



Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008)  
*Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*  
6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho)  
ISBN 978-989-95500-1-8

---

## Cinema e Vanguardas ou a re-humanização da arte

MIRIAN TAVARES

*Universidade do Algarve* ~ mtavares@ualg.pt



### Resumo:

Este trabalho pretende analisar como as vanguardas do início do século XX se apropriaram do cinema e como utilizaram-no como veículo de produção e difusão de seus ideais éticos e estéticos. A relação de pertença do cinema com a época de seu surgimento é de extrema importância, pois da mesma forma que podemos compreendê-lo à luz das vanguardas, muitos dos princípios vanguardistas são explicitados por este meio que consegue, através da técnica, levar adiante a decomposição e reconstrução do olhar proposta por cubistas, dadaístas e futuristas.

As vanguardas estavam fascinadas pelas máquinas e viam nas novas tecnologias, não um factor de desumanização, mas uma possibilidade de integração com a nova realidade. Apesar de reconhecermos que, inicialmente a vocação do cinema era a de responder a “una gran aspiración que viene a ser la portadora de la ideología burguesa de la representación” (Burch, 1995:21), ainda assim é possível compreendermos a relação das vanguardas com o cinema: o fascínio pela técnica e a compreensão da capacidade que o cinema possuía de transformar uma obra de arte, como uma pintura, por exemplo, em um meio mais completo, não apenas visual, estático, mas sonoro e com movimento. As vanguardas buscaram subverter a vocação naturalista e explorar outras vertentes que levaram a produção de um cinema que nega, acima de tudo, o próprio sujeito, e conseqüentemente, a vocação original deste meio.

É fundamental percebermos que o cinema coloca em evidência o sujeito e é através dele que o sujeito passa a se reconhecer como lugar originário do sentido. Os aparelhos ópticos, quando surgem, servem para tirar o sujeito deste centro, é só pensarmos na era de Galileu e no fim do geocentrismo. Mas são também os aparelhos ópticos que recolocam o homem no centro da produção imagética ocidental. Através da câmara obscura, o Renascimento reorganiza o espaço privilegiando o olho do homem, elemento central, princípio da coerência e da ordem. O espaço geometrizado do Renascimento subverte as hierarquias da imagética medieval e o aparente caos é substituído por uma nova ordem. Se os artistas da renascença alimentaram pretensões demiúrgicas, de competir com Deus na criação do universo, (aliás é nesta altura que o artista passa a ser chamado CRIADOR), concretizam suas pretensões na criação de um universo imagético mais que perfeito, hiper real, criando, ao mesmo tempo, a ilusão de que estavam apenas a reproduzir O REAL. E este lugar do sujeito é incorporado pelo olho da câmara e o homem não perde, desta maneira, o seu lugar na iconografia ocidental, já que a tendência geral das vanguardas era a de bani-lo violentamente, de uma maneira ou de outra, do centro desta iconografia, posto que enveredaram pelos caminhos da abstracção e conseqüente dissolução do sujeito. E é esta ambigüidade entre a desumanização da arte promovida pelas vanguardas, conforme Ortega y Gasset, e o uso que estes movimentos farão do cinema, que iremos discutir neste trabalho

### Palavras-chave:

Cinema, vanguardas, arte

---

## Introdução

*L'aventure du cinéma - du latin adventurus: qui doit arriver - sera convulsion, surréalisme. Ou elle ne sera pas. Nelly Kaplan*

O termo *avant-garde*, de origem militar, surge em França no período da I Grande Guerra. Apesar de estar ligado mais directamente aos movimentos literários, podemos ampliá-lo para as artes de um modo geral, visto que a maior parte destes movimentos – mais uma característica das vanguardas – estava envolvida em várias instâncias, passando das letras às imagens e até mesmo à música. Para nós o que interessa deste conceito é determinar um certo funcionamento geral das artes neste princípio de século, que, mesmo com diferenças, partiram de alguns pontos em comum, tais como: consciência de grupo, carácter revolucionário e, de um modo geral, vida curta, já que buscando a superação, se esgotavam na própria busca.

O que as vanguardas pretendiam era fazer explodir as formas de expressão até então conhecidas e expressar a angústia de um tempo que se iniciava sob os escombros de uma Guerra Mundial, da qual eles não queriam participar. Foram desertores de uma batalha que não reconheciam como deles. A sua luta era no campo das ideias, lugar propício para combater o caos provocado pela guerra.

O fim do século XIX deixou no ar questões de fé, razão e lógica. Deixou também o desejo de reordenar o olhar sobre as coisas e sobre a própria humanidade. Das perguntas lançadas no fim do século passado, de uma guerra que os obrigava a todos a reagir de alguma maneira, surgem os movimentos de vanguarda. Se o termo *avant-garde* tem origens militares, a existência dos movimentos está precisamente compreendida no período anterior e imediatamente posterior às duas Grandes Guerras.

