



## PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE O CINEMA DE VANGUARDA EUROPEU E O BRASILEIRO

Michael KORFMANN<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como foco principal as relações entre o cinema vanguardista europeu e o brasileiro. O estudo inicia com uma discussão referente aos diversos conceitos teóricos de vanguarda. A seguir, debate a comparabilidade entre a produção vanguardista europeia e o modernismo brasileiro. Por último, analisa pontos de convergência entre o cinema experimental brasileiro de 1910 a 1930 e a produção fílmica europeia da mesma época. No centro da abordagem estão os filmes ‘Rien Que Les Heures’ (1926) de Alberto Cavalcanti, ‘São Paulo – Sinfonia da Metrópole’ (1929), dirigido por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny, e ‘Limite’ (1931) de Mário Peixoto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vanguarda. Brasil. Europa. Cinema.

### Introdução

O presente artigo trata de três filmes brasileiros que, por razões diversas, podem ser considerados como pontos de convergência entre as vanguardas europeia e brasileira. O primeiro é *Rien Que Les Heures* (1926), filmado em Paris por Alberto Cavalcanti (1897-1982). Considerado por muitos críticos como o marco inicial dos chamados filmes sinfônicos urbanos, influenciou *Berlim: A Sinfonia da Metrópole* (1927) de Walther Ruttmann. O filme de Ruttmann, por sua vez, inspirou nossa segunda película: *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigida por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny. E, como terceira obra cinematográfica, abordamos *Limite*, filmado em 1930 e exibido pela primeira vez em 1931, com direção e roteiro de Mário Peixoto, obra surgida a partir da discussão sobre o cinema americano *versus* o cinema europeu na revista carioca *O Fan* (1928-1930).

Antes de apresentar a discussão em torno dos filmes, gostaríamos de tecer algumas reflexões teóricas sobre o tema proposto. O estudo inicia, portanto, com uma discussão referente aos diversos conceitos teóricos da vanguarda. A seguir, debate a comparabilidade entre a produção vanguardista europeia e o modernismo brasileiro. Por último, analisa pontos de convergência entre os três filmes citados e a produção fílmica

---

<sup>1</sup> Doutor, professor Associado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro dos grupos de pesquisa do CNPq *O surrealismo e seus diálogos com a modernidade: aproximações interdisciplinares* e *Transformações da ficção: novas tendências na literatura alemã contemporânea*. michael.korfmann@ufrgs.br



européia da mesma época.

### Concepções da vanguarda: o estético *versus* o político

A denominação de “vanguarda” para certos movimentos artísticos entre 1910 e 1930 deu origem às mais diversas concepções e definições. O deslocamento de “vanguarda” do contexto espacial (pois o termo designava originalmente o regimento encarregado de investigar o terreno desconhecido para a massa das tropas) para o temporal, em que passou a indicar um movimento avançado no processo histórico, mostra que „o *avant* da avant-garde pretende realizar o futuro no presente, isto é, antecipar o decorrer da história“ (ENZENSBERGER, 1963, p. 57). Sua implicação de um ponto privilegiado a partir do qual se possa antecipar o futuro levanta a seguinte pergunta: “O vanguardista está na ponta de qual corrida?” (SUBIRATAS, 1987, p. 1). Uma resposta possível seria a de que ele está na ponta das tendências estéticas. Outra resposta, partindo de uma visão que concebe a arte como manifestação “representativa” da sociedade como um todo, apontaria no vanguardismo um movimento de avanço da sociedade que, no âmbito da estética e das reflexões teóricas, vai preparando o terreno para o desenvolvimento político-social posterior. Tal convicção sobre o caminho certo ou o destino da humanidade já foi ironizada na mesma época por Carl Schmitt: „Sempre haverá uma vanguarda do *Weltgeist*, um pico do desenvolvimento e da consciência que reivindique o direito de ação em nome do conhecimento e da consciência certos“ (1923, p. 123).

Podemos falar então da vanguarda como setor avançado da evolução artística ou, caso se abstraia a autonomia da arte em relação às demais áreas da vida social, de uma força-tarefa capaz de liderar a humanidade em geral para dias melhores. O sociólogo Arnold Gehlen, defensor da autonomia da arte na sociedade moderna, vai um passo além e argumenta que a vanguarda é um conceito superado, pois “a arte não caminha para frente, mas recebe enriquecimentos e acréscimos a partir de um certo momento histórico, e quem fala hoje de vanguardismo apenas se refere à liberdade de movimento como programa, mas essa já foi concedida há muito tempo” (GEHLEN, 1963, p. 322). O autor se refere aqui à modernidade a partir do início do século XIX, caracterizada por uma diferenciação em áreas funcionais, entre as quais a arte apresenta correntes capazes de negar ou pretender superar tanto a autonomia artística quanto a ordem social que lhe



possibilita tais liberdades, mas que, paralelamente, a restringe a ser apenas *uma* esfera comunicativa social entre outras.

