalho de 1921 de Strand e Scheller, tendo como motivos centrais os arranha-céus, os grandes prédios, as embarcações e a monumentalidade da metrópole.

Ainda na América temos também o exemplo da *Sinfonia de Arranha-céus* (*Skycrapper Symphonie*, 1929) de Robert Florey, que explora os grafismos e as formas dos grandes prédios de Nova Iorque, valendo-se de fusões e tomadas em *plonnge* para ressaltar a monumentalidade das construções modernas. De modo geral, os exemplares americanos se voltam para a grandiosidade das construções civis e para o aspecto monumental da modernidade.

Sinfonia de Arranha-céus (1929) de Robert Florey

Ilha de 24 dolares (1925) de Robert Flaherty

1.3. Os exemplos europeus.

A história das Sinfonias Urbanas se revela como uma intersecção na história dos documentários, entretanto, um dos exemplos comumente citados trata-se de uma ficção-científica: *Paris que dorme* (Paris qui dort, 1925), de René Clair.

Realizado na capital francesa, a Sinfonia Urbana de René Clair consiste numa ficção científica que conta a história de um homem que assite a uma París com as ruas desertas, onde o tempo permanece congelado e os seres humanos encontram-se paralisados no espaço-tempo. Há indivíduos que não são afetados por tal efeito entre eles, um guarda da Torre Eifel, o protagonista do filme, que ao ver a cidade paralizada aproveita para promover intervenções no espaço urbano, e tripulantes de uma avião recém-chegado em Paris, que aproveitam a ocasião para furtar a burguesia parisiense. No desfecho do filme, os habitantes móveis descobrem que tal efeito decorre por conta da invenção de uma máquina que paraliza o tempo, o invento do Dr. Crase.

René Clair termina por revelar uma “topografia de uma grande cidade”, desvelando os impactos da temporalidade sobre o movimento no espaço, construindo assim uma fábula sobre os sujeitos móveis e imóveis. Tece desta forma uma crítica ao capitalismo de forma cômica e utilizando de forma criativa o tempo na montagem através de trucagens, compondo uma reflexão sobre a transformação do tempo no espaço urbano.

Nas notas do diário de Dziga Vertov, o cineasta escreve sobre a obra de René Clair, pontuando que tal filme teria ressonância com o projeto estético do Kino-Eye:

> "Vi Paris que dorme no Ars Cinema. Dois anos atrás eu concebi um plano que coincide em todos os sentidos com a forma técnica deste filme. Eu repetidamente tentei obter permissão para fazê-lo, mas essa chance me foi negada. E agora o filme foi feito no exterior. Kino Olho perdeu uma de suas posições de ataque, o atraso entre a idéia, plano de projeto, e a realização é muito longo. A menos que estejamos autorizados a realizar as nossas inovações como eles são produzidos, corremos o risco de passar o nosso tempo em invenções que nunca são postas em prática"[12]

Interessante ver, que mesmo se tratando de uma ficção, o filme conseguiu agradar o rigor materialista do cineasta soviético, que notou em *Paris que dorme* como uma engenhosa experimentação, sendo ela prodigiosa pela sua sutíl crítica social. Ainda que seja considerada por David Bordwell[13], como um exemplar de sinfonia urbana, cabe destacar que *Paris que dorme* não tem nenhuma das características destacadas na introdução deste escrito, sendo então um exemplar problemático.

Paris que dorme (1925) de René Clair

Em 1926, o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti finda *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures*), filme que segundo o autor, o coloca no seio da inteligentsia cinematográfica. Importante destacar a contribuição de Cavalvanti para a vanguarda

---

[12] VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov.* England, London: University of California Press, Ltd. 1984. p.163. Livre tradução: (I saw Paris qui dort at the Ars Cinema. Two years ago I conceived a plan coinciding in every way with the technical form of this film. I repeatedly tried to get permission to make it, but that chance was denied me. And so now the film has been made abroad. Kino Eye has lost one of its positions of attack; the delay between idea, project plan, and realization is too long. Unless we are allowed to carry out our innovations as they are produced, we risk spending our time on inventions that are never put into pratice.)

[13] BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film History: an Introduction*, New York: McGraw-Hill, Inc., 1994. p.183

impressionista na França, tendo ele colaborado como cenógrafo em vários filmes da *avant-garde* francesa entre eles *L'Inhumaine* (1922), de Marcel L'Herbier, feito em parceria com Fernand Léger. Além de desempenhar sua função enquanto cenógrafo - graças a sua formação em arquitetura, na Suécia - Cavalcanti também colaborou como assistente de direção de diversos filmes e antes da feitura de *Nada como o passar das horas*, havia dirigido o longa-metragem *Le train Sans Yeus* (*O trem dos sonhos*, 1926) inspirado no romance de Louis Delluc.

Nada como passar das horas aponta suas lentes para a vida dos individuos marginalizados, estes, sufocados pelo processo de modernização que Paris vivia naquele período, opondo-se radicalmente ao cotidiano burguês e ao elogio a modernidade. Dessa forma, essa obra caminha na contramão dos demais exemplos de Sinfonia Urbana, desvelando um outro olhar sobre o processo de modernização na Europa.

Cavalcanti nos deixa claro nos primeiros intertítulos que sua obra trata-se de uma París anônima e periférica. *Nada como o passar das horas* não nasce apenas duma proposta de experimentação estética apenas, mas sim de um filme de cunho eminetemente político, dando destaque a indivíduos errantes, marginalizados e anônimos, constituindo um documentário lírico e poético e de cunho social. Se de um lado Cavalcanti expõe a vida elegante dos restaurantes e cafés, assim como vitrines com suas bonecas bem ornamentadas, de outro expõe os animais peçonhentos no lixo e indigentes juntando os restos do restaurante. Assim assistimos a uma peça cinematográfica sobre contrastes sociais, tomando como base paisagens, figuras e indivíduos que carregam em si a representação de uma París esquecida e marginalizada. Em termos de abordagem Cavalcanti vai de contramão à modernidade - em dissonância a maioria das sinfonias - em seus aspectos formais explora um outro tipo de forma estética, valorizando o uso de fusões e sobreposições de imagens.

Diferente das sinfonias mais conhecidas, *Nada como o passar das horas*, não explora o recurso da montagem rítmica e tão pouco tece elogios a monumentalidade dos grandes edifícios e inventos modernos, optando pela experimentação a partir de fusões, sobreposições e trucagens dando ênfase a uma duração maior dos planos, ressaltando a passagem tempo em si.

Diferente das sinfonias que o antecedem – *Dinâmica de um grande cidade*, de Moholy-Nagy, 1921-1924), *Manhatta* (Strand e Scheller, 1921) – e oposto às sinfonias paradigmáticas – *Berlim Sinfonia de uma grande cidade* (Ruttmann, 1926) e *Um homem*

com a câmera (Dziga Vertov, 1929), *Nada como o passar das horas* não ambiciona captar a cidade em toda sua totalidade. Cavalcanti valoriza os indivíduos que perambulam, criando personagens dotados de subjetividades que representam um determinado coletivo social – figurando inclusive dramatizações para reprodução dos fatos.

Nada como o passar das horas (1926), de Alberto Cavalcanti

Por conta do seu ineditismo, por tratar-se de um cineasta tão peculiar na história do cinema e por carregar características opostas ao que se pensa em termos de forma-sentido de uma Sinfonia Urbana, *Nada como o passar das horas* terá destaque neste estudo rumo às origens e inventores das Sinfonias Urbanas, tendo um capítulo em especial para a análise dos aspectos que constituem tal obra.

Ainda na França, um outro exemplar encontra-se comumente associado às Sinfonias Urbanas, *À propósito de Nice* (*A propos de Nice*, 1930), dirigido pelo importante cineasta francês Jean Vigo. A película tem duração de 22 minutos e capta as idas e vindas do luxuoso *resort* da Riviera francesa, tecendo críticas sobre os contrastes sociais. Como em *Rien que les heures*, de Cavalcanti, Vigo ilustra os contrastes entre as classes privilegiadas, figurando o cotidiano luxuoso da praia francesa e estabelecendo uma relação de conflito entre as pessoas que trabalham nos becos da cidade.

Embora o filme tenha como principal matéria-prima o cotidiano nas praias de Nice, há também a utilização dos cenários construidos com maquete e também de intervenções plásticas que somam ao lirismo empregue no filme.

A propósito de Nice (1930), de Jean Vigo

Nitidamente trata-se de um filme que carrega em sua forma-sentido a referência estética do Kino-Eye, sendo notável nos aspectos da montagem, onde se faz presente a montagem rítmica e uma relação dialética, bastante próxima à *Um homem com a câmera*. Tal característica pode ser vista como reflexo da influência do fotógrafo Boris Kaufmman, terceiro irmão de Dziga Vertov.

Em vez de enfatizar a narrativa tomando como referência personagens individualizados – diferente da sinfonia de Cavalvanti - a utilização da câmera escondida mostra categoricamente diversos personagens, tornando Nice um personagem em si. Como diz Boris Kaufmann:

> " O método era tomar os fatos de surpresa, captando ações, atitudes, expressões, e valorizar a tomada do plano assim que o assunto tornou-se consciente. "[14]

A câmera de Boris Kaufmann é sem dúvidas destaque nessa sinfonia, tendo como aporte planos aéreos que captam a cidade em sua totalidade, imagem conhecida como "plano divino" ou vista de deus, utilizando também a versatilidade das imagens com câmera em movimento e explorando os geometrismos dos coqueiros e dos prédios utilizando a tomada em contra-*plongee.* Negando a utilização de intertítulos, as sobreposições de imagem se encarregam de anunciar o discurso fílmico, ao qual por várias vezes o autor banaliza a burguesia de Nice através deste recurso, tendo um dos exemplos as imagens de banhistas sobrepostas a imagens de crocodilos saindo das águas. Uma das sobreposições de destaque está na série feita com cinco imagens fixas

[14] KAUFMANN, Boris. "Jean Vigo's *À propos de Nice*" in The documentary tradition: 78.

de uma mulher estática, como uma modelo, utilizando vários modelos de roupas e jóias, surpreendendo-nos com a imagem final da nudez completa, criticando assim os valores da burguesia local.

Indo para a Holanda, encontramos dois exemplares de Sinfonias Urbanas do mesmo autor, *De brug* (*A ponte*, 1928) e *Regen* (*A chuva*, 1929) do cineasta Joris Ivens. Suas obras têm como principal foco a construção de ensaios sobre lugares e momentos específicos, analisando os fenômenos da cidade, tendo a água como elemento marcante Nas composições plásticas e também discursivas.

A ponte (1928) e *A chuva* (1929), de Joris Ivens

Como bem lembra Jesse Shapins[15], Ivens foi amigo de Walter Ruttmann e seus filmes ilustram fortemente a influência estética rumo a uma experimentação visual abstrata, o que nos lembra imediatamente a experiência de Ruttmann em *Berlin: Sinfonia de uma grande cidade* (1926), sobretudo na experimentação do filme *A ponte*, onde vemos uma nítida referência à abertura da sinfonia alemã.

Em *A ponte* assistimos a um ensaio visual sobre as engrenagens mecânicas de uma ponte. O filme começa revelando o dispositivo cinematográfico - recurso já utilizado por Dziga Vertov nos filmes do projeto *Kino Glaz* - e segue para captura das imagens das estruturas de ferro que compõe a ponte. Trata-se de uma Sinfonia Urbana puramente visual, negando radicalmente a utilização de intertítulos e sobretudo prezando pela valorização dos geometrismos dos planos e pela movimentação interna dos enquadramentos. A linearidade dos trilhos, a velocidade do trem, o subir e descer

[15] SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony Moscow.* United States, Harvard University, mimeo, 2008. p.16

das barras de ferro, a imagem abstrata do vapor; todos esses aspectos são motivos para a construção desse elogio à modernidade.

A chuva segue a mesma linha de experimentação de sua obra anterior, mantendo ainda o caratér plástico inerente a própria imagem. O filme se debruça sobre a observação do fenômeno da chuva e seus impactos no cotidiano moderno. Ivens se aproveita deste fenômeno para promover uma experimentação da plasticidade do fluido líquido nos objetos, seja nas gotas d'água pingando em poças ou no escorrer da água nas janelas. Ambos os filmes têm pequena duração, sendo o primeiro com quatorze minutos e o segundo, com dez minutos.

1.4. Os exemplos paradigmáticos.

Pensar o conceito de Sinfonia Urbana, investigar a origem desses filmes e analisar suas propostas estéticas significa passear por territórios incertos na historiografia do cinema, tendo em vista que sua própria definição encontra-se ainda impressisa e por trata-se de filmes que interseptam tanto o cinema documental como o cinema de vanguarda, o que torna ainda mais complexa a definição.