Vários foram os movimentos de vanguarda. Alguns deles eram profundamente antitéticos entre si, mas todos, em algum momento, acabaram por se debruçar sobre uma grande questão: qual seria a nova concepção do Homem e da História? Qual seria a melhor maneira de fazer acordar um mundo mergulhado na miséria e na destruição? Ao mesmo tempo, como lidar com um período onde o desenvolvimento tecnológico atingia proporções até então nunca imaginadas? O fascínio pela máquina é assumido por muitos dos movimentos de vanguarda que reconheciam, nestes novos aparatos, os futuros intermediários entre o homem e o mundo.

Em 1925, o filósofo espanhol Ortega y Gasset, publica um ensaio intitulado *La deshumanización del arte*. Neste texto, Ortega y Gasset irá apontar as características do *novo estilo*, ou seja, da arte produzida pelos jovens vanguardistas, que tenderia para: “1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna.” (1976:24).

Na visão do filósofo, a nova arte tentava, sobretudo, desmaterializar a figura humana, convertê-la em objecto, retirá-la do contexto real e produzir assim, uma arte *amimética*. Entretanto, o próprio Ortega Y Gasset reconhece, nada é mais difícil que fugir da realidade, assim, as pretensões *amiméticas* das vanguardas redundaram em um enorme fracasso. Conforme Siebenmann:

*La más original metáfora no hace por sí poesía. Si detrás de lo caprichoso de la imagen no hay correspondencias intuibles, no hay una estructura que confiera a las imágenes función y necesidad, en vano iremos a buscar el arte. (Siebenmann, 1973:226).*

Indubitavelmente, um dos elementos que mais contribuiu para o fracasso desta tendência *amimética* foi o cinema. Herdeiro directo da fotografia, o novo meio de expressão trouxe consigo a

marca do Real<sup>1</sup>. Além da possibilidade de captar o mundo tal qual ele se nos apresentava, trazia ainda o movimento do mundo. O cinema era então a fotografia que se realizava no tempo, arrastando consigo uma *indicialidade* até então procurada no mundo das imagens mas não alcançada. Nem o Renascimento, no auge da sua perfeição representativa, trazia em si as marcas do mundo, os sinais de uma realidade que aderiam como pegadas ao olho da câmara<sup>2</sup>. Conforme palavras de Maya Deren:

*Uma pintura não é, fundamentalmente, algo semelhante ou a imagem de um cavalo; ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo, ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação visível com um objeto real. A fotografia, entretanto, é um processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Ela, portanto, apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas tradicionais de arte, ocorre o processo criativo, uma vez que a realidade passa através do artista.*  
(apud Xavier, 1984: 11).

O artista é atravessado pela realidade – uma imagem que remete-nos a um sonho de André Breton – um homem que caminhava com o corpo cortado perpendicularmente por uma janela. O princípio do Surrealismo e, de alguma forma, o princípio do cinema. Como a janela que cortava ao meio o homem do sonho de Breton, a realidade atravessa o corpo da criação artística: a fotografia e o cinema, mesmo em suas manifestações mais radicais<sup>3</sup>, trazem consigo a marca feita de luz da realidade captada. Ao capturar o mundo, as marcas deste ficam impressas no fotograma, o que durante muito tempo fez com que negassem, a fotografia e ao cinema, o *status* de ARTE.

Yuri Lotman (1984: *passim*) afirma que o carácter de verdade que o cinema possuía no princípio, foi um dos factores que menos contribuíram para a transformação desta autenticidade em instrumento de cognição, ou seja, da sua transformação numa verdadeira arte. Porém, como tudo em nosso século supersónico, logo descobriram o carácter poético do novo meio e sua liberação do automatismo técnico, fazendo com que intelectuais de vanguarda aceitassem-no como a Sétima Arte.

O cinema foi rapidamente mostrando como transformava a realidade que o atravessava em imagens muito particulares. Imagens que as vanguardas ajudaram a criar, na tentativa, muitas vezes vã, de desmaterializar o meio, de torná-lo, como queria Cocteau, tão fluido como uma caneta sobre um papel. Através da relação que alguns movimentos de vanguarda mantiveram com o cinema, tentarei mostrar como eles se aproximaram, ou não, dos princípios da nova arte aventados por Ortega y Gasset.