Desse ponto de vista, a vanguarda pode ser considerada não como ruptura com o projeto da modernidade, mas, ao contrário, como a sua continuação lógica. Vanguarda e modernidade se tornam assim quase indiscerníveis, já que a arte moderna se caracteriza justamente pelo desvio e a ruptura, tornando o *avant*, o distanciamento em relação aos antecessores, quase sua regra constitutiva e tendência inata.

A dificuldade de abarcar as formas literárias e artísticas do período em questão mostra-se claramente em abordagens históricas como a de Peter Bürger. Em seu famoso livro *Teoria da vanguarda* (1974), o autor avalia as manifestações vanguardistas dos anos 1910 e 1920 como tentativas de reintegração da arte na vivência prática: a superação da divisão funcional e comunicativa entre a experiência estética e a cotidiana, ou seja, a “destruição da arte como instituição” (BÜRGER, 1974, p. 124). Se, no entanto, a reintegração da arte na vida é uma característica de tendências vanguardistas como o DADA ou os textos iniciais do surrealismo – a *écriture automatique* de Breton –, o mesmo não se aplica às obras, filmes e música do expressionismo, nem à pintura abstrata de Kandinsky ou a autores como Georg Trakl com “sua linguagem cifrada de vida e morte” (BERTL, 1984, p. 8): todos estes cultivaram, a seu modo, o aspecto artístico e estético de suas obras, distanciando-se explicitamente do ambiente externo e suas comunicações.

Também a formulação de Schwartz, para quem o período das vanguardas, apesar de conter diferenciações, tem “como denominador comum a preocupação social” (1995, p. 35), apresenta uma concepção bastante vaga, além de nivelar, por exemplo, a proximidade com o fascismo dos futuristas italianos com o antimilitarismo e o pacifismo dos dadaístas.

Assim, cremos injustificável descrever a arte de vanguarda no início do século XX como a época ou movimento de um estilo único ou unificado, seja por uma perspectiva filosófica, seja por uma intenção comum. Contra as reduções teóricas propostas, como a de que o objetivo da vanguarda seria a abolição da diferenciação funcional da sociedade moderna, consideramos as inovações estéticas dos trabalhos vanguardistas no contexto tecnológico relacionado à experiência urbana. O tema da percepção e o perspectivismo tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda, resultado, entre outras coisas, do confronto com as novas *media* da fotografia e do cinema, como mostra o seguinte comentário de Picasso: “Descobri a fotografia. Agora posso me suicidar” (apud



SCHEUNEMANN, 2000, p. 19). Em vez disso, Picasso inicia sua fase cubista usando a técnica da multiperspectiva que, como manifestação artística, se diferencia claramente da imagem fotográfica e sua perspectiva singular.

Generalizando, pode-se afirmar que os fenômenos técnicos, industriais e urbanos suscitam entre os vanguardistas duas posições distintas: ora esses fenômenos são vistos como fontes positivas de inspiração para métodos como colagem e montagem, ora como *phenomena* cujas qualidades superficiais só podem ser superadas por um distanciamento expresso em formas abstratas e não contaminadas. Assim, as obras vanguardistas emergem em parte da rejeição a mundo considerado materialista, superficial e de uma objetividade enganadora e falsa. Isto resulta no abandono das formas concretas e na ênfase em cores e movimentos: um “quadro móvel” abstrato. O abandono do concreto na procura de uma “natureza” interna (Kandinsky) expressa em cor e som, e por conseguinte a perda do mimético, levariam à conquista de uma esfera “interna mais elevada” ou a uma “abundância inesperada do nosso mundo” (BÜRGER, 1982, p 153). Por outro lado, e quase como um contra-movimento, parte da vanguarda europeia adota ostensivamente os procedimentos, formas e percepções do mundo industrializado. Daí o fragmento, a peça a ser montada e o acaso como princípio artístico.

Resta a questão de comparabilidade entre a chamada vanguarda histórica europeia e a arte moderna no Brasil, tema tratado a seguir.

### **Vanguarda: movimento nacional ou universal?**

É natural que tal questão interesse ao discurso pós-colonial, que exige uma revisão do conceito de vanguarda e de sua (suposta ou não) tradicional visão eurocentrista. Knauth (2002), por exemplo, observa que 15 anos antes do início do Futurismo na Europa este já fora criticado no poema *Futura* (1895) do colombiano José Asunción Silva, um atentado anárquico à mentalidade da sociedade moderna. E nem duas semanas passariam da publicação do manifesto futurista em março de 1909 no *Figaro* parisiense até surgir na América Latina uma das “sátiras mais exatas do Futurismo, a tradução finamente comentada das onze teses do manifesto de Marinetti por Ruben Darío no jornal argentino *La Nación*” (KNAUTH, 2000, p. 3). Knauth ainda destaca o brasileiro Sousândrade como um dos primeiros autores pan-americanos e políglotas, cujo poema épico “Guesa Errante”



(1870-1890) é um “pré-texto importante não apenas para os cantos de Ezra Pound” (KNAUTH, 2000, p. 4).