Para Edward Dimmendberg[16], estudioso desta filmografia, as Sinfonias podem ser identificadas enquanto gênero, entretanto confessa a dificuldade da definição. Segundo o autor os melhores exemplos para a definição do gênero encontram-se nas obras *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade* (1927) e *Um homem com a câmera* (1929). De forma geral, esses dois filmes são os mais frequentemente associados ao gênero e por isso, definiremos estes dois como exemplares paradigmáticos.

A obra de Ruttmann carrega em si uma experimentação plástica herdada pela experiência anterior de suas obras da corrente abstrata. Nessa obra Ruttmann caminha numa espécie de busca pelos aspectos plásticos e geométricos do próprio cotidiano moderno - tais características serão analisadas em capítulo posterior.

[16] DIMENDBERG, Edward. "Transfiguring the Urban Gray: Laszlo Moholy Nagy Film Scenário', "in Camera Lucida: Essays in Honor of Annete Michelson, eds Richard Allen and Malcolm Turvey (Amsterdam University Press, 2003)" (p.109) justificar

Berlim: Sinfonia de uma grande cidade (1927), de Walter Ruttmann

Berlim: Sinfonia de uma grande cidade serviu como modelo base para a criação de várias outras sinfonias ao redor do mundo, sendo ela uma referência que praticamente ocultou os exemplares anteriores. A sinfonia alemã é a obra que difundiu o gênero ao redor do mundo, e mesmo assim, a obra recebeu críticas duras de Siegfried Kracauer e do próprio Dziga Vertov.

Kracauer, em sua obra *De Caligari a Hitler* assume a obra de Ruttmann como um experimento puramente formal, estando esta totalmente afastada das questões sociais da época:

> "Será que transmite *(Berlim: Sinfonia de uma grande cidade)* a realidade de Berlin? Não: tão cego para a realidade como qualquer outro filme, e isso é devido à sua falta de postura política ... Não há nada para ver nesta sinfonia, porque não expôs uma única relação significativa "[17]

Tal crítica também pode ter sido atribuída pelo fato da aproximação de Ruttmann com o partido nazista alemão no período da segunda guerra mundial. Dziga Vertov, no texto *Letter for Berlim*, acusa Ruttmann de ter apropriando-se das concepções do *Kino-eye* para composição de sua obra:

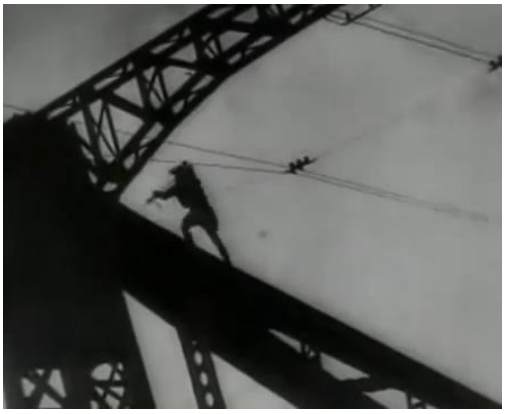
---

[17] apud. SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony Moscow.* United States, Harvard University, mimeo, 2008. (p.14)
Livre trad. do trecho :*"Does convey the reality of Berlin? No: it just as blind to realityy as any other feature film, annd this is due to its lacks of political stance … There is nothing to see in this Symphony, because it has not exposed a single meaningful relationship"*

> "Após onze anos de trabalho em documentário cheguei na Alemanha pela primeira vez. Eu imediatamente encontrei algo estranho. Uma porção de Berlim imprensa, notando os méritos cinematográficos de kino-eye, é, ao mesmo estressante que, na verdade, o cine-olho é, por assim dizer, uma extensão de mais 'fanático' da teoria e práctica de Ruttmann (Symphony of Great City)." [18]

Mesmo sendo alvo de críticas, a obra de Ruttmann permance como um dos modelos referenciais de Sinfonias Urbanas, e nem por elas a obra germânica deixa de ter características estéticas próprias, como o recurso estético do abstracionismos e geomestrismo, assim como também não deixa – em certa medida – de explorar questões da sociedade moderna através de metáforas visuais.

Um homem com a câmera, filme manifesto do *Kino-eye*, foi lançado posteriormente a divulgação do texto *Letter for Berlim*, servindo não apenas como fruto das concepções do projeto estético de Vertov, mas como também uma resposta ao filme de Ruttmann. O filme não é apenas conhecido por ser um exemplar de Sinfonia Urbana, mas também como um elogio ao próprio aparato cinematográfico.



Um homem com a câmera (1929), de Dziga Vertov

Em *Um Homem com a Câmera* assistimos a "dois" filmes: vemos o dia de um cinegrafista que registra o cotidiano, assim como também assistimos às imagens que o cinegrafista produziu. Desta maneira, o filme registra os acontecimentos ao longo de um

[18] *VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) Kino-eye: Writings of Dziga Vertov. England, London: University of California Press, Ltd. 1984. (p.101)*. Traduzido livremente do trecho "After eleven years of work on documentary film I arrived in Germany for the first time. I immediately encountered something strange. A portion of Berlin press, while noting the cinematic merits of kino-eye, is, at the same timestressing that in fact kino-eye is, as it were, a more 'fanatic' extension of the theory and pratice of Ruttmann (Symphony of Great City)"

dia comum das cidades Moscou, Kiev e Odessa. Documenta o espectro de diversos setores da produção industrial (mineração, siderurgia, serviço postal, construção, instalação, energia hidrelétrica e indústria têxtil) criando um elo com os acontecimentos pessoais e os lazeres (divórcio, a mágica, os esportes).

Podemos notar como característica a ser analisada num capítulo a parte o forte diálogo que este filme promove com as concepções estéticas do construtivismo russo, o que aproxima *Um homem com a câmera* aos trabalhos de Alexei Gan, Alexander Rodtchenko, Vladimir Maiakovski e Vladimir Tatlin.

Por fim podemos dizer que este exemplo não é apenas uma mera Sinfonia Urbana, mas sim de um cânone do cinema documental, marco tanto na história do documentário como para o cinema experimental. Trata-se de um filme modelo para vários cineastas ao redor do mundo, incluindo o famoso grupo Dziga Vertov incabeçado por Jean-Luc Godard.

1.5. Demais exemplares.

Após o grande sucesso de *Berlin: Sinfonia de uma grande cidade*, uma série de Sinfonias Urbanas se explaram pelo mundo, indo além das fronteiras do continente europeu, com exemplares na Asia e na America do Sul. Podemos destacar, entre outros, o exemplar brasileiro *São Paulo: Sinfonia de uma metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex, o exemplar português *Douro Faina Fluvial* (1930) de Manuel de Oliveira) e o japonês *Asufaratu no michi* (*Estrada de Asfalto*, 1930), de Iwasaki Akira.

Capítulo 2. Considerações sobre a vanguarda e a teoria dos anos 20.

Seja dentro do contexto plástico ou literário, a arte moderna, inaugurada no início do século XX, declarava guerra às convenções consagradas e aos antigos trabalhos amarrados ao conceito tradicional de arte, estes marcados por categorias de beleza e perfeição associadas diretamente a uma estética de imitação da natureza - ideologia predominante nos clássicos e na arte acadêmica.

Eis que surge o cinema, um novo advento moderno que traz uma nova noção de objetividade visual, um novo parâmetro de figuração do real (ponto de vista – perspectiva renascentista), munido não apenas da reprodutibilidade da imagem fotográfica, carregando consigo um tipo de imagem que se escreve *no* e *através* do tempo. Em suma, o cinema em seus primórdios caracterizava-se como uma duplicação espaço-temporal do mundo, sendo ele um autêntico duplo da realidade. Desta forma o cinema, graças à sua "cumplicidade' com a natureza contribuiu altamente para a emancipação e autonomia das demais artes.

Servindo como forte aliada das artes espaciais, possibilitando a estas o caminho para a autonômia e libertação da representação figurativa, o cinema, que ainda via-se enquanto cinematógrafo, encontrava-se preso às amarras das atrações das grandes feiras de ciência, sendo alimentado pelo exotismo da fantasmagoria criada pelo duplo real. Nestas condições via-se apenas como "uma nova técnica" – estando acorrentada entre a fricção industrial/entretenimento/técnica-científica.

Neste contexto, em prol da elevação do cinema ao estatuto de arte, surgem intelectuais e artístas que sedimentam as bases para uma primeira teoria do cinema, paralelamente ao surgimento das primeiras vanguardas cinematográficas europeias. Estes estetas, que insistiam na existência de características estéticas próprias ao cinema, (elevando-o a uma posição mais "nobre" dentro de uma certa tradição de cultura) combatem ao lado das vanguardas a produção cinematográfica industrial, que se mantinha numa posição naturalista e portanto clássica[19] – entretanto um clássico de *massa*.

[19] Vale ressaltar que a noção de *clássico* nas artes tradicionais é sempre vista como um objeto destinado a uma elite erudita e especializada, enquanto o mesmo termo no cinema é utilizado para designar um tipo de cinema voltado puramente ao divertimento das massas.

Frente a esta clivagem, o cinema *d'avante garde* dos anos 20 e a primeira teoria do cinema (tendo apenas antes Hugo Munstenberg nos anos 10) tinham no front de batalha dois infretamentos: 1) libertar o cinema do caráter de feira de novidades, rompendo com o cinema enquanto meio de curiosidade e entretenimento e 2) vislumbrar caminhos para o surgimento de uma linguagem cinematográfica autónoma - sob a crença do advento de um esperanto visual – elevando o cinema ao *status* de arte.

Ao termino deste embate e diante dos avanços das vanguardas e das teorias no cinema, podemos observar que: "do cinematógrafo ao cinema, o que se atualiza é, portanto, a passagem de uma técnica a uma arte moderna, imediata e inteiramente moderna."[20]. Assertivamente, o que acontece com o cinema no período dos anos 20, é juntar-se a modernidade artística após quase meio século dado seu início, de forma direta e instantânea. Ou seja, o cinema torna-se a um só tempo moderno e artístico!

Dentre as variadas tendências do cinema de vanguarda que contribuíram paralelamente para a existência desse fenômeno – onde podemos incluir as Sinfonias Urbanas -, destacamos entre as mais sólidas e influentes três principais vanguardas do cinema: 1) o Expressionismo Alemão, que recebia influências das relações de claro-escuro da pintura expressionista, do pensamento "faustino" de Goethe e, de forma mais notável, do teatro de Max Reinhardt[21]; 2) o Construtivismo Russo, nutrido pelo pensamento materialista-dialético hegeliano-marxista e impulsionado pelos artístas construtivistas Vladimir Maiakovsky, Alexei Gan, Vladimr Tatlin e Malevich[22]; 3) e o Impressionismo Francês, influenciado pelos pensamentos de Bergson e suas reflexões sobre o movimento e duração[23].

---

[20] AUMONT, 2010. (p.23)

[21] Para mais detalhes sobre as influências expressionistas, importante a leitura da obra *A tela demoníaca*, de Lotte Eisner, ao qual a jornalista irá examinar em cada uma das obras as influências com o contexto expressionista da época.

[22] Sobre a influência do pensamento marxista e a contribuição dos construtivistas para o cinema, fundamental a leitura do escrito *Eisenstein e o construtivismo russo*, de François Albera, onde o autor contextualiza as principais revistas de arte soviética e analisa os ensaios e manifestos do construtivismo. Importante também a análise sobre a influência da vanguarda na obra de Eisenstein.

[23] Essas três principais vanguardas são conhecidas por Gilles Deluze como escolas de montagem. Deleuze via o cinema construtivista russo como uma escola que se volta para a composição orgânica do movimento através de bases dialéticas; a vanguarda francesa como a escola em que os "autores que se interessam, antes de tudo, com a quantidade de movimento, e com as relaçõe simétricas que permitem

Em paralelo ao impulso das vanguardas no cinema, dois outros fatores também foram decisivos para a elevação do cinema enquanto arte: o surgimento dos cineclubes e o florescimento das primeiras reflexões sobre o cinema. Com a solidificação do cineclubismo na França - impulsionado por Ricciotto Canudo - e com a propagação de outros destes lugares especializados em toda a Europa, o cinema consegue se afastar do fantasma das grandes-feiras e foge das salas de cinema do circuito industrial, deslocando-se para um lugar de reflexões críticas junto aos meios intelectuais. Espaços de fundamental importância para o cinema, haja vista que destes surgiram os primórdios da teoria cinematográfica e da crítica. Nesse âmbito ressaltamos a importância dos escritos franceses, entres os autores Germanie Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc, Leon Moussinac, Eric Faure e Robert Desnos. Entre os filósofos, o nome do de Hugo Munsterbeg merece destaque com sua obra *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) além das contribuições de Siegfried Kracauer e Bela Ballaz.