## Cinema e vanguardas

A relação de pertença do cinema com a época de seu surgimento é de extrema importância, pois da mesma forma que podemos compreendê-lo à luz das vanguardas, muitos dos princípios vanguardistas são explicitados por este meio que consegue, através da técnica, levar adiante a

<sup>1</sup> “Todo filme é uma sucessão de reproduções fotográficas, e uma foto (não importa o que você faça com ela) é sempre algo que já existiu, que, em certo momento específico, foi real.” (Jean-Claude Carrière, 1995:57).

<sup>2</sup> “Sem discutir o que está por trás da semelhança ou da indexalidade, vamos reter a idéia de fidelidade de reprodução de certas propriedades visíveis do objeto e a idéia de que uma fotografia pode ser encarada como um documento apontado para a pré-existência do elemento que ela denota.” (Xavier, 1984:12).

<sup>3</sup> Mesmo nos experimentos do Cinema Puro, onde Brakhage, Kubelka e outros tentaram não fazer filmes (abandono da narrativa), mas trabalhar com a materialidade do cinema, não fugiram da realidade da luz para criar seus experimentos. (Xavier, 1984: 85-90).

decomposição e reconstrução do olhar proposta por vários artistas de então.<sup>4</sup> Em 1916 quando da publicação do manifesto do cinema Futurista<sup>5</sup>, percebemos o vivo interesse que essa máquina, em particular, exerce sobre aquele movimento. Os futuristas olham-na com fascinação, pois o cinema, “born only a few years ago, (...), lacking a past and free from traditions”, pode tornar-se o instrumento ideal para a *nova arte*, dentre outras coisas pela sua “*pollyexpressiveness towards which all the most modern artistic researches are moving.*”<sup>6</sup> (Apollonio, 1973: 207-8).

As máquinas exercem o seu fascínio sobre as vanguardas que viam as novas tecnologias não como promotoras de um processo de desumanização, mas como algo a ser integrado pelos seus processos de criação, como é o caso dos Futuristas<sup>7</sup>. Conforme Umbro Apollonio, quando Marinetti afirma que “a roaring motor car is more beautiful than the *Victoria of Samothrace*”, não só proclama a sua iconoclastia, como ainda revela a consciência da necessidade de se promover uma alteração completa nos estatutos da arte vigente. A arte não pode ser confinada aos museus e academias: “it is widely admitted that schools of all kinds are in need of substantial change, and that art should not be created to sit in museums, in shrine full of dead heroes, *but exist for the people*” (1973:10) (o sublinhado é meu).

Gino Severini, que segundo Apollonio foi um dos maiores teóricos produzidos pelo Futurismo, asseverava entusiasticamente as possibilidades estéticas da ciência, chegando mesmo a acreditar que “the process of creating a machine did not differ in essence from the process of creating a work of art” (1973: 10-11), desta maneira torna-se fácil compreendermos a relação das vanguardas com o cinema, que antes de mais nada deriva do fascínio pela técnica, apesar de reconhecermos que, inicialmente a vocação do cinema era a de responder às aspirações burguesas de um modelo de representação.

Para Walter Benjamin, as manifestações dadaístas que procuravam provocar escândalo, faziam-no através do choque, desestabilizando o espectador e tirando-o do lugar da contemplação, gerando em contrapartida uma nova forma de fruição, presente também, em outro grau, no cinema. Deste modo, afirmará: “De espectáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque.” (Benjamin, 1992: 107). A rapidez com que as imagens se sucedem não permite estados contemplativos. Assim, para Benjamin, o cinema através da sua estrutura técnica “libertou o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda o mantinha, de certo modo, envolvido.”

Os primeiros filmes dadaístas eram praticamente uma nova forma de pintura: utilizando as possibilidades do cinema, pintores como Viking Eggeling, Hans Richter ou Walter Ruttmann, ampliavam as experiências de sua própria arte em filmes que eram basicamente abstractos – uma espécie de “sinfonia visual”. Para os dadaístas “Le cinéma détient la capacité d’unir en une forme

<sup>4</sup> “Tal como para o dadaísmo, o cinema pode dar importantes contributos para a compreensão do cubismo e do futurismo. Ambos surgem como tentativas insuficientes da arte, para empreender a penetração da realidade com aparelhagem. Diferenciadamente do cinema, estes dois movimentos realizaram a sua tentativa, não através da utilização da aparelhagem para a representação artística da realidade, mas através de uma espécie de aliança entre a representação do real e a aparelhagem. Assim se explica o papel preponderante que o pressentimento da construção dessa aparelhagem visual tem no cubismo e o pressentimento, no cubismo, dos efeitos dessa aparelhagem, tal como o cinema os irá concretizar através do rápido desenrolar da película.” (Benjamin, p.1992: 108).