Não há como negar que a arte europeia e brasileira compartilhem, no período em questão, pelo menos certas semelhanças na literatura e na pintura, bem como nos manifestos e revistas efêmeras. No que diz respeito à literatura e à pintura dos anos 1920, não surpreende que críticos de arte como Ronaldo Brito (1983) ou Jorge Schwartz (1995) tentem compreender essas obras no contexto internacional e concebê-las como *avant-garde*. A visita de Marinetti ao Brasil em 1929 parece completar o quadro de uma vanguarda que trocava conceitos, concepções e formas estéticas em nível internacional, como apontado por Alfons Knauth:

O que mais une as vanguardas europeias e latino-americanas é o elemento da simultaneidade e o princípio estético do simultâneo. A vanguarda simultâneo-modernista é o primeiro movimento literário universal, [...] a primeira realização da literatura universal postulada por Goethe, o diálogo direto entre as literaturas do mundo (KNAUTH, 2000, p. 4)

Bem diferente é a perspectiva do autor e crítico Ferreira Gullar. Em seu estudo *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969), assim como em publicações posteriores, ele se opõe ao nivelamento universal e enfatiza as especificidades regionais e nacionais. “O conceito de vanguarda não tem validade universal. O que é considerado em Nova York ou Paris como vanguarda não significa automaticamente a mesma coisa no Rio de Janeiro ou Recife” (GULLAR, 1989, p. 17). Gullar inicia sua análise a partir das diferentes condições políticas e culturais da Europa e da América do Sul e, em seguida, tenta determinar o valor e o status da arte vanguardista em ambas as regiões. Em uma análise inspirada por Lukács, acusa os vanguardistas europeus de não reconhecerem a “dialética entre o particular e o universal” (GULLAR, 1978, p. 66). Baseando-se na obra literária de autores como Joyce, Pound e Elliot, ele também chega à conclusão duvidosa de que uma “visão circular da história” teria se estabelecido na Europa por volta de 1900, enquanto a América do Sul parecia “não bem sucedida, mas otimista” (GULLAR, 1978, p. 35) em relação ao futuro, esperando uma forma de arte que não se satisfizesse com inovações formalistas e superficiais, mas que apresentasse “resultados do particular, do social e culturalmente determinado fato histórico, que exige a melhor forma possível de se exprimir” (GULLAR, 1978, p. 75). E mesmo críticos com uma percepção menos



ideológica destacam mais as diferenças do que as convergências dos dois movimentos: “Enquanto os movimentos de vanguarda europeus tentaram dissolver identidades e destruir os ícones da tradição, a vanguarda brasileira objetivou absorver as condições locais, caracterizá-las e transformá-las em algo positivo” (FABRIS, 1994, p. 15).

Este breve resumo teórico traça o espectro das abordagens comparativas em torno da chamada vanguarda. Independentemente da visão teórica adotada, lembremos aqui certas influências biográficas evidentes. Anita Malfatti passou três anos (1910-1913) estudando pintura em Berlim, e depois continuou seus estudos em Nova York. Inspirada por sua visita à retrospectiva *Sonderbund* em Colônia em 1912, Malfatti começou a incorporar elementos de “artistas contemporâneos, como os *Fauves*” (DAHNBATISTA, 2001, p. 28). Já o escritor Oswald de Andrade refletia em 1912, após uma viagem à Europa, sobre as influências da arte africana e polinésia sobre Picasso e outros artistas europeus, o que resultou em sua determinação de enfrentar esta distorção do “exótico” com seu próprio conceito antropofágico. Em 1928 publica seu *Manifesto Antropófago*, que propõe a absorção dos pontos fortes de diversas influências artísticas, o que contribuiria para a hibridização da cultura brasileira. É provável que Andrade tenha se inspirado em Francis Picabia, editor temporário da revista francesa *Cannibale*, o qual tinha encontrado em Paris (RINCÓN, 2000, p. 213). Mário de Andrade era dono de uma coleção da revista *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 por Le Corbusier e Ozenfant, do qual ele teria “extraído as bases de sua teoria poética” (TELES, 1992, p. 31), em particular a reconciliação programática entre o passado e o presente, a irracionalidade do dadaísmo e o aspecto psicológico do surrealismo. Outra fonte de inspiração sua é o escritor suíço Blaise Cendrars, que, em suas diversas visitas e viagens ao Brasil nos anos 1920, exigiu o abrasileiramento “da cultura nacional”. Cendrars é visto por Ferreira Gullar, por exemplo, como o grande responsável pela modernização da arte brasileira. Embora se possa supor, com isso, que os impulsos para o surgimento da arte moderna brasileira tenham vindo de experiências europeias, seja por meio de viagens ou de leituras, isso não levou os artistas no Brasil a uma simples imitação de formas existentes na vanguarda europeia. Em vez disso, a arte moderna brasileira desenvolveu, a partir de um confronto com os conceitos e trabalhos artísticos europeus, uma linguagem que se apoiou nas técnicas do cubismo, surrealismo e dadaísmo para gerar formas que não apenas promoviam uma visão artística diferenciada, mas que também podem ser vistas de certa forma como uma alternativa para a Europa autodestrutiva da Primeira Guerra Mundial.