Precisamos considerar que no início do século XX os artístas eram impelidos de uma função de pesquisa, configurando-os como uma espécie de "artístas-cientistas" que tinham a sua própria arte como um laboratório em prática, ao qual a originalidade e o espírito de pesquisa constituiam o caratér central de sua produção, ou seja, o artista de vanguarda era um pesquisador de seu próprio experimento. E no caso do cinema de vanguarda isto não foi menos verdade.

A reflexão estética no campo do cinema nos anos 20 não coube apenas aos eruditos ou para crítica especializada, mas também a toda intelligentsia artística da época, incluindo poetas (Robert Desnos, Maiakovsky), pintores (Fernand Leger, Oskar Fischinger), fotógrafos (Man Ray), músicos (Leon Mousinac) e os próprios cineastas (Dulac, Epstein, Eisenstein, Vertov).

Nas linhas que seguem iremos discorrer sobre três características notáveis e sintomáticas do pensamento do cinema de vanguarda e da crítica cinematográfica, a luz dos escritos *Sétima Arte: Um culto moderno*, de Ismail Xavier, *Modernidade e cinema de Vanguarda*, de François Albera, *Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*, de Jacques Aumont, além de escritos de estetas e artístas; e da contribuição de suas

---

defini-la." e a escola expressionista considerada por Deleuze como escola cujo o princípio superar os limites do orgânico, atingindo o *não orgânico das coisas.* DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, Cinema I.* Portugal, Lisboa: Assírio Alvim. 2009. (cap. 3)

próprias obras. Isto posto, estabeleceremos uma inter-relação com o pensamento de vanguarda e da primeira teoria do cinema com a forma-sentido das Sinfonias Urbanas.

2.1. Elogio à velocidade

Dentro das diversas vanguardas do cinema os primeiros escritos do cinema dos anos 20, podemos perceber, entre outras características, um forte elogio ao caractér veloz e dinâmico próprio do aparato cinematográfico. Para Jacques Aumont a verdadeira modernidade do cinema dos anos 1920, e a dos anos 1930, não é a da imagem, mas sim a da velocidade:

> "O automóvel acelera os transportes, a eletricidade torna as comunicações a distância instantâneas, e uma técnica *(o cinema)* que foi batizada com o nome grego do movimento não poderia ignorar tal contexto. É o triunfo dos ideologemas futuristas, até mesmo fora da Itália, em um terreno rapidamente escorregadio (ele levará aos totalitarismos), o do homem novo, do homem máquina, do homem sem sentimento "[24]

O elogio à velocidade tornou-se um imperativo nas diversas frentes artísticas, trata-se de um período histórico nitidamente carregado pela negação do homem em direção a um homem do futuro. Para além dos escritos em cinema, nos diversos campos da arte o culto a modernidade se anuncia como uma forte tendência do período, como uma especie de marcha rumo ao novo homem, dotado de rapidez, precisão e objetividade. Notamos isso nos escritos de Le Corbusier - um dos maiores nomes do urbanismo racionalista – onde o urbanista elogia as caracteristicas desse novo homem moderno, funcional e objetivo, que freia todo tipo de subjetividade.

> "O homem caminha em linha reta porque tem objetivo […] A mula ziguezagueia, vaguei um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezaguei para evitar pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra, empenha-se o menos possível. O homem rege seu pensamento pela razão; refreia os sentimentos e instintos em proveito do objetivo que tem. Domina o animal com a inteligência. Sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce do labor; o homem trabalha para não perecer. Para produzir,

[24]AUMONT, Jacques. *Porque o cinema se tornou a mais singular das artes.* São Paulo Papirus, 2010. (p.24)

> é preciso uma linha de conduta; é preciso obedecer as regras da experiência. É preciso pensar antes no resultado. A mula não pensa em absolutamente nada, senão em ser inteiramente despreocupada"[25]

Sobre o novo habitat elétrico e mecânico criado pelas condições efetivas do desenvolvimento industrial e urbano, coube aos artístas de vanguarda a produção de um objeto artístico que estabelecesse uma compatibilidade com o novo ambiente, e nenhuma outra arte foi tão eficaz em exprimir o caráter elétrico e veloz do mundo moderno quanto a arte cinematográfica. Os primeiros a observarem a qualidade veloz e dinâmica do cinematógrafo foram os futuristas italianos, que ao empreenderem o manifesto em 1916 (Marinette) reivindicaram um cinema cuja estética fosse consonante ao habitat moderno.

Se no campo das artes plásticas, os experimentos futuristas centravam-se na problemática dos movimentos partindo para uma criação dinâmica e em fluxo contínuo - como sugere o manifesto futurista de 1909, do italiano Marinette - no campo do cinema, o manifesto futurista centrava-se na problemática da simuntaneidade (sucessão rápida, fusão de imagens) e numa sugestividade musical (para uma ideia de "polifonia", de ritmo), rumo a uma estética que dialoga com as promessas de um "novo mundo" elétrico e dinâmico, como bem nos lembra Ismail Xavier[26]. Por fim, podemos dizer que o futurismo buscou aproximar o cinema da sensorialidade estética. Para além das questões estéticas, que vão desde a reflexão da simultaneidade até questão rítmica, os futuristas também importaram para o cinema toda uma "mitologia" marcada pelo *elogio a velocidade* e pela ruptura com o homem do passado.

> "O cinematógrafo futurista vai tornar mais aguda e desenvolver a sensibilidade, vai acelerar a imaginação criadora e dará à inteligencia um prodigioso senso da simultaneidade e da onipresença. […] Deste modo, decomporemos e recomporemos o Universo segundo nossos maravilhosos caprichos, para centuplicar o poder do gênio criador italiano e sua predominância absoluta no mundo."[27]

---

[25] LE CORBUSIER, Apud OLIVIERI, SILVANA. QUANDO O CINEMA VIRA DOCUMENTÁRIO. BAHIA: EDUFBA; FLORIANÓPOLIS: ANPUR 2011. (p.25)

[26] XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo: Perspectiva, Série Debates; 142, 1978.(p.28)

[27] MARINETTE, apud XAVIER, Ismail org. *A Experiência do Cinema: a antologia.* Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. (p.36)

A estética e o imaginário futurista influenciaram vários grupos de artistas na União Soviética, entre eles, no cinema, o grupo *Kinoks*[28], liderado pelo cineasta Dziga Vertov. Partindo de concepções estéticas similares às futuristas, mas marchando numa concepção político-ideológica radicalmente oposta, Dziga Vertov, em 1919, cunhou o manifesto intitulado "NÓS". Neste escrito, destinado aos componentes do próprio grupo, Vertov deixa nítida a sua influência futurista ao evocar o elogio às máquinas e à eletricidade, sugerindo ao cinema a "poesia das alavancas", reivindicando uma estética cinematográfica que estivesse aliada à "alma das máquinas".

> "O nosso caminho conduz, através da poesia de máquinas, rumo ao homem elétrico perfeito. Ao revelar a alma das máquins, faremos com o que o trabalhador ame a sua bancada, com que o camponês ame o seu trator e o que o engenheiro ame o seu motor. Nós introduzimos alegria criativa em todo trabalho mecânico. Nos trazemos as pessoas para mais perto do parentesco com as máquinas. Promovemos novas pessoas."[29]

Em termos de forma-sentido, toda essa tendência à eletricidade e ao dinamismo, levou o pensamento de vanguarda a refletir sobre um elemento específico da práxis cinematográfica: a montagem. Para aludir ao caratér dinâmico e preciso das máquinas; para estar em diálogo com a velocidade do novo cotidiano moderno, a noção de ritmo entre as imagens rapidamente contaminou o pensamento dos cineastas *d'avant garde*. Não apenas o caratér estético e formal do cinema se afinou às tendências das máquinas, como o próprio objeto diante das câmera eram signos de modernidade. O próprio ambiente da vida moderna tornou-se um tema a observação: a velocidade dos trens a vapor e dos automóveis, os grandes prédios e monumentos arquitetônicos, a eletricidade e dinamismo das linhas de produção, postes de energia, as vitrines de roupas e jóia, em suma toda a novidade eletrificada que a modernidade proporcionou.

Podemos citar uma grande quantidade de obras do cinema de vanguarda que foram contaminadas pelos fluidos nervosos da modernidade. Desde os abstracionistas Eggeling, Léger, Richter, Fischinger e o primeiro Walter Ruttmann, até a obras de cunho mais ideológico, como em Dziga Vertov, o segundo Ruttmann, Joris Ivens, Paul Strand e Pare Lorentz; e mesmo nas obras francesas de Germanie Dulac, Jean Epstein e

---

[28] Neologismo criado por Vertov, que designa os homens que operam o cinematógrafo.

[29] VERTOV, Dziga. In MICHELSON, Annette. (org.) *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov*. England, London: University of California Press, Ltd. 1984. (p.7)

Henri Chomette. Essas obras representam um sintoma de adaptação às caoticas condições da vida moderna.

Entre muitas outras, podemos destacar os filmes *Balé Mecânico* (*Ballet Mecanique*, 1924), do pintor cubista Fernand Léger, *A marcha das máquinas* (1927), de Eugène Deslaw, *Les jeux de la vitesse et de la lumiere* (1925), *de* Henri Chomette e *Um homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov como exemplares de obras fascinadas pela velocidade dos objetos mecânicos e elétricos, que representam uma modernidade que rompe com o passado em prol da gestação de um por vir sob a égide dos instrumentos mecânicos.

Nesse contexto, como fruto desta tendência própria das vanguardas modernas vemos as Sinfonias Urbanas dos anos 20 como obras que simbolizam e reafirmam o elogio a velocidade. Basta lembrarmos dos exemplares *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, de Walter Ruttmann, *A Ponte* de Joris Ivens e o próprio *Um Homem com a Câmera*, de Dziga Vertov, assim como os exemplares americanos.

Havendo raras excessões, como *Nada como o passar horas*, de Alberto Cavalcanti, as Sinfonias Urbanas de modo geral tendem a se direcionar para o cotidiano das sociedades industriais, priorizando a captação dos grandes monumentos, das grandes construções metálicas, do vai-e-vem dos bondes e dos grandes parques industriais – dando destaque ao novo homem.

Em suma, as Sinfonias Urbanas tendem a um elogio a velocidade, seja na própria forma estética dos seus filmes (expressa através de rápidos cortes na montagem, sobreposições e fusões) como nos próprios objetos que lhe são caros a observação.

2.2 Guerra ao teatro!

Neste caminho rumo à autonomia do cinema e a sua elevação ao *statos* de arte, os cineastas de vanguarda e os primeiros teóricos do cinema trataram de "expulsar as impurezas" que colocavam o cinema ao estado de subserviência para as demais artes. Assim, uma série de características estabelecidas dentro do cinema clássico foram recusadas pela *avant-garde*, dentre elas a narratividade e a teatralidade.

Para estes artístas e críticos, sobretudo da França, pensar na redução do cinema ao simples *teatro filmado* tornaria a câmera um mero aparato de registro e anularia a

inventividade do recurso da montagem. Assim, uma série de críticas foram realizadas ao cinema industrial americano, culminando num enfrentamento ao cinema narrativo.

Podemos perceber uma certa nuance nessa recusa do teatro no cinema, havendo aqueles que recusavam totalmente a narratividade (Dulac) e outros que se opunham a certas tendências, como a utilização do cinema enquanto uma subliteratura, ou aqueles que se opunham a utilização dos intertítulos, em prol de um "esperanto visual".

A ideia de se reduzir o cinema a "teatro filmado" era um horizonte não quisto tanto para o cinema *d'avant-garde* quanto para os primeiros teóricos franceses. Para eles era preciso expulsar o "mimetismo monstruoso" do ator de teatro (Ricciotto Canudo), não fazer mais necessário um ator que "represente" diante da câmera - carregando as antigas técnicas de interpretação de palco - mas sim, um ator que vivesse frente à câmera de forma autêntica e espontânea (Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein).

Em especifico, Delluc criticava o destaque do ator enquanto "vedete", visando uma ruptura com o *star-system.* Para Delluc, o culto aos atores era algo nocivo para o surgimento do cinema enquanto arte, já que o cinema industrial vinha se solidificando desde o início dos anos vinte, já havia criado os seus mitos na América do Norte ou na Europa.