<sup>5</sup> “Tal manifesto, na realidade, antecipa uma realização cinematográfica das provocações e experiências já postas em prática pelos futuristas, durante suas “noitadas”, com a poesia e o teatro: fusão das várias artes num ímpeto único de superação dos valores estéticos tradicionais, choque caótico e dissonante de materiais visuais tomados dos mais diversos contextos, plena liberdade de qualquer uso lógico, coerente, codificado ou codificável do novo meio.” (Costa, 1987: 73).

<sup>6</sup> O manifesto do cinema futurista foi publicado originalmente em 11 de setembro de 1916 em *L’Italia futurista*, e foi assinado por F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti.

<sup>7</sup> “Futurism, in short, is a complex and composite phenomenon. In it we find various fruitful and vivid intuitions concerning the near future, and, at the same time, laborious revivals of declining themes which had already had their day; genuinely new formal solutions, accompanied by derivative and artificial manneirisms; impulses aiming at a free and progressive society, alongside an arrogantly imperialist and autocratic political viewpoint.” (Apollonio, 1973: 8).

exemplaire et indéfiniment répétable dans la succession temporelle, l'image, la musique et le discours." (Philippe Sers, 1997 : 43). O fascínio da imagem do cinema estava ligado a esta possibilidade múltipla de transformar uma obra de arte, como uma pintura, por exemplo, em um meio mais completo, não apenas visual, estático, mas sonoro e com movimento.

O cinema abstracto que surge do dadaísmo, constitui-se, conforme Philippe Sers, na possibilidade, face a uma linguagem discursiva, "d'un *ordre de l'image* nanti de son autonomie et de sa spécificité dans la marche vers la connaissance." (1997 : 43). Já para os surrealistas, o cinema *puro* era um erro, algo que Antonin Artaud, por exemplo, rejeitava de maneira veemente. Guardando as devidas distâncias éticas e estéticas, havia algo que estava presente em surrealistas e dadaístas (e de um modo geral na vanguarda francesa do início do século): o desejo de revelar, através do cinema, o invisível. Sobre esta questão, Hans Richter afirmou: "J'ai toujours été particulièrement fasciné par les possibilités qu'a le film de rendre l'invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu'aucun autre art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film." (Hans Richter *apud* Philippe Sers, 1997: 7-8). Para Benjamin, como vimos, o cinema, tal como o dadaísmo, possui o estatuto do *choque*. Assim sendo, pode-se afirmar que a relação entre o dadaísmo e o cinema é estrutural: um e outro partem de processos comuns para construir os seus produtos, sendo ambos fruto da impossibilidade, surgida a partir do século XIX, de separar a tecnologia da técnica.<sup>8</sup> Assim sendo, a relação *Dada/cinema* dá-se na medida exacta em que o cinema possibilita o exercício pleno das formulações dadaístas.

Quando Marcel Duchamp, por exemplo, realiza *Nude descending a staircase*, obra que envolve plenamente a questão do movimento, podemos perceber a sua angústia em tentar ultrapassar o estado estático do quadro. Talvez nunca a expressão *moving pictures* fez tanto sentido: o que os dadaístas buscavam, mais que realizar filmes, era a possibilidade física de dotar os seus quadros de movimento, utilizando a técnica para desvelar o próprio processo técnico que estava embutido no acto de criação.

### Do choque ao sonho

Outro movimento de vanguarda que vai, como o dadaísmo e o futurismo, aproximar-se do cinema é o Surrealismo. O primeiro filme surrealista é *La Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac. Antonin Artaud fez o argumento e depois rejeitou o filme porque, segundo ele, a realização de Germaine Dulac não atingiu os seus objectivos: "He pensado que se podía escribir un guión que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos (...). Es decir, hasta qué punto este guión puede asemejarse y emparentarse a la *mecánica de un sueño* sin ser el mismo sueño, por ejemplo". (Artaud, 1995: 13-4). Se Dulac não realizou a ambição de Artaud, Buñuel e Dalí, com *Un Chien Andalou*, chegaram bem perto.

Os surrealistas, como a vanguarda da época, buscavam também uma forma diferente de estar no mundo, de re(a) presentá-lo. Mas eles não tinham a intenção de fugir à realidade. Pelo contrário, eles gostariam de penetrá-la tão a fundo ao ponto de expor suas entranhas e tudo aquilo que (quase) sempre fora relegado por uma cultura classicizante. Temos a tendência de entender o termo

---

<sup>8</sup> "The cinema, displaying a flagrant (and ironic) discrepancy between the bricolage of its mechanical, optical, chemical processes on the one hand, and the homogeneity, unity, illusory cohesion of its effects on the other, would seem to be a quintessentially Dada artifact - a contention which conversely might suggest that Dada artifacts are quintessentially nineteenth-century technological fantasies." (Elsaesser, 1996: 13-4). Para Thomas Elsaesser, o desenvolvimento de novos meios de representação que surgem no século XIX, provocam um deslocamento do efeito estético que pode passar a ser atribuído "to machine-made objects or images", o que causa uma profunda ruptura com a relação entre arte e mimese. Além disso, "cruelly exposed the delicate relationship between crafted object and art object in respect to labor, skill, and value." (*Ibidem*).

surrealismo como algo fora da realidade<sup>9</sup>, enquanto o que de facto eles buscavam, era um mergulho até então não ousado, no que havia de mais profundo desta realidade: o espaço do inconsciente e dos sonhos.