## O cinema vanguardista

Se os estudos comparativos encontram na área da literatura ou das artes plásticas um vasto terreno, o mesmo não pode ser dito em relação ao cinema que, junto com a fotografia, representa uma referência central para a vanguarda europeia apesar de ter obtido pouca ressonância na produção artística brasileira da época. Quando se fala em filmes experimentais ou vanguardistas realizados seja no Brasil, seja por diretores brasileiros entre os anos de 1920 a 1930, podem-se citar apenas três produções: *Rien Que Les Heures* (1926), filmado em Paris por Alberto Cavalcanti (1897-1982); *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigido por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny, um filme obviamente inspirado por *Berlim Sinfonia de uma metrópole* de Walter Ruttmann (1927); e, finalmente, *Limite*, filmado em 1930 e exibido pela primeira vez em 1931, com direção e roteiro de Mário Peixoto, que se tornou, ao longo dos anos, um filme *cult* e o contraponto a *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, escolhido por Glauber Rocha como sua referência histórica para o cinema novo, marcando assim o território das discussões teóricas na década de 1960.

O filme de Cavalcanti, disponível na coletânea *Kino International's two-disc "Avant-Garde 3: Experimental Cinema 1922-1954"* de 2009, é hoje quase tão desconhecido no Brasil quanto seu próprio diretor, apesar da longa carreira deste no cinema. Cavalcanti parte para a Europa ainda cedo para estudar arquitetura e participa de diversos filmes na França na década de 1920, com destaque para *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier. Em 1934, vai para a Inglaterra a convite de John Grierson para fazer parte do *GPO Film Unit*, a famosa escola inglesa de documentários, onde contribui não só como diretor, mas também como técnico de som, cenógrafo e montador para filmes que se tornariam marcos da história do cinema. Ainda na Inglaterra, é convidado pelo produtor Mick Balcon em 1940 a se juntar ao *Ealing Studios*, onde dirige filmes de teor político referentes à Segunda Guerra Mundial, como *Went the Day Well?* (1942), *Dead of Night* (1945) e *Nicholas Nickleby* (1947). Ambas as escolas são responsáveis por fundar um estilo pioneiro no cinema britânico. Em 1949, Cavalcanti retorna ao Brasil para ajudar na criação e direção dos estúdios Vera Cruz. Fora dos estúdios, dedica-se à elaboração de um anteprojeto para o Instituto Nacional de Cinema, a pedido do então presidente Getúlio



Vargas. Após o conhecido fracasso da iniciativa e a insolvência de uma empresa própria, a *Kino Filmes*, Cavalcanti volta para a Europa em 1954, onde realiza produções para a TV francesa e austríaca, entre as quais uma adaptação filmica (1955) da peça *O Senhor Puntila e seu servo Matti* de Bertolt Brecht, com a colaboração do próprio. Talvez devido ao seu engajamento político a partir dos anos 1930, Cavalcanti, em comentários posteriores, sempre se referia de forma irônica e distante aos seus filmes chamados experimentais ou vanguardistas, mesmo que a crítica internacional julgasse *Rien Que Les Heures* (1926) ou *Em Rade* (1927) exemplos basilares e influentes do gênero. Assim, Cavalcanti escreve no nono capítulo de seu livro *Cinema e Realidade* (1977, p. 237):

Sempre que um jovem entusiasta insiste em que eu veja um de seus filmes, que ele engenhosamente classifica como experimental, a minha aceitação é sempre cheia de reservas. E, invariavelmente, faço a mesma pergunta: que tipo de experiência? Os produtores destes filmes me lembram de crianças que, vendo os seus irmãos mais velhos comentarem sobre suas lições de química, abastecem-se de espírito inquieto de investigação e combinam em um recipiente vinagre, água de colônia, gasolina e, às vezes, por falta de um outro ingrediente, eles também adicionam um certo líquido de produção pessoal. Experimento sem finalidade definida não é experimento.

E sobre o chamado “cinema puro” de nomes como Man Ray comenta: “Sua receita foi de uma simplicidade infantil: não conte toda a história, não coloque a câmera em uma posição normal, divida cada tomada em porções minúsculas, use um determinado número destas tomadas de cabeça para baixo, e (finalmente) "tempere" tudo com alguns pedaços de negativo” (1977, p. 89). Ou seja, o método dadaísta de tornar o acaso princípio criador não convenceu Cavalcanti, pelo menos na sua visão retrospectiva. Essa condenação geral dos filmes experimentais da época também inclui seu próprio *Rien Que Les Heures* (1926), avaliado por Cavalcanti como “documento social desajeitado”, enquanto críticos como Siegfried Kracauer ou mais recentemente Adam Sitney (1978) o consideram o ponto de partida para os mundialmente famosos filmes sinfônicos urbanos com *Berlin, a sinfonia da metrópoles* (1927), de Walther Ruttmann, ou *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov.