Além das questões entorno do ator, esses teóricos criticavam o uso do cinema enquanto uma ferramenta para a divulgação de obras de outro gênero, como a adaptações de peças e melodramas, sendo estes de qualquer natureza, pois tal prática colocava o cinema como uma *subliteratura*. Na crítica a teatralização, as acusações eram feitas inclusive ao teatro em si, tido como um inimigo a ser combatido em todas as frentes, seja dentro ou fora do campo do cinema.

> "Foi com esse espírito que Canudo e Delluc reforçaram entre os cinéfilos o ódio ao teatro o grande inimigo a ser combatido em todas as frentes. No seu próprio terreno, onde é criticado pelo seu caráter "falso", mascarado, efêmero: representação teatral não se perpetua, exigindo a presença viva dos atores, e não deixa vestígios como obra cristalizada numa matéria. "[30]

Em suma, a campanha contra o teatro dentro do cinema e até mesmo enquanto arte estava intimamente ligada a toda uma argumentação contra a "falsidade"

[30] XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo: Perspectiva, Série Debates; 142, 1978. (p.53)

característica do próprio teatro, que ia de contra o pensamento dos estetas franceses, que se mobilizavam em direção à "naturalidade primordial", enquanto elemento eminentimente prodigioso dentro do cinema:

> "Para Delluc, a verdade no teatro é impossível. No cinema ela é indispensável. […] O cinema seria o império da vida, da simplicidade, da presença da natureza, dos gestos rápidos, acrobáticos e precisos, próprios à vida moderna."[31]

Como bem nos lembra Ismail Xavier, a defesa da especificidade cinematográfica e a busca de fundamentos que o legitimem enquanto arte, estando ligados a uma luta contra o teatro – fato que marcou o pensamento cinematográfico dos anos 20 em toda Europa. Para citarmos um exemplo não francês, podemos também nos basear nos escritos do próprio Dziga Vertov, que enxergava a presença do teatro no cinema, como uma contaminação da cultura burguesa.

Tal posicionamento o levou a um afastamento radical de toda a estética do cinema ficcional, já que para Vertov a ficção pertencia ao lugar da alienação e da falsidade. Vertov explicita o seu ódio ao teatro tanto nos seus escritos, como no já citado "NÓS" - onde o cineasta afirma que os filmes baseados em romances e na forma teatral são "leprósos" e "contagiosos"-, assim como nos únicos intertítulos de sua Sinfonia:

> "Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica com acontecimentos reais. Sem ajuda de intertítulos, sem a ajuda de um cenário, sem o auxílio do teatro. Este trabalho experimental pretende criar uma linguagem internacional, baseada em total separação da linguagem literária e teatral."[32]

Na verdade, a negação do teatral é uma marca característica não apenas da Sinfonia vertoviana, mais sim um ponto em comum entre todas Sinfonias Urbanas, algumas com maior outras com menos.. As Sinfonias recusam totalmente a utilização de atores, refutando as idiossincrasias de um personagem individual vindouro do cinema romanesco e teatral, rumo à captação do ser coletivo. A maioria das Sinfonias Urbanas não tem a pretensão de contar uma história, negam isso, rompem totalmente com a tradição narrativa do cinema.

---

[31]*Idem*, (p.53).

[32] VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov.* England, London: University of California Press, Ltd. 1984. (p.5)

2.3. A música como musa

Nesse caminho rumo à autonomia do cinema e sua legitimação no estatútuo da arte, houveram aqueles que reinvidicavam a especificidade do aparato cinematográfico partindo de reflexões político-estéticas das vanguardas modernas da artes plásticas. As questões centravam-se sobre a natureza e na matéria-prima do cinema, pondo em destaque às reflexões sobre a especificidade do movimento.

Entre aqueles que se debruçaram sobre esta especificidade podemos destacar a escritora e cineasta de vanguarda Germaine Dulac. Para Dulac o cinema nascia não apenas para representar experiências, ilustrar eventos, mas sim com a missão de explorar o âmbito sensorial-psicológico, de captar o fluxo profundo dos processos vitais, dos movimentos do mundo, do universo natural. Dulac pregava, de maneira radical, tanto em sua prática no cinema como nos seus escritos, o culto da síntese da natureza, propondo revelar o enigmático, o indecifrável, os segredos do mundo orgânico. O reconhecimento do movimento como a essência da vida, e o cinema como o revelador desse dinamismo universal.

Dulac entendia o cinema como um espelho sensorial capaz de revelar ao receptor (espectador) os movimentos sensoriais do diretor/autor. Nesse âmbito o fenômeno cinematográfico se daria através da subjetividade do autor, impressa num material visível (o filme), servindo ao espectador como uma ponte para o invisível.

> "Tudo é movimento à nossa volta, no desconhecido das coisas, nos fatos perceptíveis e não perceptíveis… O movimento é múltiplo. Escrevo movimento. Vocês lêem, movimento. E, acima de tudo, meu pensamento, o seu, outro movimento. O cinema é a única arte que, em seu ritmo de múltiplas imagens, pode sintetizar num único segundo este movimento múltiplo e comunicar, ao mesmo tempo, minhas impressões, as suas, e nossas expressões."[33]

Em sua militância em prol desse cinema *porvir*, que buscava a minimização da narrativa, ou a negação total, a música se fez musa. Pensar no movimento de uma imagem que se desenvolve no e através do tempo, aproximava o cinema a aquela que é considerada a mais pura e mais abstrata de todas as artes: a música.

---

[33] *Apud*: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1978 (Debates; 142). Pág.69.

A inter-relação música-cinema, para Dulac, promoveria o anúncio do que ela chamou de sinfonia de luzes, como uma espécie de sinfonia para os olhos, capaz de proporcionar sensações e sentidos. Escapando do modelo plástico da pintura, esse, carregado de figuração, Dulac proclamava um cinema de absoluto movimento, dotado de ritmo e musicalidade. Noutras palavras, tal inter-relação iria conferir ao cinema o poder abstrato e sensorial, tão próprio da música:

> "O cinema decompondo o movimento, nos faz ver de forma analítica a beleza do salto, através de uma série de pequenos ritmos que resultam num ritmo total; quanto à germinação, não temos apenas, graças ao cinema, a síntese do movimento de crescimento, mas a psicologia deste movimento. Sentimos visualmente o esforço que faz um caule para sair da terra e florir."[34]

Apresentava uma nova proposta de cinema, este não mais narrativo-figurativo-industrial, mas sim rítmico e harmônico, um cinema voltado para os movimentos e transformações da imagem. Tal proposta opõe-se diretamente ao cinema romanesco e teatral, fincando suas bases num pensamento que entende a força motriz do cinema não em seu potencial narrativo, mas sim no viés sensorial, abstrato e rítmico – portanto musical.

Podemos ver suas reflexões postas em prática em seus trabalhos *Disque 927* (1928), *Theme et variations* (1928) e *Arabesque* (1929). Ao seu lado, podemos citar o cineasta francês Henri Chomette, com as obras *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925) e *Cinq minutes de cinema pur* (1926), o fotógrafo húngaro Laszlo Moholy-Nagy, com *Play of Light, black-white-gray* (1930) e o fotógrafo americano Ralph Steiner, com seu *H^2O* (1929) – filmes conhecidos da tendência chamada cinema puro[35].

Rumo a uma musicalização da imagem, houve também o cinema abstrato que tendia a uma ruptura radical da figuratividade, explorando geometrismos, formas e ritmos, como é o caso dos primeiros trabalhos de Ruttmann, e as obras de Viking Eggleing, Hans Richter e Fernand Léger.

Como fruto desta inter-relação cinema-música, muitos dos termos próprios à linguagem musical foram empregados e re-adaptados para a linguagem cinematográfica, a saber as expressões como: ritmo, *opus*, *sinfonia visual*, poema-sinfonico, *leitmotif*.

---

[34] *Apud: idem.* (p.71)

[35] BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film History: an Introduction*, New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

Tais conceitos musicais foram empregados não apenas no campo teórico, mas também no campo prático, haja vista que muitas obras do cinema de vanguarda carregam no próprio título uma referência musical, como é o exemplo dos *Opus1, 2, 3 4 e 5* de Walter Ruttmann, *Sinfonia Diagonal*, de Viking Eggeleing; entre vários outros. Notavelmente podem destacar também nesse contexto as próprias Sinfonias Urbanas.

Como o próprio nome do gênero já nos propõe, as Sinfonias Urbanas terminam sendo exemplares perfeitos desta inter-relação cinema-música. Bem diferente da tendência abstracionista (Eggleing, Ruttmann, Hans Richter) que pôe em destaque uma musicalidade das imagens partindo da ruptura do figurativo e aproximando-se do cinema puro (Dulac, Chomette, Moholy Nagy) que visa uma ruptura com o narrativo e teatral, rumo a uma experiência mais sensorial, as Sinfonias Urbanas compõe uma musicalização das representações dos espaços urbanos dos grandes centros, tendo alguns exemplares mais voltados a questões discursivas de viés político (Vertov, Cavalcanti) e outros exemplares com maior foco em questões plásticas e sensorias (Moholy-Nagy, Rutttmann, Paul Strand).

Capítulo 3. *Nada como o passar das horas:* Um outro olhar sobre a modernidade

> "Quando se viajava em diligência, a cavalo, em "trolleys" ou em literia, havia um contato constante do viajante com a região que ele atravessava e com os seus habitantes. Hoje o carro rapidíssimo que vai do Rio à São Paulo em menos de cinco horas, o trem de aço ou o ônibus, com ar condicionado, que para o menos possível e o avião em grandes distâncias usando um roteiro na estratosfera, não permitem nenhum conhecimento pessoal de quem viaja com a gente e com os aspectos dos lugares que atravessam. Mais ainda, na maioria dos grandes centros, os hotéis são sempre idênticos. Não é paradoxo dizer-se que o aperfeiçoamento dos meios de comunicação diminuiu os contactos pessoais do viajante e aumentou e falta de conhecimento e, portanto, de compreensão de uma povo para outro,"[36]

Alberto Cavalcanti, brasileiro, iniciou os seus estudos em arquitetura na Suiça, migrando posteriormente para a França, onde entra em contato com o cenário cinematográfico europeu. Cavalvanti dá seus primeiors passos no cinema inserindo-se no que os críticos e historiadores cinema chamam de "primeira vanguarda francesa". Formada por um grupo heterogêneo - pois afinal não trata propriamente de uma escola estética - a vanguarda francessa reuniu personalidades e linguagens das mais diversas: do fotógrafo surrealista Man Ray ao pintor cubista Fernand Léger, do crítico e pioneiro cineclubista Louis Delluc ao impressionista Jean Epstein, da cineasta e ensaista Germaine Dulac ao surrealista Luis Buñuel. E neste contexto, o brasileiro Alberto Cavalcanti se insere no seio da inteligentsia cinematográfica européia.

Antes de realizar o seu primeiro filme, Cavalcanti trabalhou como assistente de direção e cenógrafo em *Les galerie des monstres* (1924), de Jacques Catelain e *Feu Mathias Pascal* (1924), de Marcel L'Herbier, além de montar o documentário *Voyage au Congo* (1925), de Marc Allégret e colaborar com a cenografia de *Little People*, de George Pearson. Até que em 1926, Cavalcanti realiza o seu primeiro longa-metragem, *Le Train sans Yeux* (*O trem dos sonhos*), contando com o apoio da Néo Films e Films Legrand. A ficção se passa dentro de um trem desgovernado, cuja vida dos passageiros depende de um antigo ferroviário e um velho cego para conduzir a viagem em segurança. Filme baseado no livro *Train sans Yeux*, de Louis Delluc.

Seu segundo filme, *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures* 1926), produzido de forma independente, tem um papel definitivo na carreira de Alberto

[36] CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Arte Nova: 1977 p.57

Cavalcanti. Sua obra é conhecida na história do cinema como uma das primeiras sinfonias urbanas realizadas, antecedendo *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade* (1927) de Ruttmann, que já naquele momento estava sendo produzida, e o antológico *Um homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Além disto é também conhecida como um dos primeiros documentários sociológicos.

Mostrando uma vida para além das vitrínes e cafés da burguesia parisiense, *Nada como o passar das horas* explora o cotidiano dos "homens lentos", reconfigura os personagens que encarnam os rejeitados pelo universo moderno do início do século XX: uma velha pedinte, uma vendedora de flores e uma prostituta e o seu rufião e um marinheiro. Rememorando Cavalcanti:

> "Rodamos tudo nas ruas de Paris, montamos muito rapidamente, ficou como surgiu. Os filmes eram sobre lugares distantes, sobre o crepúsculo do pacífico etc. Ninguém tinha a ideia de que a vida no lugar em que você mora era interessante. Isto ficou claro em "Rien que les heures", e imediatamente o filme passou a ser visto como documentário social. É um sútil documentário social, um documentário social sobre a falta de trabalho, sobre a vida em lugares miseráveis. Teve um monte de problemas com os censores, sabe como é."[37]

Nada como o passar das horas foi tanto elogiado pela crítica como pelo público francês. Como disse Cavalcanti, o filme teve diversas cenas censuradas, a saber, entre elas, a sequência em que a prostituta se deita com o marinheiro. Sua obra se distancia do universo burguês e moderno da cidade parisiense e volta-se para o cotidiano das pessoas humildes do subúrbio francês. Tal característica é explicitada de antemão nos primeiros minutos do filme:

> "Esse filme não conta nenhuma história. É apenas uma sequência sobre o tempo que passa e não pretende apresentar de maneira condensada nenhuma cidade. Este filme não se debruça sobre a vida elegante e da moda, mas ao cotidiano dos pobres e humildes"

Tais intertítulos são intercalados com planos de sobreposições que reforçam o discurso, demarcando a ruptura com o universo burguês e apontando para o cotidiano dos ditos "homens lentos", para o cotidiano dos homens sem prestígio. No decorrer do filme, assistimos a imagens de indigentes que dormem nas ruas em contraste a pessoas

[37] CALDIERE, Sergio. Alberto Cavalcanti: O cineasta do mundo. Rio de Janeiro: Teatral Dezesseis, 2005. (p.18)

almoçando em restaurantes ou banhando-se nas grandes piscinas, assim como animais peçonhentos no lixo em contraste com as vitrínes e suas ornamentadas bonecas de plástico. Assim, Cavalcanti elabora o seu discurso fílmico explorando o contraste dessas figuras e/ou paisagens, construindo um filme eminentemente político e de caráter social. Deste modo, Cavalcanti realiza o primeiro documentário de cunho sociológico na Europa.

Como bem explicitado na epígrafe do texto, Alberto Cavalcanti - contrariando toda uma concepção futurista de arte – compreendia a modernidade como um forte redutor de distâncias entre os povos (promovida pelos velozes meios de transporte) entretanto, paradoxalmente notava que tal velocidade reduzia o contato e o entendimento entre as nações e os povos. Para Cavalcanti, "*A impresa, o rádio, a televisão e, sobretudo, o cinema deveriam atuar como compensação.*"[38], os meios de comunicação deveriam restituir o conhecimento entre os povos, aproximando as culturas e rompendo as fronteiras entre a nacionalidade. E neste ímpeto é que elabora a concepção estética de *Nada como o passar das horas*, desvelando o universo rejeitado e não-quisto pelos impulsos da modernidade.

Distanciando-se dos impulsos da tendência futurista pautadas no elogio à velocidade e às maquinarias mecânicas, Cavalcanti reinvindica um certo caratér surrealista em sua obra. Em uma entrevista intitulada "*Eu era surrealista com tendência ao realismo*", feita por I. F. Martialay com o diretor Alberto Cavalcanti, o crítico pergunta ao cineasta a qual tipo de escola ou movimento artístico ele estaria associado e Cavalcanti responde:

> "Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura nem escultura. Insisto que meu surrealismo era exclusivamente cinematográfico. Quando mostrei Rien que les heures (1926), foi a essa forma de expressão no seio da vanguarda que me filiou a maioria da intelligentsia cinematográfica."[39]

Importante deixar claro que não trata aqui de um surrealismo que nos lembra o cinema de Bunuel, a pintura de Salvador Dali, ou mesmo o caratér surreal da fotografia

[38] CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Arte Nova: 1977, p.58.
[39] MARTIALAY, I. F. "Eu era surrealista com tendência ao realismo" In: PELLIZZARI Lorenzo, VALENTINETTI Claudio M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*, trad. Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 279

de Man Ray. Trata-se de uma influência surrealista fincada em bases literárias, herdadas da matriz da própria vanguarda surrealista francesa do início do século XX.

Reavivando.as influências de André Breton e Robert Desnos, na literatura, e o surrealismo presente nas fotografias de Eugène Atget; Cavalcanti explora em *Nada como o passar das horas* o extraordinário contido no cotidiano ordinário.

3.1 Influência da vanguarda surrealista francesa

Para compreendermos a influência surrealista da sinfonia de Alberto Cavalcanti falaremos aqui do surrealismo que brotou na França em 1919, que emergiu segundo os esforços dos intelectuais André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault e Robert Desnos. Não se trata de "experiências surrealistas" baseadas nos êxtases religiosos ou nos êxtases promovidos pelos narcóticos, como o ópio ou haxixe, mas sim de experiências fecundadas no encontro do extraordinário no mundo real.

Conforme nos expõe Walter Benjamim em seu texto intitulado *O surrealismo, O último instantâneo da inteligência européia*[40], esse surrealismo se dá numa espécie de *iluminação profana* ou no que ele chamou de *impulsos da embriaguez.* Para o filósofo tal iluminação e impulsos são observados nas expressões das coisas "antiquadas", "seja nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a se extinguir, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos e nos lugares mundanos". Nesse sentido, Benjamim vê a própria cidade como o palco central para o despertar surrealista:

> "No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de París. Mas não somente a revolta desvenda inteiramente o rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por tiros e apitos). Nenhum rosto é tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade.*[...]* Também a París dos surrealistas é um pequeno universo, ou seja, no universo grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, das quais cintilam sinais fantasmagóricos através do trânsito, também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. "[41]

---

[40] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense. 2012. (p.22)

[41] *Idem.* (p.26)

Nesses dois trechos supracitados, encontramos uma exposição exemplar para falarmos da potencialidade surrealista da obra de Alberto Cavalcanti, pois *Nada como o passar das horas* penetra nos becos desertos das cidades de París, revisita os objetos do "antiquado", nos fazendo assistir ao perambular da vida dos homens errantes que se entrecruzam e se sobrepõe com o passar das horas. Ainda assim não se trata da vida destas pessoas – de suas personalidades, de suas subjetividades – mas sim do cotidiano de personagens que encarnam a tal face surrealista da cidade francesa. *Nada como o passar das horas* nos apresenta uma París personificada nas ruas desertas, nas antigas charretes com seus cavalos, na chegada de um marinheiro, no olhar de uma meretriz ou mesmo no ziguezague do andar de uma velha senhora em ruas estreitas. Eis a *iluminação profana* da obra.

Cavalcanti explora em seu filme um olhar para aqueles que serão suprimidos pelo calor das maquinarias, lança o seu olhar para aqueles que estão afastados das chiques botiques de moda ou dos cafés de Paris – dedica-se, como bem pontua Benjamim, à potência do antiquado. Desse modo valoriza a marginalidade parisiense, destacando o antigo motorista das charretes ao invés de destacar o vapor dos automóveis, previlegia o ziguezagear das pessoas errantes ao invés do andar linear dos homens objetiváveis, destacando inclusive a vida de uma meretriz.

Além de identificarmos uma influência surrealista na própria forma-sentido da obra de Cavalcanti, também podemos identificar um caráter surrealista na composição fotográfica de seu filme, nos valendo de uma comparação direta com as obras do fotógrafo francês Eugène Atget - este conhecido entre a inteligentsia artística como o primeiro fotógrafo surrealista.

Se o surrealismo está nas ruas podemos dizer que essa experiência se encontra na concepção estética do fotógrafo Eugene Atget. Nas palavras de Walter Benjamim no escrito intitulado *Pequena história da fotografia*:

> "As fotos parisienses de Atget são de fato as precursoras da fotogradia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o Surrealismo conseguiu por em marcha […] ele purifica essa atmosfera: começa a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontstável da moderna escola fotográfica."[42]

Atget buscava em suas fotografias objetos perdidos, transviados, utilizando a cidade como principal motivo posto a investigação. Registro de prédios antigos, construções características da arquitetura parisiense, pátios assim como também pequenas coisas, como sapatos, carrinhos de bebê – sempre captando o seu aspecto majestoso e romântico, encontrando no ordinário o extraordinário.

---

[42] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense. 2012. (p.108)

Rien que les heures, de Cavalvanti

Rue de Verneuil, de Eugène Atget

Podemos perceber uma certa aproximação entre os trabalhos de Eugene Atget com a composição fotográfica dos fotogramas de *Rien que les heures.* Lembrando que trata-se aqui de uma comparação entre campos da arte diferentes, podemos observar que existe uma afinidade estética entre os trabalhos, haja vista que ambos têm como motivo uma Paris em vias de transformação, uma Paris de ruas e becos desertos. A fotografia de Atget, ao invés de se ater aos fenômenos e às novidades da modernidade, aponta o seu olhar para as coisas que estão prestes a desaparecer, anuladas pelos fenômenos do desenvolvimento urbano, assim como a obra de Alberto Cavalcanti.

A câmera fotográfica de Atget documenta os recantos da cidade, becos e indivíduos apequenados em meio às grandes construções. Em poucas palavras, Atget se detém às coisas simples - o crepúsculo, a neblina, ruas vazias, prédios e catedrais. Entretanto, faz mais do que puramente documentar, ele registra poeticamente os fatos. Nesse âmbito, encontramos o ponto de comum entre Cavalcanti e Atget: captar poeticamente o espaço mundano, deslocando o ordinário para o majestoso e extraordinário.

Rien que les heures, de Cavalcanti

Cité Valmy Porte d'Asnières Chiffonniers, de Atget

Podemos concluir que a obra de Cavalcanti carrega em si uma forte influência da estética surrealista francesa, conforme o próprio autor afirma em entrevista. Mesmo sendo um cineasta brasileiro, recem-chegado na França, Alberto Cavalcanti compõe a sua Sinfonia Urbana traduzindo a estética surrealista francesa em linguagem cinematográfica, o que o coloca imediatamente no seio da inteligentsia francesa dos anos 20. Vale pontuar mais uma vez, que não se trata de um surrealismo das pinturas de Dali ou do cinema de Buñuel, mas sim de um surrealismo - citando Benjamim novamente – ancorado nas potências do antiquado, nos impulsos da embriaguez, num surrealismo que vê as potências do novo presente no ultrapassado, no despensável, no marginal.

Mesmo estando afastado de uma certa tendência do pensamento de vanguarda, que prima pelo elogio à modernidade (futurismo, supremacismo, construtivismo e outras correntes) Alberto Cavalcanti, indo numa contra-corrente, consegue penetrar no *hall* da avant-garde francesa valendo-se do aspecto mundando e marginal da cidade de Paris, realizando assim o primeiro documentário de cunho sociológico da Europa e reinvindicando ainda um estatuto de arte ao cinema.

3.2. Ritmo e Sobreposições de Camadas.

Como deixa bem claro em várias passagens de seu livro *Filme e Realidade*, Cavalcanti defende que a a construção cinematográfica não deve se distanciar das questões sociais, assim como também não se deve deixar de lado a elaboração poética e os fundamentos técnicos específicos da arte cinematográfica.

Ao invés de optar pela utilização da montagem acelerada, Alberto Cavalcanti experimenta a utilização da técnica de sobreposição de camadas (colagem de película). Cavalcanti utiliza de tais recursos de várias formas, seja na utilização de fusões para estabelecer uma relação de comparação entre planos, como elipse temporal, ou também como forma de metáfora.

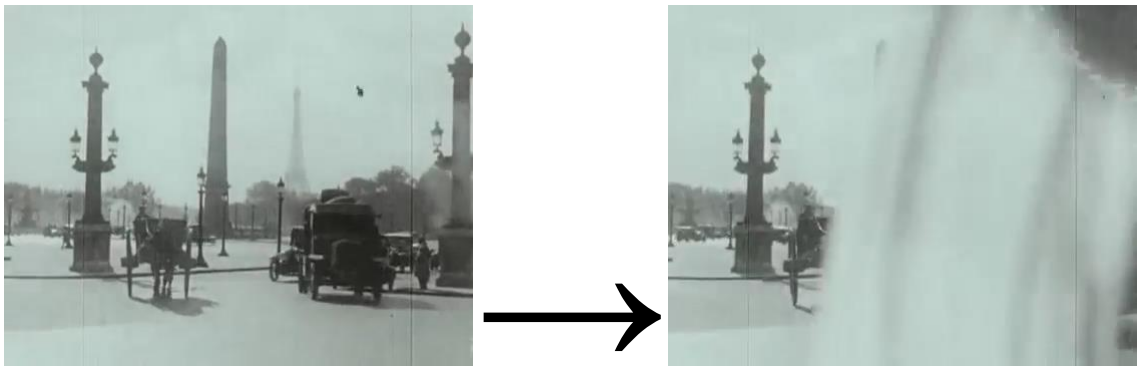
Vale lembrar que dentre as Sinfonias Urbanas *Nada como um passar das horas* é um dos raros exemplares que prima por um ritmo lento entre as transições de imagens e na própria duração da imagem. Nesse sentido, as fusões contribuem em todo o filme para a construção de um dilatamento do tempo, haja vista que *Nada como o passar das*

horas busca captar uma outra realidade da capital francesa, ou melhor, uma outra temporalidade.

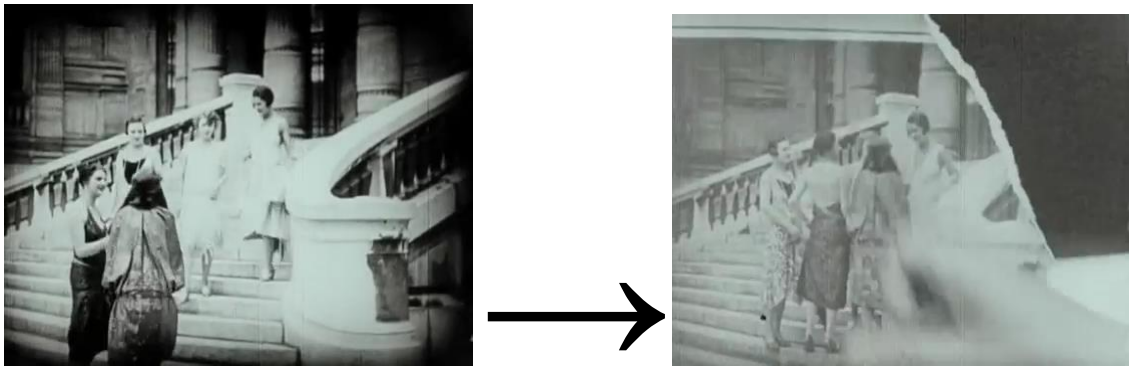
Entre as diversas formas de utilização de sobreposições de camadas encontradas no filme, colocamos em análise as da sequência de abertura do filme, sequencia que desempenha um papel fundamental para a compreensão do filme. Trata-se da sequência em que o autor expõe o discurso fílmico, valendo-se do auxílio de cartelas:

Cartela 1) *Todas as cidades seriam iguais se não fossem os monumentos que a destinguessem*
Cartela 2) *Esse filme não se dedica à vida elegante e glamurosa.*
Cartela 3) *Mas sobre o cotidiano dos pobres e marginalizados*
Cartela 4) *Pintores de todas as nacionalidades se dedicaram a decifrar a cidade…*
Cartela 5) *Mas são apenas uma sucessão de imagens que não podem restituir a vida.*

Entre as **Cartela 1** e **2**, Cavalcanti utiliza o efeito de sobreposição de camadas, em que utiliza como matéria-prima um plano geral das ruas de París (evidenciando os signos de uma modernidade, seja com movimento dos automóveis e os grandes monumentos) sobreposto à imagem de grafismos circulares. Dessa forma, por sobreposição de camadas, Cavalcanti nega a imagem de uma Paris turistica e burguesa, utilizando a técnica de sobreposição de camadas para promover uma *negação*:



No caminho de uma oposição a sociedade burguesa, entre as **Cartelas 2** e **3** Cavalcanti expõe um plano geral de uma suntuosa escadaria com mulheres bem vestidas e sobrepõe tal imagem a uma refilmagem de um fotograma da primeira, o posibilitando-o rasgar a imagem dessas com as próprias mãos.



Assim, podemos concluir que mesmo não utilizando a montagem acelerada, bastante singular das Sinfonias Urbanas, Alberto Cavalcanti não deixa de explorar o recurso da montagem de forma inventiva e pouco usual, explorando a utilização das sobreposições de camadas não apenas como elipse temporal, mas como recurso de metáfora visual. Sendo fiel ao projeto estético de seu filme – que buscava a representação de uma Paris não vista, formada por "homens lentos"- o autor se valeu de recursos pouco explorados pelas tendências de vanguarda para promover a representação de uma Paris não-vista e marginal.

Capítulo 4: *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*: geometrismos e cinema abstrato.

Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, surge em meio à grande efervescência artística na Alemanha – período aureo que proporcionou ao cinema alemão uma forte inter-relação com as artes visuais. Nos anos 1920, o cenário da arte em Berlim era palco de grupos como A Ponte (*Der Brucke*) e Cavaleiros Azuis (*Der blaue Reiter*), nas artes plásticas. Marcam presença nesse contexto os pintores Egon Schiele e Gustav Klimt. No teatro, temos as experiências de Max Reinhardt e Erwin Piscator; na música Gustav Mahler. Trata-se de uma Berlim marcada por um grande fluxo artístico, recebendo influências de toda Europa – seja pelos futuristas italianos com o estilo dinâmico e tecnológico ou pelos artistas construtivistas (Moholy-Nagy e W. Kandinsky)

Eis que nasce a vanguarda cinematográfica alemã. Como bem argumenta Lotte Eisner em seu escrito *A Tela Demoníaca*, o cinema alemão dos anos 20 fora nutrido por todas estas ebulições artísticas que vinham ocorrendo na Alemanhã, sendo influenciado diretamente pela estética dos pintores expressionistas e em especial por Max Reinhardt.
A autora destaca como marco inicial do cinema expressionista a obra *O gabinete do doutor caligari* (*Das Kabinett des dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, que desde então imprime as principais características que figuram a estética expressionista – a saber a atuação teatralizada, figurinos estilizados e a minunciosa construção dos cenários. Outros filmes também figuram essa gênese, tais como *Da aurora a Meia-noite* (*Von Morgens Bis Mitternacht*, 1920), de Karl Heinz Martin e *O Golem* (*Der Golem, Wie Er In Die Welt Kam*, 1920) de Paul Wegener e Carl Boese.

Tais filmes foram consequência da forte indústria cinematográfica alemã, que inicialmente fora impulsionada pelo próprio Max Reinhardt (1911-1912) que criou uma espécie de corporação que estabelecia uma inter-relação regular com dramaturgos e produtores cinematográficos. Posteriormente a estatal UFA (1917, *Universum Film Aktien Gesellschaft*) toma as rédeas da indústria cinematográfica na Alemanha, mantendo uma produção regular e contínua, atingindo o seu momento áureo entre os anos de 1925-1927.[43]

---

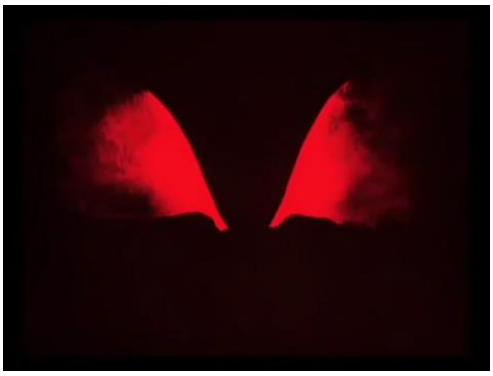
[43] MANZANO, Luiz A. *Som-Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva 2010. p.60

Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade, nasce justamente no apogeu da indústria cinematográfica alemã. Nesse âmbito, não podemos deixar de destacar que *Berlim* conta com excelente equipe de filmagem, tendo na fotografia Karl Freund (diretor de fotografia responsável por diversas obras do cinema expressionista, incluindo *Ultima Gargalhada* (1924) de F.W.Murnau e *Metrópoles* (1927) de Fritz Lang) e roteiro, a presença do respeitável escritor Carl Meyer, roteirista de *Gabinete do doutor Caligari*. Diferente da grande maioria das obras do cinema alemão do período, *Berlim* se destaca por não utilizar de cenários e de atores, tomando como único objeto de filmagem a própria cidade.

A sinfonia de Ruttmann lança um olhar agudo s obre a capital alemã captando o dia-a-dia da metrópole do amanhecer ao anoitecer. O filme mostra o cotidiano da cidade, voltando-se diretamente para as novidades proporcionadas pela modernidade - o fluxo de trabalho nos escritórios, a vida do trabalhador da indústria, a nova imprensa, os encontros nos café. Trata-se de uma obra que se dedica a captar o fluxo dos homens modernos, rápidos e objetiváveis.

Anteriormente à produção de sua sinfonia urbana, Ruttmann desenvolveu trabalhos no cinema experimentando a técnica de pintura em película. Tal técnica também foi cara a vários outros artístas da época, entre eles Viking Eggling, Hans Richter, Len Lye e Oskar Fischinger. Chama-se o trabalho destes artístas de cinema abstrato.

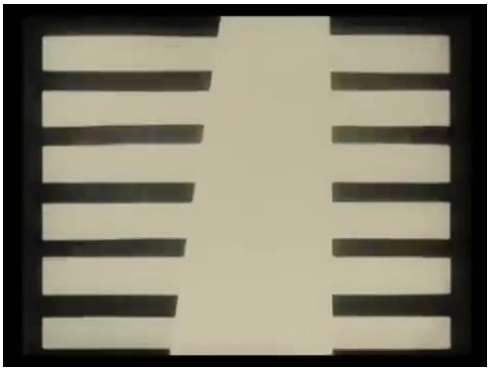
Conhecido como um dos precursores do cinema abstrato, Ruttmann desenvolveu uma série de *opus* que buscavam captar uma musicalidade visual a partir de pinturas de formas geométricas e abstratas, produzindo assim quatro obras:



Opus I

Opus II

Opus III



Opus IV

Ainda nas experiências com o cinema abstrato, Ruttmann também contribuiu com a animação de *Os Nibelungos* (1926), de Fritz Lang e também com *As aventuras do príncipe Achamed* (1926), de Lotte Heimigher.

Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade representa na carreira cinematográfica de Ruttmann a passagem do cinema abstrato para o cinema documental, entretanto tal passagem manteve ainda uma herança do olhar abstrato para o Ruttmann documentarista.

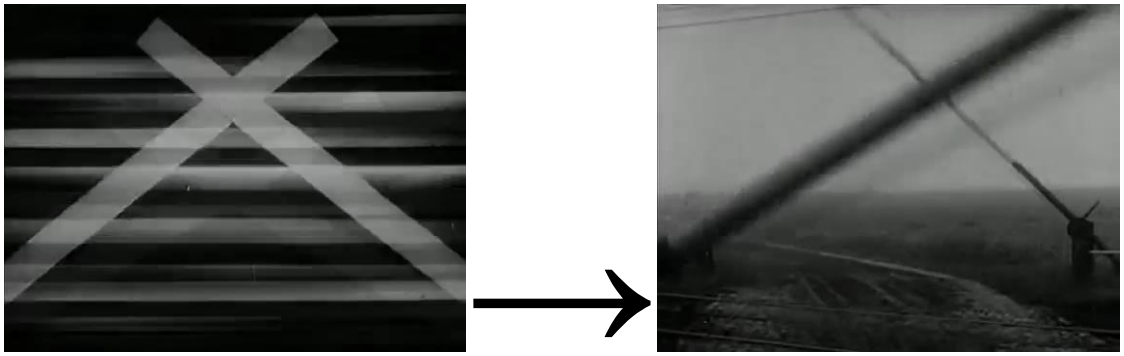
4.1. Do abstratismo para o cinema documental

Mantendo ainda o mesmo olhar abstratista de sua série de *Opus*, Ruttmann capta no próprio espaço urbano – seja em ferrovias, janelas, fios de eletricidade, engrenagem ou em outros objetos industriais - formas abstratas e geométricas. Assim, Ruttmann não apenas busca captar o cotidiano das ruas de Berlim, mais que isso, busca na arquitetura da própria cidade geometrismo e abstratismo na composição de uma experimentação formal.

Na abertura do filme assistimos a uma animação, semelhante aos experimentos anteriores. A sequência começa com fusões de fluidos líquidos que em seguida se confundem com forma retangulares e circulares e em seguida nos surpreende com a semelhança entre a forma abstrata com a de uma placa de ferrovia.

Continuando a sequência de abertura, Ruttmann faz confundir fios elétricos em linhas finas em meio ao branco do céu; o mesmo se repete com os trilhos do trem, os vagões e as árvores. Vários elementos do mundo real constituem a matéria-prima para o olhar

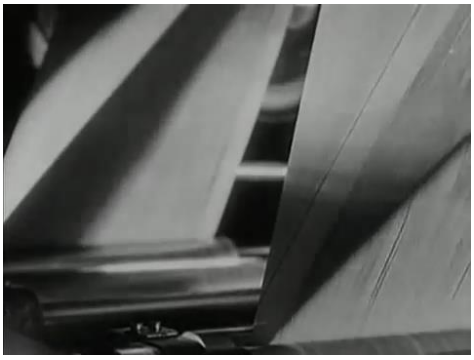
abstrato do cineasta. Dessa forma, Ruttmann expõe a tese de seu experimento: o espaço físico também constitui formas abstratas.



Ao longo do filme Ruttmann utiliza uma série de recursos para a construção de geomestrismo e abstratismo no espaço urbano, entre eles podemos notar a utilização criativa da profundidade de campo. Previlegiando na composição fotográfica a criação de perspectivas e pontos de fuga, o cineasta vale-se das ruas e da monumentalidade dos prédios para a construção dos geometrismos.

O cineasta valoriza a tomada de objetos cuja forma seja linear, nos fazendo confundir retas com formas geométricas. Recorre a este recurso com bastante frequência, valendo-se de chaminés em fábricas, fios elétricos, e cortinas em janelas.

Por fim, Ruttmann também utiliza da velocidade dos objetos industriais para a composição de abstratistmo, seja utilizando engrenagens de uma fábrica de leite ou na impressão dos jornais da cidade de Berlim.



Mesmo lançando o seu olhar para o mundo físico, Ruttmann não deixa de explorar a composição abstrata e geométrica em sua fotografia, utilizando de vários recursos formais para a construção de uma sinfonia urbana dinâmica e com formas abstratas.

4.2. Estrutura de sequências e metáforas visuais

As sinfonias, no campo da teoria musical, são obras que se encontram dentro do campo da música instrumental, assim como a sonata e o coro, conhecidas formalmente pela sua forma dividida em 3 ou 4 partes, chamadas de movimentos.[44]

[44] CHAIM, Abraão Ibraim. A música erudita da idade média ao século XX. São Paulo, SP. Editora Letras & Letras. 1998

Nesse sentido, dentre os exemplares de Sinfonia Urbana podemos dizer que a mais proxima da forma de uma sinfonia musical é *Berlim.* Podemos afirmar isso por ser a única das Sinfonias a utilizar uma divisão por atos, sendo esta dividida em cinco atos - ou cinco sequências - cada uma valorizando um aspecto e uma temporalidade da capital alemã.

O primeiro ato se concentra em retratar o amanhacer do dia em Berlim, captando o cotidiano nos trilhos das ferrovias e a dinâmica das fábricas. Nessa sequência Ruttmann põe em destaque as ruas vazias, a monumentalidade dos prédios e a velocidade das engrenagens mecânicas.

Aqui, Ruttmann valoriza os geometrismos na composição, captura de planos com objetos em movimento e utilização de montagem acelerada. Trata-se da sequência mais veloz e dinâmica em termos de forma e composição estética.

Nessa sequência cabe também uma metafora visual, quando Ruttmann contrapõe a imagem, de gados com a de trabalhadores na indústria – tecendo uma crítica sobre a alienação no trabalho.

→

O segundo ato se volta para a movimentação das pessoas nas ruas. Fluxo de pessoas nas estações de trem, crianças indo para a escola, donas de casa limpando suas portas, carteiros, profissionais liberais, e trabalhadores nos escritórios. Aqui, a presença humama ganha um maior destaque nas ruas, trata-se de oito horas da manhã. No final deste ato, Ruttmann valoria a montagem acelera, contrapondo o fluxo dos escritores com imagens de cachorros raivosos – cunhando dessa forma uma metáfora sobre a selvageria do mercado.

→

O ato três se concentra em captar a dinâmina dos meios de transporte. O guardas de trânsito, o vai-e-vem das charretes, o perambular nas ruas. Ruttmann utiliza também da contraposição das pessoas nas ruas com imagens de bonecas em vitrinas – questionando a sociedade burguesa. Ruttmann aproveita essa sequencia para captar planos em movimentação, colocando a câmera em bondes e, inclusive, em aviões, captando imagens com grande dinâmica.

→

O quarto ato se inicia no meio-dia, previlegiando o horário de intervalo do trabalho, as pessoas indo almoçar em restaurantes de luxo enquanto outras comem no próprio trabalho. Em seguida Ruttmann explora os lazeres e os esportes, captando corridas de automóveis, corridas de atletismo, competições em velas, a roda gigante e outros esportes modernos cujo o foco é a velocidade

Outro tema central deste ato encontra-se nas machetes de jornal, que Ruttmann faz questão de enfatisar as colunas de emprego e obtuários. Aqui, utiliza como metafora visual a contraposição dos jornais sendo impressos à rapida descida de uma roda gigante, contraposta à imagem de uma espiral – anunciando uma espécie de paranóia moderna.

→

O quinto e último ato se dedica ao cotidiano da noite em Berlim. Luzes de neon, faróis de carros acessos, pessoas indo ao cinema e vitrines de luxo. O espetáculo é o objeto central desse ato, colocando em destaque a burguesia de Berlim indo para as festas, para o jazz e *vaudevilles*.

Diferente do que Siegfried Kracauer pontua em seu escrito (como dito no capítulo 1), a obra de Ruttmann não é apenas uma exercício formal ou um mero experimentalismo. Trata-se de uma obra que apresenta de forma sutíl as críticas da vida moderna, mesmo não sendo esse o direcionamento central de sua obra.

Podemos concluir que dentre as obras mais comumente citadas enquanto uma Sinfonia Urbana, a obra do alemão é a que mais se enquadra ao que se pensa comumente do gênero, sendo praticamente uma obra paradgmática. *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade* atende à todos os "críterios" e enunciados que postulam uma Sinfonia Urbana[45], e mais que isso, previlegia a sua estrutura fílmica de forma próxima a de uma sinfonia musical, configurando uma Sinfonia Urbana que serviu de referência para cineastas de todo o mundo.

[45] 1) Utiliza como matéria-prima imagens captadas dos espaços urbanos, e em geral, por uma câmera escondida ou fortuita; 2) captura as idas e vindas dos corpos e das multidões, tratando sempre de um personagem coletivo; 3) explora o uso expressivo da montagem como a possiblidade de uma músicalidade visual, e 4) nega a inserção de intertítulos em oposição a linguagem verbal.

Capítulo 5: *Um homem com a câmera*: um cine-manifesto do construtivismo russo

> "Pela primeira vez uma palavra nova no campo da arte – Construtivismo – veio da Russia, não da França." [46]
>
> *V. Maiakovski*
>
> "Esta palavra teve uma carreira fulmegante, mas poucas pessoas conhecem seu sentido".[47]
>
> *L.Moholy Nagy, carta a Rodtchenko*

Quando se evoca o título *Um homem com a câmera*, rapidamente se estabelece uma relação entre o filme e os escritos do Manifesto *"Nós"*[48] e o Manifesto do "*Cine-Olho*"[49], do próprio Dziga Vertov. Entretanto, nos trabalhos sobre tal obra, pouco se analisou relacionando a obra com a vanguarda construtivista – movimento que floresceu na União Soviética no início do século XX. Entre os raros estudos que apontam a fundamental importância do construtivismo russo para o cinema soviético, destacamos o escrito *Eisenstein e o Construtivismo*, de François Albera, este fundamental para a elaboração deste capítulo.

O próprio termo "construtivismo russo" é problemático em si, tendo ele várias conotações. Como bem observa François Albera, muitas confusões circundam o termo: a primeira delas é o de assimilar o termo a um "estilo decoratívo, geométrico e abstrato"e a outra por associar o termo ao "funcionalismo".

> "A primeira confusão é a que assimila o construtivismo a um estilo decorativo, geométrico e abstrato, ou que só vê nele uma submissão a princípios geométricos". Assim, George Rickey, em Construtivism: origens and evolution (1967), define o termo segundo critérios estéticos que reagrupam todos os traços da arte geométrica e não mimética, entremeando Tatlin, Malevitch, Gabo." […] The tradition of construtivism (1974), de Stephen Bann, não procede de modo diferente, ao passo que, mais recentemente, Marie-Aline Prat, em peinture et avant-garde au seuil des annes 30 (1984), poostula a legitimidade de um construtivismo europeu internacional oriundo do âmbito estritamente histórico que alguns querem lhe atribuir […] A segunda confusão é a que assimila o

---

[46] *Apud.* ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. (p.165).

[47] *Apud. Idem.* (p.165).

[48] VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov.* England, London: University of California Press, Ltd. 1984. (p.5)

[49] *Idem.* (p.60).

> construtivismo ao funcionalismo, tal como preconizado por Hebert Bayer e a Bauhaus, que o inscrevem na perspectiva aberta pelo "espirito novo" e vêem nele o prenúncio do design [Russian construtivism (1983), de Christina Lodder (p.166).[50]

O termo é utilizado pela primeira vez no Instituto de Cultura Artística (INKOUK - instituto dirigido por Kandinsky), por A. Lunatcharski, em 1920; e muito por isso, o termo ganha a ascepção o lugar de arte não objetiva, com formas puras. Entretando o primeiro trabalho intitulado "Construtivistas" (1922) foi executado pelos artístas Alexei Gan, Alexandr Rodtchenko, V. Stepanova e Medunetzski.

Utilizaremos aqui como base teórica a referência de construtivismo de François Albera, que define o construtivismo russo como um movimento associado a duas noções: 1) a ideia de abolição do campo artístico, promovendo uma ruptura com o estatuto clássico das artes – rompendo com os atelies, estúdios e gabinetes. 2) Proclamação da integração das artes com a revolução política (muito associado a um *leninismo*) rumo a uma estética da revolução, totalmente engajada com as questões sociais:

> "A arte, instrumento de transformação social, parte da reconstrução do modo de vida, da revolucionarização da consciência do povo, é esse o sentido que deve ser dado à sua abolição, abolição da arte (pintura, música, poesia, teatro, cinema etc.) de cavalete"[51]

A ideia era tornar a arte parte integrante da vida e liquidar os artistas enquanto camada social, conseguir abolir o que Bourdieu chamou de campo intelectual e artístico, abolir a autonomia da produção artística (que possui seus critérios internos de avaliação). Com o fim do campo, a arte passaria a se voltar unicamente para as massas, afinando-se ao projeto politico-social das célebres brochuras de Lénin. [52]

Entre os artístas construtivistas mais conhecido podemos destacar Alexei Gan (designer), Alexandr Rodtchenko (fotografo) Malevich (pintor), Tatlin (escultor) e Maiakovsky (poeta).

Maiakovski - o primeiro de todos os construtivistas a notar o caratér revolucionário que o cinema tinha em si - vai apoiar Dziga Vertov e Ester Schub a elaborar um cinema de registros, pautado na captura dos fatos, nos acontecimentos do

---

[50] ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo.* São Paulo: Cosac & Naify 2002. (p.166)

[51] *Idem.* (p.169)

[52] *Idem* (p.177)

dia-a-dia. A ideia de direcionar a lente para a "essência dos fatos" e romper com os estúdios de cinema é antes de tudo uma noção construtivista que deu os primeiros impulsos para Vertov desenvolver a série de cine-jornais *Kino-pravda* (Cinema Verdade).[53]

Vale lembrar que não se trata de um mimetismo ou puramente reprodução dos acontecimentos, mas sim de encontrar uma nova forma para o registro dos novos fatos, os fatos da revolução – como uma espécie de deciframento do mundo através do cinema. O princípio desse cinema construtivista consistia em captar os movimentos da vida e organiza-los através da montagem, construindo uma espécie de organização da vida real. As ideias de Maiakovski foram fundamentais para o surgimento dos manifestos de Dizga Vertov. Podemos ver uma total consonância do pensamento vertoviano num texto escrito por Maiakovski, onde o poeta defende a construção de um cinema para além dos estúdios e da indústria do entretenimento:

> *"Para vocês, o cinema é um espetáculo*
> *Para mim, é quase um meio de compreender o mundo.*
> *O cinema – provedor de movimento*
> *O cinema – renovador da literatura*
> *O cinema – destruidor da estética*
> *O cinema – um esportivo*
> *O cinema – um semeador de ideias*
> *Mas o cinema está doente. O capitalismo encobriu seus olhos de ouro. Hábeis empresários o conduzem pela mão nas ruas. Eles juntam dinheiro tocando o coração com seus temas choramingas*
> *Devemos por fim nisso.*
> *O comunismo deve salvar o cinema de seus venais cães de cegos."*[54]

Impulsionado pelas experiências construtivistas, *Um homem com a câmera* é mais que uma Sinfonia Urbana, trata-se de uma grande síntese das concepções e experiências construtivistas para o cinema, atendendo aos dois pontos especificados por François Albera (abolição artística e promoção de uma revolução social). Cabe aqui uma breve análise da obra para percebermos tais aspectos.

---

[53] ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo.* São Paulo: Cosac & Naify 2002
[54] *Idem.* (p.212)

5.1. Aspectos construtivistas de *Um homem com a câmera.*

> *"Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica com acontecimentos reais.*
> *- Sem ajuda de legendas intermediárias*
> *- Sem ajuda de um cenário*
> *- Sem ajuda de um teatro (palco, atores, etc.)*
> *Este trabalho experimental pretende criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional.*
> *Baseado em total afastamento da linguagem teatral e literária."*[55]

O início de *O Homem com a Câmera* traz alguns intertítulos que explicam a que tipo de experiência ele se propõe: um filme sem intertítulos, sem uso de cenários ou de atores - em suma - um filme que busca a tessitura de um "esperanto visual", baseando-se em total separação da literatura ou do teatro. Podemos dizer que trata-se de uma Sinfonia Urbana canônica, juntamente com *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade.*
Conforme pudemos perceber, no capítulo 2, *Um homem com a câmera* é mais que um exemplar de Sinfonia Urbana. Trata-se de um filme que representa os anceios do pensamento da vanguarda européia dos anos 20, haja vista que coincide em mais de um ponto com às tendências *avantgarde* da época – o elogio a velocidade, a ruptura com a linguagem teatral ou literal e a musicalidade como uma proposta visual.

Realizado em 1929, ano de transição entre a era do cinema silencioso para o cinema sonoro, *Um homem com a câmera*, de Dziga Vertov, promove a projeção do projeto revolucionário marxista através do diálogo entre imagens de acontecimentos reais. Vale lembrar que a própria construção da partitura musical do filme foi elaborada por Dziga Vertov.
Captando os ciclos de trabalho do operário das fábricas desde o início do dia até o crepúsculo, Vertov acompanha todo o espectro da produção nas cidades de Odessa, Kiev e Moscou. Trata-se de uma Sinfonia Urbana voltada principalmente para as atividades produtivistas – para o operáriado - projetando para a tela de cinema as imagens da produção nas minas, na produção de aço, nos serviços de comunicação, no

[55] Intertítulo de advertência para a abertura do filme *Um homem com a câmera*.

serviço postal, na construção civil, nas instalações elétricas, na produção textil e, principalmente, na produção cinematográfica – colocando o próprio cineasta na condição de operário.

Antes de mais, o próprio cinema é o objeto de *Um homem com a câmera.* Nessa sinfonia assistimos a dois filmes, o primeiro que capta o cotidiano nas ruas e nas indústrias e um segundo onde assistimos ao trabalho do cinegrafista (o homem com a câmera) que haje como uma espécie de *flaneur* cinematográfico, explorando todas as contradições de uma sociedade moderna industrial.

Aqui o cinema tem papel fundamental no filme, haja vista que todo o "circuito prático da produção cinematográfica" está contido no filme. Se na abertura do assistimos à uma projeção de cinema - o que nos coloca imediatamente na condição de espectador – vemos também o processo de montagem do próprio filme. Por isso, *Um homem com a câmera* não pode ser visto apenas como uma Sinfonia Urbana, mais que isso, trata-se de um elogio ao próprio cinema.

Projecionista na Sala de Cinema

"O homem com a câmera", captando imagens.

Rolos de negativos

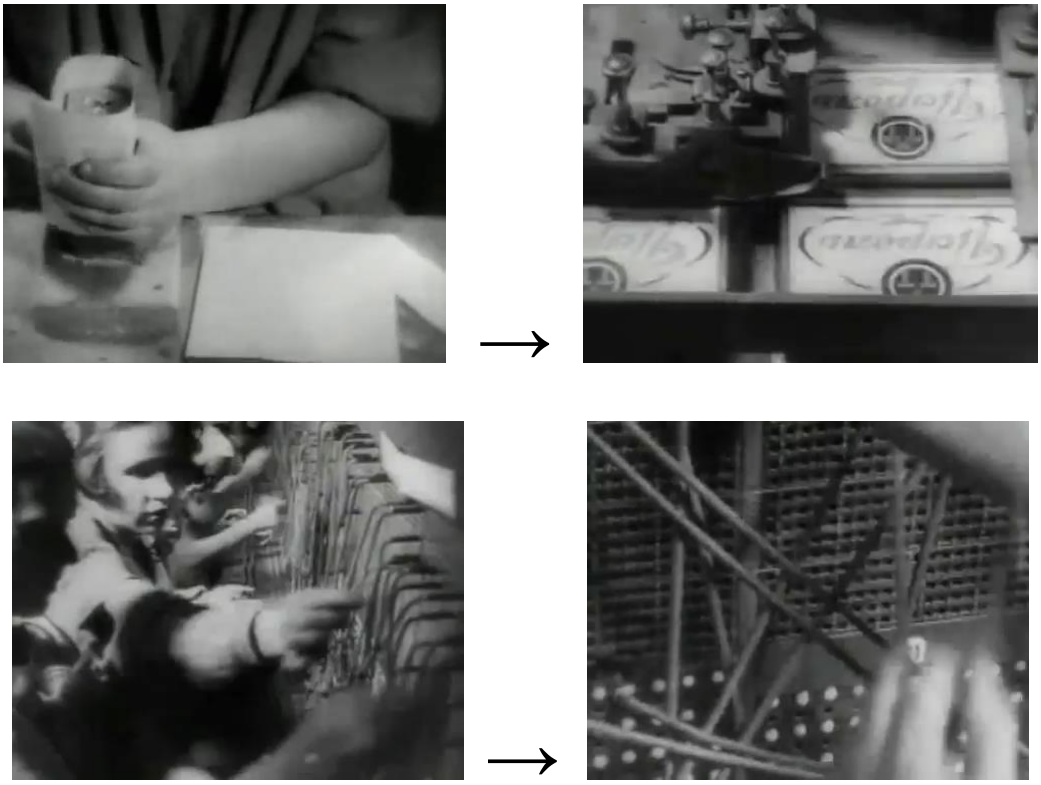
Fotogramas em processo de montagem

Indo desde o processo de captação de imagens até ao processo de exibição do material, *O homem com a câmera* registra todo o processo de construção fílmica,

revelando o processo de edição do próprio filme. Trata-se de um filme que remove o artísta de cinema do lugar dos grandes estudios e o desloca para o papel de um operador de câmera – um mero operário que registra outros operários. Eis uma das características construtivistas: colocar o cineasta enquanto um operário.

Além de ser uma reflexão sobre o próprio estatúto do cinema, *Um homem com a câmera* também apresenta um viés socio-político. Elabora críticas ao modelo de trabalho industrial, indo de encontro à questão da alienação no trabalho, vendo o operariado enquanto semelhante da própria máquina. Essa relação torna-se evidente na cena em que foca os serviços de produção de cigarros, nos serviços de comunicação e administrativos.

Estabelecendo uma relação dialética entre as imagens das máquinas e as dos operários trabalhando, Vertov utiliza da aceleração para colocar ambas as imagens na mesma velocidade e alternando-as em montagem acelerada para estabelecer uma relação paralela entre elas. Trata-se de uma crítica aos modelos acelerados de trabalho e às velozes formas de trabalho nas sociedades modernas industriais.



Nessa sequência Vertov equipara a velocidade dos trabalhos manuais como a velocidade dos trabalhos mecânicos, tecendo uma crítica alienação no trabalho. Mesmo

se atendo à sociedade industrial moderna, Vertov não deixa de lançar um olhar crítico aos novos modelos de produção, tecendo um filme que serve como crítica ao homem moderno. Eis a segunda caractéristica construtivista: promoção de uma arte engajada às questões sociais.

Desse modo, podemos concluir que *Um homem com a câmera* não é apenas uma Sinfonia Urbana que surge como produto dos manifestos de Dziga Vertov, ou como soma dos seus cine-jornais, trata-se de uma síntese da proposta estética de um cinema construtivistas.

Conclusão

O presente estudo não teve como proposta buscar uma definição da expressão Sinfonia Urbana, assim como também escapou da proposta de investigar a influência desses filmes na cinematográfia contemporânea. Trata-se de um estudo preliminar e introdutório que tem como preocupação maior fornecer um aporte inicial sobre esse gênero/ no início do trabalho vc disse que se trata de um subgênero!? do cinema documentário e do cinema experimental, atendo-se aos exemplares mais conhecidos, buscando a gênese de cada um destes.

Mesmo podendo identificar as Sinfonias Urbanas como filmes que: 1) a utilização como matéria-prima de imagens captadas dos espaços urbanos, e em geral, por uma câmera escondida; 2) a captura das idas e vindas dos corpos e das multidões, tratando sempre de um personagem coletivo, refutando as idiossincrasias de um personagem individual vindouro do cinema romanesco e teatral*;* 3) o utilização da expressividade do recurso da montagem como a possiblidade de uma músicalidade visual; e 4) negam a inserção de intertítulos em oposição à linguagem verbal; não podemos deixar de destacar a importancia que as vanguardas artísticas modernas exercem sobre cada um de seus exemplares.

Definir a etiqueta "Sinfonia Urbana" é uma complicada missão na historiografia do cinema, por tratar-se de um gênero que avizinha dois campos do cinema: o experimental e o documental. Muito já se falou sobre a expressividade das Sinfonias Urbanas enquanto documentários que trazem uma perspectiva mais poética e menos jornalesca ao gênero documental, mas pouco se investigou a fundo as especificidades estéticas e de onde nasceu esse tal lirismo dessas sinfonias.

As expressões "poéticos", "líricos", "experimental" são adjetivos validos para denominar essa categoria de filmes, entretanto eles limitam as pesquisas estéticas acerca desses documentários. As Sinfonias Urbanas - mais que documentários líricos e de experimentação poética – são filmes ~~filmes~~ que carregam em seu embrião estético a herança da expressividade das vanguardas artísticas que vinham se solidificando no início do século XX e desde os anos vinte começaram a contaminar a expressão cinematográfica. Desse modo podemos concluir que pensar em Sinfonias Urbanas é

antes de tudo compreender a real influência das vanguardas cinematográficas no cinema documental, representando um ponto de virada na história do cinema documentário.

As Sinfonias Urbanas representam um ponto de interseção entre as vanguardas artísticas - seja no surrealismo em do negligenciado exemplar *Nada como o passar das horas*, no abstracionismo de *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade* ou no construtivismo de *Um homem com a câmera.* Por fim, podemos dizer que as Sinfonias Urbanas não surgem do nada, o da genialidade espontânea e individual de seus criadores, trata-se de um gênero que nasce sobre os ombros das vanguardas artísticas.

O documentário poético deve, e muito, às vanguardas!

Referências Bibliográficas

1) Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann e Dziga Vertov (ensaios, artigos, entrevistas e biografias).

CALDIERI, Sergio. *Alberto Cavalcanti: o cineasta do mundo*. Rio de janeiro: Editora Teatral. 2005.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Arte Nova: 1977

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra. 2005

PELLIZZARI, Lorenzo, VALENTINETTI Claudio M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*, trad. Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

MANZANO, Luiz A. *Som-Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva 2010.

VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov*. England, London: University of California Press, Ltd. 1984.

2) Cinema Documentário e Sinfonias Urbanas

BARNOW, Eric. *Documentary: a history of non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1983.

LEWIS, Jacob org. *Documentary Tradition.*. New York: Hopkinson and Blake, 1971.

MOHOLY-NAGY, László. *Painting, Photography, Film.* 1925. Trad. Janet Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVIERI, Silvana. *Quando o cinema vira urbanismo*. Bahia: Edufba, PPGAU; Florianópolis: ANPUR 2011.

MARTINS, Fernanda; SANTOS, Emerson. *Les symphonies urbaines – une brève introduction à propos de ses origines et de ses inventeurs* IN : "*Voix et Images de la Diversité - Que Peut la Littérature?*" Paris: L´Harmattan, 2013.

SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony Moscow*. United States, Harvard University, mimeo, 2008.

3) Historiografia do Cinema

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ALBERA, François. *Modernidade e Vanguarda no cinema*. tradução Adilson Mendes, Fábio Uchoa. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2012

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film History: an Introduction*, New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

4) Teoria do Cinema e Análise do Filme

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Portugal, Lisboa: Texto&grafia, 2010.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme.* Campinas, SP: Papirus, 7ª edição. 2009.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme.* Portugal, Lisboa: Editora Mimeses. 2004.

AUMONT, Jacques. *Porque o cinema se tornou a mais singular das artes.* São Paulo Papirus, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense. 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, Cinema I.* Portugal, Lisboa: Assírio Alvim. 2009.

XAVIER, Ismail org. *A Experiência do Cinema: a antologia.* Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo: Perspectiva, Série Debates; 142, 1978.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. Opacidade e Transparência.* São Paulo, Paz e Terra, 2008.