Em seu citado ensaio *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset traz-nos uma imagem que, se para ele traduz toda a vanguarda, acredito que se aplica de forma muito particular ao Surrealismo: ele imagina que a fuga da realidade proposta pelas vanguardas seria como a história de Ulisses ao contrário – ao invés de buscar sua Penélope quotidiana, ele navega em direcção à bruxaria de Circe. O desejo da humanidade pela ordem segura do quotidiano é subvertido pelo desejo do desassossego e do abismo. O surrealismo propõe a vertigem.

“*Vertige - tige, vers quel litige?*” (...) Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles.” (Leiris, 1925 :7)<sup>10</sup> Michel Leiris, ao longo dos números da revista *La révolution surréaliste*, propunha um glossário que desestruturava as palavras, recriando o seu sentido através de um jogo de desmontagem. A linguagem não serve apenas para facilitar as relações, mas para ser também perscrutada em busca de novos sentidos, ou velhos sentidos já esquecidos, devidamente ocultados pelo uso comum.

Para os surrealistas, era preciso (e urgente) sair do lugar-comum, procurar caminhos alternativos que ressuscitassem a crença na vida. Para Leiris, “dissecar” palavras não era um simples jogo, mas uma tentativa de desvendar os seus segredos para que a linguagem fosse transformada em um “ (...) oracle et nous avons là (si ténu qu’il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit.” (Leiris, 1925 : 7).

Tal como o dadaísmo, a origem do surrealismo está ligada ao romantismo, “segundo Baudelaire, Victor Hugo teve o mérito de sugerir o «mistério da vida»” (Duplessis, 1983:13). O romantismo, ao sugerir o mistério da vida, permite que a poesia seja mais que o seu sentido inteligível. Assim surrealistas e dadaístas aprofundaram este mistério e buscaram também, segundo Duplessis, “uma obscuridade reveladora de um outro universo.” Como Rimbaud<sup>11</sup> e Lautréamont eles acreditavam no universo do sensível como a possibilidade do múltiplo e do plural, pois o mundo permite várias leituras.

Desnaturalizar o mundo, torná-lo estranho, para que, contraditoriamente, ele pudesse ser novamente conhecido, eis a proposta. Surge uma estética que extrai o belo do absurdo:

Max Ernst explica-nos por que é que o belo pode nascer, segundo a fórmula de Isidore Ducasse, «do encontro de uma mesa de dissecação de uma máquina de cozer e de um chapéu-de-chuva». Com efeito, «uma realidade completamente acabada, cujo ingénuo destino parece ter sido fixado de uma vez por todas (um chapéu-de-chuva), ao encontrar-se em presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de cozer), num lugar onde ambos se devem sentir fora do sítio (sobre uma mesa de dissecação), escapará exactamente por isso ao seu ingénuo destino e à sua identidade, passará do seu falso absoluto, pelo desvio de uma relação, a um absoluto novo, verdadeiro e poético». (Duplessis, 1983 : 30-1).

<sup>9</sup> “ Sei que o termo *surréalisme* resultou de uma condensação obtida a partir da fusão de *sur* com *réalisme*. O primeiro componente da combinatória se reporta a significados espaciais que a tradução portuguesa, de certa maneira, altera: *sur* significa *sobre* e tem origem numa preposição grega que, com o tempo, veio a se confundir com abreviações da partícula latina *super* ou *supra*. Sei que, além desse conteúdo consagrado pelo hábito, a preposição *sur* significa também *d’après* (...)” (Cañizal, 1987:9).

<sup>10</sup> Michel Leiris, “Glossaire: j’y serre mes gloses”, *La révolution surréaliste*, n. 3, 15 de abril de 1925, p.7. Citei esta revista a partir da edição *facsimilada* publicada por Édition Jean-Michel Place, em Paris (1975).