Há rumores de que Cavalcanti tenha colaborado com Ruttmann na produção de seu filme sobre Berlim, o que não pode ser confirmado, devido à falta de documentação explícita. Seja como for, *Rien Que Les Heures* exhibe impressões da classe desfavorecida



de Paris, estruturando-se frouxamente ao redor de figuras como um cafetão, uma prostituta, um marinheiro, um vendedor de jornais e uma idosa. A narrativa esquelética é preenchida com cenas em estilo documental da vida parisiense, numa sucessão de tomadas rítmicas e contemplativas. Conforme Cavalcanti, “é um sutil documentário social, um documento social sobre a falta de trabalho, sobre a vida em lugares miseráveis” (apud CALDIERI, 2005, p. 18). Não podemos aqui discutir se *Rien Que Les Heures* “does not succeed in establishing a significant mutual cohesion between these temporal elements, nor between them and the social criticism the film makes” (GRAF/SCHEUNEMANN, 2007, p. 78), mas o fato é que sua preocupação social gerou recepções positivas, como, por exemplo, a de Kracauer, que lamenta a falta dessa preocupação no filme referencial das sinfonias urbanas, *Berlin, a sinfonia da metrópoles* de Ruttmann, acusando este de usar as referências externas da miséria e pobreza apenas para gerar material visual para sua “inclinação pela montagem rítmica que revela que ele na realidade tende a evitar qualquer comentário crítico sobre a realidade com a qual se defronta” (KRACAUER, 1988, p. 218).

A fama de Cavalcanti como diretor esquerdista, reforçada pelos problemas que enfrentou no Brasil como suspeito de atividades comunistas, mostra-se nitidamente em sua recepção na antiga Alemanha Oriental: ali recebeu diversas homenagens nos anos 1950/60, como uma publicação elogiosa em 1962 intitulada *Cavalcanti* (KLAUE), e foi contratado para um projeto internacional. A DEFA, o Estúdio Estatal do Cinema da Alemanha Oriental, em colaboração com a Federação Mundial das Mulheres, encomendou-lhe um filme chamado *Windrose* ou “Rosa dos Ventos” (1957). Este foi filmado em cinco países diferentes, sempre com um diretor nacional destacado, tendo o apoio de celebridades como Simone Signoret, Yves Montand e Helene Weigel, mulher de Bertolt Brecht. Cavalcanti dirigiu o episódio brasileiro em colaboração com Jorge Amado. Conforme Thomas Heymann (WINDROSE 2004), a produção foi congelada pelo Governo da RDA, para o qual a libertação das mulheres no filme se dava mais por sua força própria do que como resultado do esforço do Partido Comunista. Em 2001, um documentário do canal de TV alemão WDR, dirigido por Hans-Dieter Rutsch, retratou o caso.

Vimos portanto que *Rien Que Les Heures* iniciou, de forma intencional ou não, uma série de filmes rítmicos sobre a vida urbana. Se é possível atribuir uma intencionalidade social ao filme de Cavalcanti, o caso de *Berlin, a sinfonia da metrópole*



de Walther Ruttmann, porém, é diferente. Cabe lembrar que Ruttmann começou sua carreira artística como pintor, abandonando esta atividade em 1918 para se dedicar ao cinema, primeiro como crítico e depois como fundador do cinema abstrato. Inicia com uma série de filmes chamados *Opus 1* (1919-21), *Opus 2* (1922), *Opus 3* (1923) e *Opus 4* (1925), realizando assim seu programa de "pintura com o tempo", isto é, de um cinema de concepção ótica e distante das narrativas literárias, já que “o cinema pertence às artes plásticas, suas leis são mais próximas da pintura e da dança. Seus meios de expressão são formas, espaços, o claro e o escuro como todos seus conteúdos atmosféricos, sobretudo o movimento destes fenômenos óticos, o desenvolvimento temporal de uma forma a partir de outra” (GOETHE INSTITUT, 1989, p. 8). Considerando *Berlin, a sinfonia da metrópole* à luz disso, faz sentido entendê-lo como um filme abstrato e rítmico que substitui o movimento das cores usado nos filmes da série *Opus* por imagens captadas no cenário urbano de Berlim, integrando-as à música. Esta tese se confirma quando se compara a sequência inicial de *Berlim* com o filme *Opus IV*: são quase as mesmas formas geométricas que, na sinfonia, se transformam em objetos, estruturas, contornos e espaços da cidade, organizados musical e óticamente de maneira rigorosa. A ênfase no aspecto construtivo e não tanto no crítico-social certamente diferencia a obra de Ruttmann da película de Cavalcanti. Mas vale a pena lembrar que ambos, junto com Eisenstein e Béla Belázs, participaram, em 1929, de um congresso na Suíça cuja finalidade era a criação de uma *Cooperativa Internacional do Filme Independente* como contrapeso aos interesses comerciais da indústria cinematográfica, ou seja: as diferenças artísticas não os impediram, nessa fase, de se organizarem politicamente. Mas enquanto Cavalcanti tenderia depois para o comunismo, Ruttmann se envolveu com o regime nacional-socialista e colaborou com Leni Riefenstahl em seu filme propagandista *O Triunfo da vontade* (1934).