<sup>11</sup> Segundo Breton, “Rimbaud limitou-se a exprimir, com um vigor surpreendente, uma perturbação que sem dúvida milhares de gerações não conseguiram evitar... Em raríssimos intervalos que o antecederam, acreditamos poder surpreender no lamento de um sábio, na defesa de um criminoso, na desorientação de um filósofo, a consciência dessa terrível dualidade que é a ferida maravilhosa em que ele pôs os dedos.” (*Apud* Duplessis, 1983 : 13).

## Do estranhamento

“Tornar o mundo estranho”, este princípio não era pertença exclusiva das vanguardas que se desenvolviam, naquela altura, em Paris. Não nos é possível ignorar que ao mesmo tempo em que as vanguardas, na França, criavam uma teoria e uma praxis cinematográfica, na Rússia era desenvolvido todo um arsenal teórico e prático que os direccionava a um cinema revolucionário, tanto política quanto esteticamente. Após 1917, as relações entre o cinema e as vanguardas consistem em atribuir ao novo meio um papel central em seus experimentos, tornando-o um instrumento de luta e formação de consciências.

Conforme Antonio Costa, o que caracteriza a experiência do cinema de vanguarda russo é a convivência de dois projectos interligados entre si: “De um lado, o estudo sobre bases experimentais, como se pretendia fazer no laboratório de Kulechov; por outro lado, o projecto revolucionário” (Costa, 1987: 78)<sup>12</sup>. De um modo geral esta proposta que por si só era radicalmente revolucionária (ou seja, provocava mudanças a partir da raiz mesma de todas as coisas), não atraiu nem as multidões ao cinema, nem deixou satisfeitos os membros do Partido Comunista que desejavam algo mais eficiente enquanto propaganda. De qualquer maneira, a cinematografia e teorias ali desenvolvidas serão fundamentais em toda a história do cinema.

Um dos princípios básicos dos formalistas russos era “torne o objecto estranho”. A ideia de estranhamento, postulada inicialmente por Viktor Sklovskii, exigia que o objecto saísse de seu lugar comum e assumisse uma outra significação. A nossa visão dos objectos tornou-se automática. É como se já não os víssemos. Quando eles se nos apresentam deslocados do quotidiano, passamos a enxergá-los e, conseqüentemente, a (re) conhecer o mundo à nossa volta.

Hans Richter conseguiu resumir a *angústia* que movia os cineastas formalistas quando disse: “o principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução” (Hans Richter *apud* Andrew, 1989:90). O desejo de ultrapassar a reprodução e capturar o efeito espectacular do objecto, fez com que, em alguns casos, para os formalistas, a técnica estivesse acima da própria obra. Apesar de Pudovkin afirmar certa vez que “a teoria do cinema soviético é o setor mais atrasado do filme” (Pudovkin *apud* Aristarco, 1963: 224), a teoria formalista continua, até hoje, a influenciar o modo de alguns teóricos pensarem o cinema.

Torna-se difícil fazer uma sistematização do pensamento formalista e agrupá-lo em um só *corpus teórico*. Esta tarefa é difícil porque não havia uma “clara consciência teórica” e cada um desenvolveu suas particularidades e paradoxos. Joaquín Jordá, na introdução do livro de Sklovskii, *Cine y lenguaje*, afirma: “es la dificultad señalada por algunos críticos y sentida casi unánimemente por todo el grupo formalista de compendiar sus investigaciones en un corpus teórico orgánico.”<sup>13</sup>

Apesar de não constituir um *corpus teórico orgânico*, um fundamento estava presente em toda a criação formalista: romper com o automatismo da visão quotidiana. Além de alguns nomes que ficaram individualmente conhecidos, encontramos no formalismo um autêntico exemplar de um grupo de vanguarda: a FEKS (Fábrica do Actor Excêntrico). Reunidos em torno das figuras de Kozintsev e

<sup>12</sup> Cabe-nos frisar a importância dos experimentos, já clássicos, realizados por Kulechov. “Segundo o espírito científico do tempo, Kulechov e seus alunos estudavam as leis constitutivas da comunicação fílmica e os elementos específicos da linguagem cinematográfica.” (*Ibidem*). Ao mesmo tempo que Kulechov realizava seus experimentos, o grupo formalista, constituído por lingüistas e críticos como Jakobson, Sklovskii, Tynianov e Eichembaum realizavam pesquisas na área da linguagem, além de participarem da formação do próprio cinema soviético como roteiristas e teóricos. Desta forma, tendo de um lado uma teoria assentada em bases tão importantes, a prática cinematográfica da vanguarda, por outro lado, não se furtava de um forte comprometimento político. “Ao mesmo tempo em que elaboravam uma espécie de gramática da comunicação baseada essencialmente na montagem, os cineastas russos participavam de um movimento político que acreditava na possibilidade de libertar a arte da condição de separação e isolamento na qual a havia colocado a cultura «burguesa» e de fazer dela um dos elementos propulsores da construção de uma nova sociedade.” (*Ibidem*).

<sup>13</sup> Joaquín Jordá “Introducción” a Viktor Sklovskii, 1971: 17.

Trauberg, seus manifestos do *Excentrismo* foram *inspirados* nos manifestos de Marinetti (de quem eles herdaram alguns princípios que vieram, posteriormente, a refutar<sup>14</sup>).

Para a FEKS, estava chegando ao fim o misticismo e o simbolismo europeus. Era preciso dar valor ao que realmente importava: os objectos. Fazer da forma o assunto da obra: “A forma é uma carga de dinamite colocada embaixo da banalidade cotidiana.” (Kozintsev *apud* Kraiski in G. Rapisarda, 1978: 271). A técnica assume aqui grande importância, junto com um sentimento geral de *modernolatria*. Eles buscavam compreender o procedimento da sua linguagem e evidenciá-la na obra pronta, trazer para seus contemporâneos a consciência da velocidade e o fascínio pelas máquinas.

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

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

Apesar das diferenças que colocam surrealismo e formalismo em lados opostos, é possível encontrarmos algo em comum. Tanto surrealistas quanto formalistas desejavam afastar-se do pessimismo de algumas vanguardas. Além do gosto em comum pelos filmes de Mark Sennet, a visão poética do cinema marcou bastante o pensamento destes dois grupos de vanguarda.

### Do encantamento à desilusão

Escreveu, um dia, Péret:

*Nunca ningún medio de expresión ha generado tanta esperanza como el cine. Para él no solamente todo es posible, sino que incluso tiene a mano lo maravilloso. Y, sin embargo, nunca se ha visto tanta desproporción entre la inmensidad de las posibilidades y lo irrisorio de los resultados.*<sup>15</sup> (o sublinhado é meu).

Muitos foram os artistas de vanguarda que mais tarde vieram a se decepcionar com o cinema. É bastante sintomática esta afirmação de Buñuel (aliás, escudada por Breton, Péret, Dalí e vários outros que participaram do surrealismo): “Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização”. (Buñuel *in* Xavier, 1983: 334). Para aqueles que pensaram que o cinema era um veículo perfeito expandir a sua arte perceber que afinal, a realidade vencera, foi um duro golpe. Se calhar, Ortega Y Gasset tinha mesmo razão e o público, em geral, preferiu dormir sossegado nos braços da sua Penélope e abandonar, com medo, a bruxaria de Circe.

<sup>14</sup> Ao mesmo tempo em que a FEKS aderiu a algumas idéias de Marinetti, em um dos seus manifestos eles procuram renegar esta influência: “Qué atrasados nos parecen los consejos del “loco” MARINETTI cuando nos dice que hay que untar con cola las butacas del público, o esparcir por la platea polvos que hagan estornudar! Un gracioso petit jeu de salón... ¡No! No queremos diabluras.” (G. Rapisarda, 1978:38).

<sup>15</sup> Benjamin Péret *apud* Ángel Pariente, 1996:88-9.



“Em 1911... quando o filme ainda era, na prática e na teoria, uma distração para colegiais... Canuto compreendia que o cinema podia e devia ser um maravilhoso instrumento de novo lirismo, que só existia então em potencial.” (Epstein apud Agel, 1982: 9-10). Foi um homem das vanguardas, Riccioto Canuto que, pela primeira vez, alçou o cinema ao patamar das artes. Para o realizador e teórico Jean Epstein é inegável a importância de Canuto, pois este fora o primeiro a detectar a potencialidade lírica de um meio e de influenciar um grupo de intelectuais da época fazendo-os ver que a vocação do cinema era evocar estados da alma e não eventos exteriores. Segundo Magny, o próprio Epstein tenta compreender o cinema a partir de uma dupla vinculação: não esquecendo o carácter técnico aposta no cinema como “moyen d'accès à un au-delà du monde sensible” (Magny, 1982: 15).

Os movimentos de vanguarda, como vimos, utilizaram o cinema de diversas maneiras. Muitas delas ajudaram a reforçar a ideia de desumanização da arte promulgada por Ortega y Gasset. De qualquer forma, dificilmente conseguiram superar a tendência inicial do cinema de reproduzir os modos de representação impostos por uma tendência burguesa que remontava ao Século XIX. Entre o desejo de explodir as formas de representação vigentes e a vontade de explorar o novo meio, surgiu um cinema que trilhou caminhos diversos, mas nenhum destes, por mais abstracto ou técnico, deixou de lado aquilo que era o cerne de todos os movimentos de vanguarda: transformar em arte tudo o que fazia parte do mundo. E o cinema, para eles, serviu de instrumento. Um instrumento que ampliava e reconstruía a realidade a sua volta na tentativa de abrir os olhos para a nova arte e para o novo mundo. Através do cinema, um meio visual *par excellence*, as vanguardas conseguiram desvelar, paradoxalmente, o invisível.