O sucesso de *Berlin, a sinfonia da metrópole* logo resultou em diversas adaptações. No Brasil, foram realizadas no mínimo duas versões: *A Sinfonia de Cataguases* (1929), de Humberto Mauro, curta encomendado pela *Cia. Força e Luz* de Cataguases, que está perdido; e *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigido por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny, que se encontra atualmente em fase de restauração.<sup>2</sup> Comparando o filme de Ruttmann a esta versão brasileira, Maria Inez Machado Borges

---

<sup>2</sup> <http://www.catalisadora.com.br>



Pinto chega à conclusão de que “também o filme de Ruttmann acaba expondo as grandezas de Berlim, mesmo não se propondo ao caráter publicístico que orientou a Sinfonia paulista” (2000, s. p.). A referida orientação publicitária é denunciada, sobretudo, pelos inúmeros letrados exaltando o progresso industrial e o crescimento econômico da cidade de São Paulo. Enquanto a sinfonia de Berlim renuncia a qualquer letrado em favor de uma experiência puramente ótico-musical, o filme de Lustig e Kemeny revela-se uma película de mera propaganda local usando algumas das técnicas de Ruttmann, sem jamais oferecer uma elaborada e rígida estrutura fílmica e rítmica. O crítico de *O Estado de São Paulo*, Guilherme de Almeida, involuntariamente confirma isto num comentário da época:

Ante-ontem à noite, na grande sala do "Paramount"- enquanto pela tela passava o primeiro filme nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos - estive imaginando que aquele teatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira, e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade... E, imaginando isso, fui me dizendo com sinceridade e convicção: - Que esplêndida propaganda para nós! (apud RAMOS, 1987, p. 106-7).

132

Do lado mais crítico, temos o comentário de Octávio de Faria, na época membro do *Chaplin Club*, o primeiro cineclube do Brasil, e um dos responsáveis pela revista *O Fan*, que ainda abordaremos em conexão com o filme *Limite*. Faria lamenta que das "scenas iniciais parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de fundição em São Paulo e mais detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado etc. Como documentário não presta. Como filme de ritmo muito menos". Pedro Lima, na revista *Cine-Arte*, observa que falta "o rythmo das scenas que começam dolentes, mas não caminham à proporção que o filme caminha no seu desenrolo".

Se o filme em sua versão original dificilmente convence como obra cinematográfica, tenta-se mais recentemente modernizá-lo por meio de uma trilha musical mais eletrônica e “compactando-o”, isto é, juntando as cenas mais interessantes em uma edição ágil. Um desses esforços é a apresentação dos músicos Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski em 2005 no museu *Louvre* em Paris, onde acompanharam ao vivo a película.<sup>3</sup>

Vimos que *Rien Que Les Heures* (1926), filmado em Paris por Alberto Cavalcanti,

<sup>3</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=N2naWik0aAs>



marca de certa forma o início das sinfonias urbanas, enquanto *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929), dirigido por Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny, pode ser considerado mais uma obra propagandista do que cinematográfica. O filme *Limite*, filmado em 1930 e exibido pela primeira vez em 1931, com direção e roteiro de Mário Peixoto, fecha o círculo dos filmes brasileiros mais experimentais no contexto vanguardista internacional. Representando a fase final do cinema mudo e incorporando muitas das técnicas cinematográficas desenvolvidas nos anos 1920, *Limite* pode ser visto como um esforço para explorar as possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas do *medium* cinematográfico no contexto de uma retratação ora melancólica, ora agressiva da limitação e futilidade da existência humana.

Parte da inspiração para o filme veio da experiência biográfica de Mário Peixoto, sobretudo de sua estada, entre outubro de 1926 a agosto de 1927, no *Hopedene College* em Willingdon, próximo de Eastbourne, em Sussex, na Inglaterra, onde teve a oportunidade de assistir aos filmes europeus da época. O desejo de informar-se sobre o cinema e de ver mais filmes faz Mário voltar à Europa em junho de 1929, quando visita Londres e Paris em companhia com o pai. Conforme Peixoto, uma foto de André Kertesz na 74ª edição da revista *VU*, vista por acaso num passeio pelas ruas de Paris, age como inspiração definitiva para escrever na mesma noite o primeiro esboço de seu filme *Limite*. De volta ao Brasil, em outubro de 1929, Mário Peixoto continua em contato com a cena artística, provavelmente presencia as filmagens de *Lábios sem beijos* e de *Saudade* e encontra pela primeira vez a atriz Carmen Santos e o cinegrafista Edgar Brazil. Apresenta o cenário de *Limite* aos diretores Gonzaga e Mauro, mas ambos opinam que o próprio Mário deveria realizar seu filme, o que ele passa a fazer com financiamento próprio e liberdade artística total. As discussões teóricas em torno da revista *O Fan*, já citada anteriormente, também são relevantes nesse contexto. A revista era o órgão oficial do *Chaplin-Club*, o primeiro cineclube oficial do Brasil, e publicou no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1930, nove edições, num total de aproximadamente 160 páginas. Um de seus responsáveis foi Otávio de Faria, na época estudante de Direito e amigo de Peixoto, que depois se tornaria escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Conforme o próprio Mário Peixoto, sua concepção de filme e de roteiro deve muito aos "anos de aprendizagem com Otávio de Faria (Peixoto 2000: 55) e ao cinema alemão" (MELLO, 1997, p. 65). *O Fan* e o *Chaplin Club* não apenas discutiam a estética do cinema mudo, mas também publicavam, por exemplo, traduções de artigos de Eisenstein, o manifesto



de Dziga Vertov e uma entrevista com Abel Gance; além destas reflexões teóricas, organizavam sessões de cinema com películas que não encontravam um distribuidor comercial, como *Tempestade sobre a Ásia* de Pudovkin, (1930), *Lulu* de Pabst (1930) e o próprio *Limite* (1931).

Uma parte central das discussões no *Fan* girava em torno da comparação entre o cinema americano, consolidado na tradição de Griffith, e o cinema europeu, mais especificamente o alemão, considerado por Faria como artisticamente mais exigente e elaborado, sobretudo por causa de elementos cinematográficos como os ousados ângulos de câmera, a intensa plasticidade das imagens, os efeitos de iluminação com diversas tonalidades e uma tendência de substituir os letreiros por narrativas mais visuais. Nesta linha, Faria defendia, para o futuro do cinema mudo, a chamada “solução Murnau” (em relação ao diretor F.W. Murnau), caracterizada por menos cortes e cenas mais longas, que ganhariam em dinâmica interna por meio de uma câmera ágil e em movimento. Outros elementos destacados eram a profundidade de campo, a abolição dos letreiros e um “cenário” já elaborado e pronto para ser filmado, sem ter necessidade de uma “interpretação” do diretor. A isso Faria chamou o princípio da “continuidade” filmica.

A posição oposta era defendida por seu colega do *Fan* e do *Chaplin Club*, Plínio Suesseking Rocha, que posteriormente seria professor de astrofísica e responsável pela primeira restauração de *Limite* nos anos 1960. Para Plínio, o cinema deveria dar ênfase às tomadas em sua sucessão rítmica e não à tentativa de prolongar as cenas e inserir dinâmica através de supérfluas acrobacias da câmera. Para evitar tal extensão artificial das imagens, Plínio também defendeu o uso de letreiros, não como comentários, mas como elementos integrantes da ação. Apesar de, nesta fase, ainda não conhecer de perto o cinema russo, que iria estrear no Brasil apenas em 1930, muitas das reflexões de Plínio se aproximam do princípio de montagem tal como elaborado em Eisenstein ou Pudovkin. Quanto a *Limite*, pode-se facilmente achar traços das duas linhas de argumentação apresentadas por Faria e Suessekind. O cenário do filme (PEIXOTO 1996) é composto inteiramente por descrições visuais e indicações de ângulos da câmera, não apresentando uma narrativa “literária” qualquer. Há apenas um letreiro em todo o filme de duas horas. Para permitir uma câmera mais ágil e móvel, foram construídos apoios técnicos até então inéditos no Brasil. A qualidade da imagem e a profundidade do campo foram elevadas pela aplicação de material pancromático importado, de uso igualmente pioneiro. A parte “sinfônica” é representada pelas músicas de compositores da época como Satie, Debussy,



Stravinsky e César Franck, que, junto com o ritmo do filme entre hipnótico acelerado, contribuem para dar ao filme uma modernidade impressionante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos mostrar a inserção dos três filmes em questão no cenário internacional dos chamados filmes de vanguarda. Críticos renomados como Adams P. Sidney (1978, p. ix) e Siegfried Kracauer (1979, p. 244) consideraram *Rien que les heures* (1926) do diretor brasileiro Alberto Cavalcanti como iniciador dos filmes sinfônicos sobre centros urbanos. Mesmo o distanciamento posterior de Cavalcanti em relação à obra, motivado por sua rejeição ao experimentalismo e por uma nova ênfase no compromisso social, não contradiz tal avaliação, pois sua preocupação crítica com a classe baixa de Paris é apresentada ora de forma rítmica e associativa, ora de forma contemplativa. Conseqüentemente, de um ponto de vista histórico, *Rien que les heures* representou o ponto de partida para películas de maior ressonância internacional como *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, ou *Homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. E o sucesso do filme de Ruttmann provocou então uma nova sinfonia urbana brasileira: Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig produziram *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* em 1929.

Nosso terceiro filme, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, marca a fase final dos chamados filmes mudos e tem a ambição de resumir muitas das possibilidades estéticas e técnicas desenvolvidas nos anos 1910 e 1920. De um ponto de vista retrospectivo, pode-se citar, por exemplo, a repetição de tomadas e os *close-ups* típicos de Man Ray, a mesma partitura de música de Satie usada em *Les Mystères du Château des Dés* (1928) também de Man Ray, a estruturação rítmica das sinfonias urbanas – apesar da qualidade e velocidade diferentes – e o abandono dos intertítulos como em *A Última Gargalhada* (1924), de Murnau. As cenas do barco em *Limite* podem evocar paralelos com *Aurora* (1927), o primeiro filme americano de Murnau, e também as cenas de grito revelam algumas similaridades. Os campos e plantas em movimento podem evocar reminiscências a *Terra* (1930), de Alexander Dovzhenk, e, obviamente, pode-se mencionar a enorme variação de movimentos e ângulos da câmera como um aproveitamento do próprio *medium* filme. *Limite* pode, portanto, ser visto como um esforço para explorar as



possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas do *medium* cinematográfico no contexto de uma retratação ora melancólica, ora agressiva da limitação e futilidade da existência humana; certamente o filme mais atemporal e, por isso mesmo atual, entre aqueles tratados neste artigo.

**ABSTRACT:** This article focuses mainly on the relations between European and Brazilian avant-garde film. The study begins with a discussion regarding the various theoretical concepts of the avant-garde. It will then debate the question of comparability between the European avant-garde and Brazilian modernism. From there on, the article will analyze points of convergence between Brazilian experimental cinema between 1920 e 1930 and the European film production of the same era. It focuses mainly on the following three films: 'Rien Que Les Heures' (1926) by Alberto Cavalcanti, 'São Paulo - Sinfonia da Metrópole' (1929), directed by Rodolfo Lustig and Alberto Kemeny and 'Limite' (1931) by Mário Peixoto.

**KEY WORDS:** avant-garde. Brazil. Europe. cinema.

## Referências

- BERTL, Klaus. *Vom Naturalismus zum Expressionismus*. Stuttgart: Klett, 1984.
- BRITTO, Ronaldo. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1974.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.
- DAHNBATISTA, Stephanie. "Nichts in der Welt ist ohne Farbe". In: Deutsch-Brasilianische Gesellschaft (Hrg.), *Tópicos* 1/2001 Bonn: Wirt, p. 28-31.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Einzelheiten II, Poesie und Politik*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1963.
- FABRIS, Annateresa. "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro". In: \_\_\_\_\_ (org.). *Modernidade e Modernismo*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994, p. 9-25.
- GEHLEN, Arnold. *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1963.
- GOETHE INSTITUT. *Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*. München: Goethe



Institut 1989.

GRAF, Alexander/SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-Garde Film*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

KLAUE, Wolfgang. *Cavalcanti*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1962.

KNAUTH, Alfons. “Die lateinamerikanische Avantgarde”. Ringvorlesung vom 12.1.2000 an der Ruhr-Universität Bochum. Disponível em: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Knauth.htm>. Acesso em: 14 de março de 2002.

KRACAUER, Siegfried. *Theorie des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KUSPIT, Donald. *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*. Klagenfurt: Ritter, 1995.

MELLO, Saulo Pereira de. “O Fan, o Chaplin Club & Limite”, in: *O percevejo* 5, 1997, p. 58-68.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Alberto Cavalcanti. *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1955), p. 341-358. San Francisco: University of California Press, 1955.

PEIXOTO, Mário. *Limite. {cenario}original*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2000.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo moderna. 2000. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/mariaines2.htm>. Acesso em 19 de agosto de 2007.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RINCÓN, Carlos. “Avantgarden in Lateinamerika”. In: ASHOLT, W. e FÄHNDERS, W. (org.). *Der Blick vom Wolkenkratzer*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000, p. 207-230.

SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). *European Avant-Garde - New Perspectives*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.

SITNEY, P. Adams. *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York:



Anthology Films Archives, 1987.

SUBIRATAS, Eduardo. *Da Vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WINDROSE. 2004. Disponível em:

[http://www.ivers.nl/nieuwsbrief10pdfs/DE%20JORIS%20IVENS\\_30.pdf](http://www.ivers.nl/nieuwsbrief10pdfs/DE%20JORIS%20IVENS_30.pdf). Acesso em: 3 de janeiro de 2010.