### Referências Bibliográficas

- AGEL, Henri, (1982). *Estética do cinema*, São Paulo: Cultrix.
- ALQUIE, Ferdinand. (1955). *Philosophie du Surréalisme*, Paris: Flammarion.
- ANDREW, Dudley. (1989). *As Principais teorias do cinema*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- APOLLONIO, Umbro, (ed.). (1973). *Futurist manifestos*, London: Thames and Hudson.
- ARGAN, Giulio Carlo. (1992). *Arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras.
- ARISTARCO, Guido. (1963). *História das teorias do cinema*, 2 vols., Lisboa: Horizonte.
- ARMES, Roy. (1976). *The ambiguous image*, Indianápolis: Indiana University Press.
- ARTAUD, Antonin. (1995). *El cine*, 4ª Ed., Madrid: Alianza Editorial.
- AUDOIN, Philippe. (1995). *Les surréalistes*, Paris : Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. (1996). *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BEAUJOUR, M. (1965). “Surréalisme ou cinéma?”, *Etudes Cinématographiques*, 38-39 : 57-63.
- BENJAMIN, Walter. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio D'Água.
- BONET, Juan Manuel. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid: Alianza Editorial.
- BRECHON, Robert. (1971) *Le surréalisme*, 2ª Ed., Paris: Armand Colin.
- BRETON, André. (1952). *Entretiens*, Paris : Gallimard.
- BRETON, André. (1972). *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- BUÑUEL, Luis. (1983). “Cinema: instrumento de poesia”. In Ismail Xavier (org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, pp. 333-337.
- BURCH, Noël. (1995). *El tragaluz del infinito*, 3ª Ed., Madrid: Cátedra.

- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. (1987). *Surrealismo*, 2ª Ed., São Paulo: Atual.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. (1995). *A linguagem secreta do cinema*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COSTA, Antonio. (1987). *Compreender o cinema*, Rio de Janeiro: Globo.
- DUPLESSIS, Yvonne. (1983). *O Surrealismo*, Lisboa: Inquérito.
- ELSAESSER, Thomas. (1996). "Dada/cinema". In Rudolf E. Kuenzli (Ed.). *Dada and surrealist film*, New York: MIT Press, pp. 13-27.
- EPSTEIN, Jean. (1983). "A inteligência de uma máquina – excertos". In Ismail Xavier (org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, pp. 283-292.
- EPSTEIN, Jean. (1983) "Bonjour Cinéma – excertos". In Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, pp. 276-282.
- EPSTEIN, Jean. (1983) "O cinema do diabo – Excertos". In Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, p. 297.
- GOULD, Michael. (1976). *Surrealism and cinema*, London: The Taviton Press.
- HUESO, Ángel Luis. (1998). *El cine y el siglo XX*, Barcelona: Ariel.
- KOVÁCS, Steven. (1980). *From enchantment to rage – the story of surrealist cinema*, New Jersey: Associated University Presses.
- KUENZLI, Rudolf E. (Ed.). (1996). *Dada and surrealist film*, New York: The MIT Press.
- LEIRIS, M. (1925). "Glossaire: j'y serre mes gloses", *La révolution surréaliste*, nº 3, pp. 6-7.
- LIEVRE-CROSSON, Élisabeth. (1995). *Du Cubisme au Surréalisme*, Toulouse : Éditions Milan.
- LEWIN, Albert. (1965). "Témoignages", *Études cinématographiques*, 40-42: 167-9.
- LOTMAN, Yuri M. (1979). *Estética y semiótica del cine*, Barcelona : Gustavo Gili.
- MAGNY, Joël. (1982). "Prémiers écrits, avant-garde français et surréalisme", *CinémAction*, 20:12-20.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 11ª Ed., Madrid: Ediciones de la *Revista de Occidente*.
- PUDOVKIN, V. (1983). "Os métodos do cinema". In Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal.
- RAPISARDA, G. (org.). (1978). *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim e THEVENET, Homero Alcina. (1993). *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- SERS, Philippe. (1997). *Sur dada - essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
- SIEBENMANN, Gustav. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Ed. Gredos.
- SKLOVSKII Viktor. (1971). *Cine y Lenguaje*, Barcelona : Anagrama.
- TRUEBA, Fernando. (1998). *Diccionario de cine*, 3ª Ed., Barcelona: Planeta.
- XAVIER, Ismail. (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 2ª Ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- XAVIER, Ismail (org.). (1983). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal.