

Avant-garde, Literatura e Cinema

João Manuel dos Santos Cunha¹

Resumo

O ensaio revisa as relações entre o cinema e a literatura sob o enfoque da produção teórica da avant-garde na França dos anos vinte. Por outro lado, relaciona os avanços das trocas estéticas européias com a vanguarda brasileira, a partir da postura visionária do modernista Mário de Andrade.

“Le cinéma: cette nouvelle synthèse de l’esprit humain opérée par le monde moderne; cette nouvelle humanité; cette race d’hommes nouveaux qui va paraître et dont le langage sera le cinéma.”

Blaise Cendrars, *L’ABC du cinéma*, 1926, p.19.

Os anos vinte foram o período da sedimentação da crítica cinematográfica na França, quando foram formulados conceitos e se desenvolveram teorias que proliferaram em outros países, inclusive no Brasil. Na verdade, o período pode ser alongado desde a Primeira Guerra Mundial até o advento do cinema falado, época da qual se originou a maior parte dos postulados teóricos e estéticos sobre cinema. De acordo com Ismail Xavier, essa época - em que o cinema “percorre um trajeto de legitimação, passando a ser objeto da atenção do erudito e parte do corpus sacramentado da cultura dominante”¹ - pode ser vista de forma análoga ao que aconteceu nos anos setenta, quando o cinema ganha estatuto acadêmico e se afirma como objeto de estudos em instituições universitárias, metamorfoseando-se como “indústria cultural”, *Gestalt*, “sistema de signos”. A ascensão cultural do cinema, iniciada a partir do momento em que deixa de ser simples diversão popular

¹ Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela UFRGS; professor do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS.



para ser “sétima arte”, “pintura de luz”, “sinfonia visual”, deve-se principalmente a estetas que, vinculados à defesa da modernidade, promovem a sua entrada nos domínios da história da arte. Eram, esses críticos e teóricos, “amigos da sétima arte para elogiar o moderno” e eram “modernos através do culto à sétima arte”.ⁱⁱ

O primeiro número da revista *L'esprit nouveau*, de 1920, em seu texto de apresentação, anunciava que “a revista de estética” desconsideraria sem hesitações “os quadros tradicionais e anexaria todos os domínios onde se revelassem tendências que tivessem importância considerável na vida moderna”. Entre eles, “o cinema”.ⁱⁱⁱ No mesmo exemplar, um artigo denominado “A estética do cinema” tratava de fixar “algumas leis desta nova estética” e afirmava que não seria preciso repetir que o “cinema é uma arte”. A revista refere aí o fato de que o cinema já adquirira cidadania no mundo das artes, a partir da militância dos grupos de vanguarda, entre os quais é importante a figura de Ricciotto Canudo. Ativo na crítica cinematográfica desde 1911, Canudo promoveu o cinema junto aos meios intelectuais, contribuindo fundamentalmente no desenvolvimento da reflexão sobre a estética cinematográfica em toda Europa. A ele se deve o batismo do cinema como a “sétima arte”, em seu *Manifesto das sete Artes*,^{iv} quando diz: “*Nós casamos a Ciência e a Arte, eu quero dizer as descobertas e não os dados da Ciência, e o Ideal da Arte; aplicando-as uma à outra para captar e fixar os ritmos da luz. É o cinema. A sétima arte concilia, assim, todas as outras.*”

A justificativa para essa enumeração que coloca o cinema no mundo das artes decorreria da “montagem de um quadro evolutivo em que se revela que o desenvolvimento anterior de todos os recursos expressivos prepara o nascimento do cinema”.^v Nesse aspecto, a teoria de Canudo seria uma “narração mítica”.^{vi}

Embora não tenha sido tão feliz ao criar o termo *écraniste* para designar o diretor de filmes (“*L'écraniste, cet artiste nouveau inconnu de tous les temps, peintre de lumières*”),^{vii} chamou atenção pioneiramente para a valorização do diretor como criador, autor de um filme, visto por ele como uma obra de arte. Pouco tempo depois, Léon Moussinac usaria o termo *cinégraphiste* e Louis Delluc, *cinéaste*, para designar “o artista que se expressasse por imagens”.



Tendo sido amigo de Marinetti, certamente recebeu do líder do Futurismo influência na construção de seu ideário estético que, basicamente “modernista”, muitas vezes deixava-se mesclar, de forma confusa, com posições tradicionais. Mas logrou identificar a importância do cinema como linguagem universal e a sua relação com as outras artes: “o cinema recomeça a experiência da escrita; é essencialmente linguagem universal, não somente por sua expressão visual e imediata de todos os sentimentos humanos: ele renova a escritura”.^{viii}

Logo após a Primeira Guerra, o cinema americano, ancorado no sucesso dos filmes de David W. Griffith, Thomas Ince, Mack Senett e Charles Chaplin, domina o mercado europeu, como de resto o de todo o mundo. Canudo reconhece a importância da produção americana, inserindo-a, no entanto, no que ele chama de “primitivismo” e “estágio infantil” da cultura dos Estados Unidos, país que, não tendo tradição cultural, “nasceu esteticamente com a Arte da Tela”.^{ix} Da mesma forma pensa Léon Moussinac, admitindo a supremacia dos filmes americanos porque “eles foram admiravelmente servidos por sua ausência de cultura”.^x

Poeta, crítico de teatro e artes plásticas, autor teatral e romancista, Moussinac foi um dos intelectuais mais comprometidos com a idéia da supremacia do cinema sobre as outras artes. Para ele a matéria do cinema era a “vida moderna”, com seu novo espaço de valores cambiantes, os quais só poderiam ser “transpostos dignamente por um instrumento que dominasse a simultaneidade^{xi} e seus mistérios”. Isso lhe permitia postular que a ordem geral da evolução das artes sofreria mudanças, com conseqüências inclusive para a literatura, pois, se o escritor materializa diretamente seu pensamento e o cinema capta a velocidade dos novos tempos com precisão técnica, para aquele que quisesse apreender a vida moderna, a questão seria, então, de rapidez e síntese.

Não se pode afirmar, entretanto, que Moussinac tenha compartilhado das idéias dos grupos de vanguarda no que eles faziam de elogio ao espetáculo urbano e à beleza mecânica da nova arte. Sua veemente defesa da especificidade do cinema baseia-se num princípio fundamental: a técnica está na base de toda concepção - “nenhuma arte jamais se beneficiou de matéria mais rica”.^{xii} Ao mesmo tempo em que se bate pela modernidade da sétima arte, busca interpretá-la a partir



de suas características materiais e sociais. Em sua obra *Naissance du cinéma* (1925), a tônica, inclusive, é a preocupação em questionar as relações de produção, tais como as realizam o capitalismo europeu e norte-americano, a partir de uma idéia considerada por ele como fulcral para o entendimento das características do cinema que se pratica: pela apropriação burguesa da técnica, os donos da indústria cinematográfica estariam traindo a natural capacidade de expressão social do cinema. Nesse sentido, todavia, posiciona-se até de forma mais avançada do que os intelectuais considerados vanguardistas de primeira linha, pois, ao contestar o desvio diegético do cinema (o filme servindo à literatura e ao teatro), estaria investindo na defesa da vocação incontestável do cinema como forma independente e individual de expressão artística. Ao fortalecer esse aspecto da discussão, Moussinac firma posição que virá a influenciar o debate, o qual se estenderá por décadas e chegará, inclusive, até os dias atuais.

Louis Delluc foi continuador de Canudo em sua atividade cineclubista. Crítico de cinema respeitado na França e redator-chefe da revista *Film*, inaugurou a verdadeira crítica cinematográfica em *Paris-midi*. Romancista e contista teorizou em diversos trabalhos sobre literatura, até que descobriu no cinema uma nova forma de expressão à qual aplicou um nome e uma qualidade que durante muito tempo teve seguidores: “fotogenia” (“*la photogénie c’est l’accord du cinéma et de la photographie*”).^{xiii} Buscou aplicar suas idéias realizando filmes, começando com *Le silence* que, na visão de Moussinac, pela primeira vez apresenta uma espécie de diálogo filmado, “*um verdadeiro drama psicológico, rápido, preciso, em que as imagens fixam apenas as lembranças, pondo a nu a alma do herói*”.^{xiv} Manifestando o antipassadismo dos modernos, considera os filmes de arte eruditos e elitizados, na concepção burguesa de qualidade, antipopular, anticinema, defendendo uma arte verdadeiramente popular, mas especificamente cinematográfica, sem a influência do teatro.

Delluc, como Abel Gance, Canudo e Epstein, defendeu um cinema puro, decorrente do seu específico estético - montagem/decupagem -, liberto do “mimetismo monstruoso do ator teatral”, que então se tornara centro de interesse dos filmes produzidos na França. Na verdade, esse pensamento marcou os anos



vinte em quase toda Europa, inclusive na Rússia, onde Dziga Vertov condenava o teatro no cinema, entendido como manifestação do modelo burguês de cultura. Mas foi Léon Moussinac quem aprofundou a reflexão sobre um cinema puro. Para ele, a utilização de técnicas de teatro no cinema - “teatro filmado, espetáculos exagerados, onde os piores cabotinos alargavam seus gestos, como na Comédie Française” - devia-se ao fato de não terem os cinegrafistas “ainda se apercebido de que a matéria fotogênica exige um tratamento absolutamente oposto àquele da matéria teatral”. Pelas mesmas razões “cobriam-se as telas de literatura”.^{xv} Influências nocivas que, para ele, eram apoiadas pela indústria do filme, interessada apenas em explorar a técnica para conquistar multidões que participavam inocentemente da empreitada capitalista.

Em defesa da especificidade do cinema, batia-se forte contra “velhas artes da representação” que tentavam sobreviver “agarradas ao novo para superar sua própria crise e esterilidade”.^{xvi} Na esteira da discussão sobre os desvios a serem ultrapassados pela arte infantil - como o teatro filmado e as literatices cinematográficas -, pensava-se a questão da narrativa em geral. Com efeito, a narratividade é o que predominava nos filmes e isto criava um problema para a defesa do específico fílmico. Como procurar a essência do cinema fora da narração, se os fatos apontavam cada vez mais para o cinema como um “drama composto de ação”? A discussão ganha força com a atuação da crítica e cineasta Germaine Dulac, que via a narrativa como um desvio equivocado, mas que acabava por criar condições para o desenvolvimento dos recursos específicos do cinema - como as soluções técnicas do primeiro plano, angulações, movimentos de câmara, em suma, os procedimentos que, num esforço para contar histórias, acabavam por construir o específico estético que suportava o cinema para as multidões. Mas não fazia muitas concessões e, enquanto Canudo e Delluc admitiam a narração apenas como suporte para que se construísse a especificidade do cinema pelo movimento dos “pincéis de luz”, Dulac radicaliza, exigindo a expulsão do narrativo do cinema. Essa posição vai levá-la, juntamente com Jean Epstein, à trincheira do mais visceral *cinéma d'avant-garde*, o cinema do futuro, puro, cinegrafia integral. Roteirista, diretora e teórica, reúne em sua volta outros defensores da “teoria do movimento”,



que conseguem passar da teoria à prática, na realização de filmes que constituirão um conjunto de obras vanguardistas ao longo dos anos vinte, entre os quais Delluc, Epstein, Abel Gance, René Clair, Fernand Léger e o Luis Buñuel de 1928, bem como os não- franceses Ruttman, Richter, Man Ray e o brasileiro Alberto Cavalcanti. Nessa linha encontram-se intelectuais e artistas ligados aos movimentos de vanguarda em outros campos, como o plástico e o literário - Francis Picabia, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Blaise Cendrars e Jean Cocteau -, que levam adiante a consolidação da nova arte, acabando por efetuar na prática a ligação ideológica entre os defensores da estética de vanguarda e os representantes das artes da tradição.^{xvii}

A reflexão dos teóricos e o pensamento de cineastas até aqui apresentados pouco investem na questão das possíveis relações de influência entre cinema e literatura, isto é, não apontam para uma preocupação fulcral com o que as duas artes pudessem ter aproveitado uma da outra: o cinema, na evolução de seu aperfeiçoamento; a literatura, com a possibilidade de renovação de suas técnicas face aos avanços do cinema.

Léon Moussinac chega a tangenciar a questão, quando discute a relação do cinema com as outras artes, em especial a música e o teatro: “Quanto à palavra, ela não tem mais envolvimento com o cinema do que com a literatura”.^{xviii} Para ele, os subtítulos que interrompiam as imagens nada tinham a ver com o progresso do cinema. E a utilização de obras literárias de sucesso era decorrência apenas do caráter comercial do cinema e não o preocupava. Sob o ponto de vista teórico, era absolutamente indiferente que a obra de onde o filme tivesse sido feito fosse “literária ou folhetinesca”: era apenas um ponto de partida. Interessava-lhe que o roteiro fosse desenvolvido e “ritmado cinematograficamente” e que o cinegrafista, segundo seu estilo, realizasse uma obra original. Essa importância que ele dá ao roteiro identifica uma característica da época, na qual o roteirista e o produtor eram tidos como peças importantes na realização do filme, em detrimento do diretor - “diretor artístico”, *metteur en scène* - e o leva a apontar o sistema profissional dos departamentos de roteiros que se instalavam nos grandes estúdios dos Estados Unidos como a forma ideal de produzir obras originais concebidas ou recriadas em



função dos processos e dos meios específicos do cinema. De qualquer forma, sempre defendeu a fórmula cinegrafista-roteirista como a unidade indispensável à obra de arte cinematográfica. Sobre a possível natureza literária do roteiro, julgava não ser a decupagem técnica uma nova fórmula literária, em virtude mesmo de seu caráter técnico que “o torna indecifrável para o leitor comum”, mesmo quando ele é publicado para “um pequeno grupo de iniciados”. Para Moussinac, se o cinema não se aproxima da literatura, pelo roteiro, não quer dizer que a literatura já não tenha sofrido a influência do cinema, dadas essas mesmas características do texto na forma do roteiro. Contudo, essas afirmações são produzidas no contexto da discussão que ele promove sobre a importância de o roteiro ser ou não original, e não investem em explicitar sua posição sobre a já detectada influência do cinema sobre a literatura.

Será Jean Epstein quem, em 1921, irá tratar do tema especificamente, sistematizando e aprofundando idéias que já apareciam de forma dispersa em textos de outros teóricos do cinema até essa época. A maior parte dos cineastas escreveu, de forma esparsa, em textos isolados para revistas ou jornais, sobre a arte que praticavam, mas Epstein é um dos raros autores que nos deixaram uma obra escrita, como um projeto específico, fruto de suas experiências e suas ambições, realizada paralelamente à atividade de cineasta. Além disso, foi romancista - escreveu duas obras de ficção: *L'or des mers* e *Les recteurs et la sirène*, das quais a crítica, de forma geral, salienta o estilo “conciso, seco, poderoso, de uma poesia áspera, bem à maneira de seus filmes”.^{xix} Em seu texto *Le cinéma et les lettres modernes*, há um capítulo - “La poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence” - em que ele teoriza sobre as relações entre a nova poesia e as características do cinema.^{xx} Partindo do princípio de que entre a “literatura moderna” e o cinema existe um natural sistema de trocas que demonstram “mais do que um parentesco”, postula que, para mutuamente se sustentarem, a “jovem literatura e o cinema devem sobrepor suas estéticas”.^{xxi}

A constante atividade teórica de Epstein sobre as novas tendências literárias e o seu envolvimento autoral e crítico com o cinema levam-no a estabelecer comparações entre as duas estéticas. E aí é natural o surgimento de identidades



que ele identifica nas duas formas de expressão: “sucessão rápida de detalhes, sugestão, gesto incompleto, ausência de sentimentalismo e rapidez de raciocínio.” Quanto à sucessão de detalhes, que Epstein inclui numa “estética de proximidade”, a comparação se faz pela utilização de “*gros premiers plans à Griffith*” (o *close* - detalhe em primeiro plano - pioneiramente usado por David W. Griffith em filmes americanos como *The musketeers of Pig Alley*, 1912; *The birth of a nation*, 1915 e *Intolerance*, 1916) e a sucessão de detalhes que aproximam os fatos dos leitores, usada pelos “autores americanos”. A superposição das características de “sugestão” dar-se-ia pelo fato de que “já não se conta, indica-se”, o que proporciona “o prazer, ao leitor/espectador, de uma descoberta, de uma construção”.^{xxii} Para Epstein, o *close* é “a alma do cinema”, mas ele tem que ser breve, de curta duração, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. E não pode ser imóvel, ou estaria abdicando de sua essência, que é o movimento. Admite, assim, que a fotogenia - já pressentida por Canudo em ensaio de 1911, quando compreendeu que poderia e deveria ser “um maravilhoso instrumento de um novo lirismo” - resulta, desde 1919, quando foi oficialmente proposta por Delluc, como algo misterioso. Em conferência pronunciada em 1924, revela concordar com as palavras de Blaise Cendrars: “a fotogenia é uma palavra... muito pretensiosa, um pouco estúpida; mas é um grande mistério!”.^{xxiii} E ele levaria os anos seguintes de sua reflexão sobre o cinema para se dar conta de quão grande era esse mistério... Na verdade o conceito de fotogenia, além de ser esse grande mistério para os próprios teóricos franceses, foi largamente usado na França por toda a década, sob diversas acepções, e acabou por cumprir uma função táctica na defesa do cinema como arte pelos caminhos da modernidade. E atendeu a necessidade daqueles que - na prática ou somente na teoria - precisavam racionalizar idéias a partir de sua própria experiência com a nova arte.

O *close* rápido, o gesto em movimento, quando interrompido - gesto incompleto - também faz a fotogenia, é parte de sua essência: “o rosto que se prepara para rir é de uma beleza mais bela que o riso”.^{xxiv} Essa interrupção pelo *close* rápido corresponderia à possibilidade do leitor, cinematográfico ou literário, de completar, descobrir, construir um sentido com aquilo que o autor indica. Essa é uma característica aproximativa da literatura moderna e do cinema, para Epstein, bem



como a da “estética da rapidez do raciocínio”. A rapidez de pensamento que o cinema possibilita e exige do espectador também se encontraria na literatura: em pouco tempo o leitor tem que interpretar várias metáforas, no ritmo da narrativa, sem que seja prejudicado o entendimento do texto. Nem todos conseguem acompanhar o ritmo dessa sucessão no cinema e, para Epstein, o fato ocorreria na literatura: “as pessoas de pensamento lento se atrasam, tanto em literatura como em cinema”.^{xxv}

Para justificar a comparação que revelaria a identidade estética entre as duas artes, Epstein alinha uma série de exemplos literários do que ele chama de “estética da sucessão, rapidez mental, sugestão e proximidade”, talvez porque acreditasse ser o que estava querendo demonstrar, algo óbvio em cinema, mas não em literatura. Em Rimbaud, nas *Illuminations*, ele encontra “uma imagem por segundo de leitura em voz alta”. Em Blaise Cendrars, nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, da mesma forma, “talvez um pouco menos rápido”. Nesses textos, é preciso ver/ler rápido: a sucessão veloz permite “o círculo perfeito da simultaneidade; *cinéma et lettres tout bouge*”.^{xxvi} Dessa forma, a poesia moderna e o cinema assumem a posição privilegiada exatamente pela sua construção, embasada na rapidez de elementos sucessivos que, superpostos na percepção do leitor/espectador, produzem o efeito de simultaneidade.

Como decorrência de suas formulações a partir dos *close*s cinematográficos e literários (os detalhes, o gesto interrompido, a sucessão rápida de informações), Epstein sugere uma outra estética de aproximação: a da sensualidade e ausência de sentimentalismo. Devido aos grandes primeiros planos no cinema “a sentimentalidade é impossível”- como encontrá-la quando o cinematógrafo “oferece a pele de um rosto, em close, violada por dezenas de lâmpadas?” A partir desse desnudamento é que se revela o ritmo da natureza e seu movimento é o que nos emociona. Nesse sentido Epstein aproxima-se de Delluc, quando ele diz que o cinema é “o lugar da revelação sincera das verdades mais simples deste mundo”, o que possibilitaria que a emoção cinematográfica fosse particularmente intensa. E é exatamente essa mesma ausência de sentimentalismo que Epstein enxerga na nova poesia: “*En littérature pas de sentimentalité! en apparence*”.^{xxvii}



Os escritores que não eram também teóricos ou críticos de cinema, ou que exerciam alguma outra atividade cinematográfica, começam a se interessar pela sétima arte através da leitura de revistas como *Les soirées de Paris*, editada por Guillaume Apollinaire; *Paris-midi* e *L'intransigeant*, onde se encontravam crônicas sobre cinema - não crítica ou teoria, mas impressões e comentários gerais - de autores como o próprio Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau ou Max Jacob. Essa adesão de escritores vai fazer com que cresça rapidamente o interesse do público intelectual pelo cinema, como testemunha o aparecimento, a partir de 1917, de revistas consagradas especialmente ao cinema, como *Le film*, onde é publicado o primeiro poema de Aragon - "Charlot sentimental"; ou *Cinéa*, fundada por Louis Delluc. Na verdade, a maior parte daqueles que se interessavam por cinema e se tornam críticos ou teóricos dos diversos movimentos e estéticas que vão surgindo são oriundos da literatura. É normal, portanto, considerando esse quadro, que possam se estabelecer, já nas primeiras reflexões publicadas, vertentes comparativas entre as duas artes, da mesma forma como a formação literária da maior parte dos cineastas franceses gerará como consequência o desejo de uma arte independente.

Philippe Soupault é o primeiro escritor de sua geração, ou um dos primeiros, juntamente com Cendrars e Aragon, a se apaixonar pelo *écran*. De qualquer maneira, ele foi o que de pronto atendeu ao apelo lançado por Apollinaire em sua célebre conferência "*L'esprit nouveau et les poètes*", pronunciada em 26 de novembro de 1917. Soupault, segundo Alain e Odette Virmaux, "tomou ao pé da letra o convite público feito aos poetas de se prepararem para esta nova arte",^{xxviii} e já em janeiro de 1918 publica um "poema cinematográfico": "*Indifférence*". Para Soupault, o cinema era forte pretexto para completar o arsenal contra as normas literárias e o emprego racional da linguagem. Em seus poemas cinematográficos, cultivava, de acordo com Clerc, "impressões semelhantes às do sonho".^{xxix} O texto aparece no nº 25 da revista *S/C* e é introduzido por uma apresentação do próprio autor, que faz eco às palavras recentes de Apollinaire: "Cabe ao criador, ao poeta, servir-se desta força, desta riqueza, porque um novo meio está à disposição de sua imaginação".^{xxx} Por esse poema foi saudado por Delluc com entusiasmo, por ver no



cinema “uma arte diferente do teatro e de querer poetas e escritores (agindo) como diretores de cinema; (...) sem dúvida trata-se é de entender o que é poesia”.^{xxx}

“*Indifférence*” é um poema em prosa e pode ser visto como uma tentativa de reproduzir literariamente as imagens de um filme que mostrasse um sonho em que uma personagem vive situações surrealistas a partir de técnicas cinematográficas bastante exploradas pelo cinema da época, pela novidade e espanto que provocavam nas platéias. Das trucagens e efeitos visuais de impacto que seriam utilizadas pelo cinema - como nas cenas de um homem que se transforma em mulher e depois num ancião, em meio a flores e plantas gigantes; ou de xícaras, mesas, cadeiras que se animam e executam um balé em torno da personagem - resta apenas, no texto escrito, a descrição não muito impactante desses efeitos eminentemente cinematográficos. A “indiferença” do título alude a que a personagem da narrativa, após assistir a essas cenas e a outras situações estranhas - como a de um relógio que “cresce, cresce” enquanto seus ponteiros giram rapidamente -, joga-se de um teto e, tranqüilamente, vê-se na calçada de um café, como se caído de um sonho, e acende um cigarro. Na construção do texto de um pouco mais de quinze linhas, o autor, na verdade, não apresenta técnica literária inédita. A não ser pela sucessão de frases curtas, em cortes mais ou menos profundos no espaço e no tempo, em que certamente busca a rapidez e a simultaneidade das “frases” cinematográficas, e pelo inusitado das situações narradas.^{xxxii} Nesse sentido, o texto é violentamente visual, repleto de evocações pitorescas, excessivas, concretamente cinematográfico, pela mudança rápida de planos montados vertiginosamente. O poema, no entanto, não alcança ainda a expressão surrealista no que ela tem de iconoclasta e ideológica, na medida dos textos que nos anos seguintes vão caracterizar o surrealismo literário e cinematográfico na França. Assim, acaba por montar imagens literariamente, mostrando símbolos visuais que são introduzidos no texto, mas não criados por ele.

Soupault insiste na criação e publicação dos “poemas cinematográficos” e, em 1925, vamos encontrá-lo em *Les cahiers du mois*, apresentando novos textos: “*Há alguns anos eu ia ao cinema quase diariamente. Com exceção dos filmes cômicos, posso dizer que o que se projetava naquela época era completamente*



idiota. Minha esperança, no entanto, continuava viva: para lá do écran eu vislumbrava todo um vasto campo.”^{xxxiii}

Seguem-se cinco poemas: *Rage*, *Force*, *Adieu*, *Gloire* e *Regret*, dos quais dois viriam a ser filmados pelo diretor alemão Walter Ruttmann e em que Soupault pretendeu “graças ao cinema, dar uma impressão, nem limpa nem precisa, mas semelhante a um sonho”.^{xxxiv} Por essas afirmações pode-se inferir que ele encontrava apenas na comédia - e, considerando a época, é forçoso pensar nos filmes de perseguições desenfreadas, cambalhotas apocalípticas, *gags* fulgurantes, paródicas, dos filmes do francês Max Linder e dos americanos Chaplin e Buster Keaton como os modelos dos filmes cômicos a que Soupault se refere - aquilo que elegia como o equivalente à “impressão de sonho”, que, segundo Clerc, buscava imprimir em seus textos. Ora, Linder, Chaplin e Keaton, particularmente em seus primeiros curtas, o que fazem é puro surrealismo visual, “porque o burlesco é sempre surreal, sobretudo porque ele é filmico”, como nos três cineastas, conforme a análise de Jean Mitry.^{xxxv} Então, ao intentar reproduzir com palavras algo que é da essência do cinema, Soupault o que faz é a criação de atmosferas de sonho pela aplicação de princípios técnicos do cinema, e não propriamente surrealismo literário. A essência do surrealismo em Soupault certamente não se dá em seus “poemas cinematográficos”.

Um outro vanguardista francês que também levou para sua obra literária elementos da técnica narrativa do cinema foi Blaise Cendrars. Como Apollinaire, foi um modernista militante e, mais do que Soupault, buscou refletir em sua obra as circunstâncias da vida moderna e, aí, as características da nova linguagem do cinema: montagem rápida, simultaneidade e ritmo veloz. A obra de Cendrars confunde-se com sua vida e uma palavra pode resumi-las: *Bourlinguer* (nome de uma de suas autobiografias, de 1948, cujo significado poderia ser “levar uma vida de viagens e aventuras”). Sua obra foi feita, como sua vida, da apreensão em estado bruto de imagens fulgurantes e heterogêneas que se inscreviam na retina e na memória do viajante-cidadão do mundo. O ritmo de sua poesia é cinematográfico, quando suprime os elementos estáticos da escritura. Já em *Pâques à New York* (1912), elimina quase completamente a pontuação, atitude que iria influenciar



Apollinaire em seu *Alcools* (1913), o qual, durante a correção das provas para impressão do texto, suprimiu toda pontuação, justificando: “o ritmo em si mesmo e o corte dos versos, eis a verdadeira pontuação”.^{xxxvi} Embora antes Mallarmé tenha usado o mesmo processo, aqui, em Cendrars e Apollinaire, o fato vem carregado da intenção de apontar para o corte na montagem das imagens literárias, construção do ritmo poético.

Em 1913, com *Prose du transsiberiën* e *La petite Jehanne de France*, inaugura o simultaneísmo na poesia. O texto, completamente rimado e ritmado, constrói-se sobre uma espécie de “impressionismo bruto”, registrando simultaneidades e coincidências, como se, do ponto de vista móvel de um trem em movimento, correndo paralelamente ao “real”, o autor utilizasse uma câmara cinematográfica. Anos depois (1919/1921), Cendrars terá oportunidade, como assistente do diretor Abel Gance, de ajudar a colocar em imagens cinematográficas suas idéias sobre movimento, montagem e ritmo. O filme é *La roue* (a roda) e as rodas da locomotiva, *leitmotiv* do filme, contêm “em germe a essencialidade da poesia de Blaise Cendrars”. Exaltado como “filme sinfônico” em que o jogo metafórico é atribuído ao ritmo de sua montagem, onde a “canção das rodas e dos trilhos” sugere “estados de alma”,^{xxxvii} *La roue* exerceu considerável influência nos diversos segmentos da *avant-garde*, ao levar adiante a discussão sobre a “era da velocidade” e a valorização da técnica e da montagem no cinema pelas outras artes. Para Jean Epstein, o filme é uma obra de vanguarda no que ele tem de tecnicidade: “*c’est que l’avant garde est essentiellement technicité*”.^{xxxviii} Para ele, todos os realizadores do movimento são não somente estilistas, mas também, e talvez, sobretudo, tecnicistas, pois lançam mão de suas habilidades de engenheiros, com seus resultados de laboratório, para melhor conseguir fazer seus filmes. O interesse de Cendrars pelo cinema e suas possibilidades técnicas não se limita ao agir como homem de cinema - ao escrever roteiros ou até a exercer a assistência de direção de filmes - mas a teorizar e experimentar na prática literária. Suas preocupações estéticas levam-no a afirmar, em *L’ABC du cinéma*, que o cinema é “a nova síntese do espírito humano operada pelo mundo moderno”; é uma “nova humanidade” de uma “raça de homens novos que vai aparecer e cuja linguagem será o cinema”.^{xxxix}



Cendrars sonhava em participar da abertura das eclusas da nova linguagem e seu entusiasmo influenciou vários escritores da época, como Jules Romains, que acreditava em obras que resultassem da imitação e refletissem o mundo moderno, capazes de representar sua diversidade e dinamismo. Em 1919, incentivado por Cendrars, escreve *Bonogoo Tonka*, que considerava como um “conto cinematográfico” e julgava ser “uma inovação de acordo com as novidades da época moderna”.^{xi} Nesse mesmo ano, Cendrars publica *La fin du monde filmée par l’Ange Notre-Dame*, como romance, mas que originalmente foi um roteiro para ser filmado.

A obra de Cendrars repercutiu intensamente na Europa e foi conhecida pelo grupo modernista brasileiro através de Oswald de Andrade, que com ele esteve em Paris, e de Mário de Andrade, que leu e resenhou alguns de seus livros. O viajante Cendrars esteve no Brasil^{xii} pela primeira vez em 1924, resultando dessa visita o volume de poemas *Le Formose*, escrito aqui e publicado na França no mesmo ano, com desenhos de Tarsila do Amaral. Em 1925, Mário de Andrade resenha *Feuilles de route* (que inclui *Le Formose*) e *L’Or*,^{xiii} romance publicado em 1925, que, em 1930, nos Estados Unidos, seria roteirizado pelo cineasta russo Serguei Eisenstein para um filme americano que não chegou a ser feito:

De *Le Formose* gostei muito, de *L’Or* menos. (...) E eu confesso que os emboabas em geral estão cada vez me interessando menos. Povos tão estranhos, tão com outros ideais (...). Ando mais xenófobo. Todos esses orientais da Europa só me interessam pelo bem que tiro deles. Tiro e depois deixo de lado os tais, molambos rápidos que ficaram (...). Cendrars veio para cá e de alma rica armou seu trombombó. Pescou um dilúvio de sensações gostosas, fotografou-as em poemas curtos. Saiu um livro calmo e puro.^{xiii}

Mário reconhece que Cendrars vê o Brasil sem exotismos, com “naturalidade sem espanto”, mas que isso não se deve à visão do experiente viajante, refletindo um estado lírico que é um “espanto decorrente da natureza”. Com isso, para ele, Cendrars alcança uma humildade poética emocionante, “nudez absoluta”, talvez pela necessidade pessoal de um “veterano amolado e desiludido de quantas preocupações e teorias artísticas se banquetearam com os neuromas da cabeça dele”.^{xiv}



Nesse texto, Mário revisa algumas idéias sobre Modernismo (e, no caso, sobre a *avant-garde*), enquanto se refere aos livros de Cendrars; “é doloroso verificar para nossa vaidade modernista (que) o que ficou foi a lição, a prática da lição e o aniquilamento incontrastável da literatice”. E compara a “humildade bonita” em que o poeta francês desembocou com a dos modernistas brasileiros Sergio Milliet, em *Mil-réis a dúzia*, e Oswald de Andrade, nos poemas do *Pau Brasil*. No lirismo de *Le Formose*, Mário enxerga uma fratura na evolução da poética de Cendrars, sendo confissão pessoal de um “desgostoso e dum fatigado” e, nesse sentido, encara *Les feuilles de route* como um corajoso “principiar outra vez”.

Além disso, introduz o tema da devoração antropofágica, que somente três anos depois será formalizado pela estética modernista no “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade. Lá como aqui, o estrangeiro só interessa “pelo bem” que se pode tirar dele. Seria necessária uma deglutição da influência estrangeira. Não um mero transplante de modos e temas, mas a apropriação mesma do modelo, ultrapassando a influência e construindo um projeto cultural inconfundivelmente brasileiro.

Em 1925, um número especial da revista *Les cahiers du mois* denominado “Scénarios” (roteiros para cinema), que precedeu pesquisa sobre a influência do cinema em relação às outras artes, realizada meses depois, apresenta uma problemática que há vários anos já se delineava como um dos aspectos mais instigantes das relações entre a literatura e o cinema: exatamente a do tratamento cinematográfico, que se começava a detectar em textos escritos por romancistas os quais se “voltavam ao cinema com o intuito de tirar dessa colaboração com o filme um novo gênero literário”.^{xlv}

Esses primeiros ensaios de aproximação denotavam a presença de inúmeros vanguardistas - alguns anos depois da pioneira atividade de Blaise Cendrars a que já me referi - e então já se podia falar em roteiro como meio de expressão poética ou “roteiro literário”, diferenciando-os daqueles textos técnicos escritos com a finalidade única de serem transformados em filmes. São trabalhos de vários autores, inclusive de Robert Desnos, poeta surrealista e crítico de cinema durante os anos vinte. Seus roteiros são exemplos de uma proposta surrealista que antecedeu às realizações de



Luis Buñuel - *Un Chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1930) - e foram todos publicados. Escritos num presente simultaneísta, revelam, segundo Benjamin Crémieux, “uma possibilidade de comprimir a duração (*durée*), de dominá-la, de se evadir (...) talvez o ponto realmente fecundo desses roteiros literários.”^{xlvi}

Desnos era considerado como um verdadeiro gênio do automatismo verbal e como o mais autêntico testemunho da entrega poética através do sonho, o que lhe possibilitava a criação de uma poesia denominada pela crítica da época de “maravilhoso automático”. Como André Breton, via na tela do cinema o espaço ideal para a projeção do sonho. Colocou-se contra os propósitos estetizantes e o conceito de fotogenia defendidos então por Abel Gance e Jean Epstein.

A etiqueta “*avant-garde*” acaba sendo bastante ampla para designar os diversos criadores que na França dos anos vinte realizaram a renovação das artes tradicionais e lançaram novas estéticas em pintura, música, cinema e literatura. As diversas propostas vanguardistas se exerciam em colaboração com as variadas correntes estéticas do cinema. Parcerias de cineastas com escritores, artistas plásticos e músicos foram comuns e contribuíram, sem dúvida, para o aparecimento das várias vertentes de vanguarda. Dentro desse espaço conviveram artistas plásticos como Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Salvador Dalí e Man Ray, verdadeiros artistas multimídia *avant la lettre*, oriundos alguns de outros países, mas que se exercitaram na França que, após as experiências europeias do Futurismo e Expressionismo, se tornou a principal sede do *cinéma d'avant-garde*.

Nesse quadro, é preciso considerar ainda a atuação dos alemães Walter Ruttmann e Hans Richter e do brasileiro Alberto Cavalcanti. Este, após trabalhar com o diretor Marcel L'Herbier e como decorador de cenários para Louis Delluc, dramatiza o gênero documentário, criando verdadeiras “sinfonias urbanas”, em filmes que se tornaram clássicos do cinema em todos os tempos, como *Rien que les heures* (1926) e *En rade* (1927). Cavalcanti não leva adiante, entretanto, sua pesquisa sobre as possibilidades de aplicar os princípios do ritmo musical às imagens, e ainda na França dirige uma série de adaptações de textos literários para o cinema. Somente nos anos trinta, na Inglaterra, retoma sua exploração, ajudando a criar a nova escola documentarista inglesa. Durante o intenso trabalho na Europa,



Cavalcanti não manteve contato com as vanguardas brasileiras que em São Paulo questionavam as artes e a cultura a partir da Semana de 22. Seu retorno ao Brasil só acontecerá em 1949 para assumir o cargo de Produtor geral da Companhia cinematográfica Vera Cruz, recém criada em São Paulo, no molde dos grandes estúdios de Hollywood. Aqui dirige três filmes e em cinco anos retorna definitivamente para a Europa. O crítico Leandro Tocantins acredita ser possível situar Cavalcanti “dentro de uma dinâmica adotada por Mário de Andrade no Modernismo”,^{xlvii} ao comparar o filme *Rien que les heures* com *Paulicéia desvairada*, sendo ambas obras que memorializam grandes cidades - Paris e São Paulo - num ritmo vertiginoso: “se estivesse entre nós, teria se juntado aos modernistas de 22”.^{xlviii}

Diferentemente do que aconteceu com os criadores do Modernismo no Brasil, na França uma parcela importante de artistas da *avant-garde* envolveu-se com o cinema, quer no nível da reflexão crítica sobre a sétima arte como uma nova estética, quer no campo da experimentação - com cineastas fazendo literatura e escritores realizando filmes - e, principalmente, na teorização sobre as relações entre as duas artes. Essa postura teve conseqüências inegáveis na produção do pensamento sobre as artes em geral - incluídas a pintura, a arquitetura, o teatro, a música, a dança e, de forma mais intensa, a literatura e o cinema. Uma delas foi de que a discussão de questões como a da influência do cinema sobre a literatura, e vice-versa, pôde acontecer no momento mesmo em que se faziam as experiências, as tentativas de se criar uma estética nova para um novo tempo que refletisse, enfim, a época de renovação por que setores da sociedade passavam.

Dessa intensa e fértil atividade só chegam reflexos ao Brasil, através, principalmente, da atitude visionária e aberta de Mário de Andrade, que concentra o pensamento moderno da reflexão sobre o cinema como “a criação artística mais representativa”^{xlix} de sua época. É Mário quem, nesse tempo e nesse espaço vanguardista, entre as idéias que passam pelo seu crivo, fincado na realidade brasileira, vai experienciar os processos e os procedimentos filmicos, na criação de um projeto cultural e estético inconfundivelmente brasileiro. No percurso, o cinematógrafo, proporcionando-lhe a “cena muda”, tem a sua importância e o seu



lugar. De fato, o possível caráter cinematográfico da produção lírica e da narrativa de ficção em Mário de Andrade¹ tem sido visto, por setores importantes da crítica brasileira, como decorrente de uma reelaboração das correntes estéticas que, nos anos vinte enformaram as teorias da vanguarda européia.

Notas

ⁱ XAVIER, Ismail. *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.14.

ⁱⁱ Ibid., p.15.

ⁱⁱⁱ *L'esprit nouveau*, n.1, 1920, p.3. Revista dirigida por Amédée Ozenfant e Albert Jeanneret.

^{iv} CANUDO, Ricciotto. *L'usine aux images*. Genève, Office Central d'Éditions, 1927. p.8.

^v XAVIER, op. cit., p.42.

^{vi} Canudo batiza o cinematógrafo de “sétima arte” a partir dessas idéias um tanto quanto tortuosas: “*Sétima arte representa para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição de cinema; e, bem entendido, pelo cinema-arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima arte porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares - Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético dos séculos*”. CANUDO, op. cit., p.28.

^{vii} CANUDO, “L'esthétique du septième art”, op. cit., p.17.

^{viii} CANUDO, “Du langage cinématographique”, op. cit., p.36.

^{ix} Ibid., p.30.

^x Moussinac, Léon. *La naissance du cinéma*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1983. p.14.

^{xi} Embora nos escritos de Moussinac não se encontre detalhado o sentido que ele dá para “simultaneidade”, pelo contexto pode-se concluir que ele usa o termo na mesma acepção conferida por Epstein e por quase todos os teóricos da *avant-garde*, sintetizada por Ismail Xavier como “*construção baseada na sucessão rápida de elementos que, superpostos na percepção do espectador (ou leitor), criam o efeito de simultaneidade*”. XAVIER, op. cit., p.89.

^{xii} MOUSSINAC, op. cit., p.37.

^{xiii} Citado por MOUSSINAC, op. cit., p.110.

^{xiv} MOUSSINAC, op. cit., p.112.

^{xv} Ibid., p.26.

^{xvi} XAVIER, op. cit., p.56.

^{xvii} XAVIER estuda em profundidade a questão do “cinema impuro” e as postulações dos teóricos dos anos vinte no capítulo “Expulsando as impurezas”, em *Sétima arte: um culto moderno*.

^{xviii} MOUSSINAC, op. cit., p.46.

^{xix} LEPROHON, Pierre. Jean Epstein, l'oeuvre écrite. In:_____. *Écrits sur le cinéma*, p.13.

^{xx} EPSTEIN, Jean. La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence. In:_____. *Le cinéma et les lettres modernes*, 1921, com prefácio de Blaise Cendrars. Para minhas referências, uso *Écrits sur le cinéma*, 1974, que reúne em dois volumes os escritos de Epstein.

^{xxi} EPSTEIN, op. cit., p.65.

^{xxii} Ibid., p.66.

^{xxiii} No teatro Vieux-Colombier, 14.12.24, publicada como “Pour une avant-garde nouvelle”, *Le cinématographe vue de l'Etna*, op. cit., p.147.

^{xxiv} EPSTEIN, “Bonjour cinéma”, op. cit., p.94.



- ^{xxv} Ibid., “La poésie d’aujourd’hui et les lettres modernes”, op. cit., p.67.
- ^{xxvi} Ibid., p.67.
- ^{xxvii} Ibid., p.68.
- ^{xxviii} VIRMAUX, Alain, VIRMAUX, Odette (Org.). *Philippe Soupault, Écrits de cinéma*, 1918-1931. p.14.
- ^{xxix} CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Klincksieck, 1985. p.104.
- ^{xxx} SOUPAULT, citado por VIRMAUX, op. cit., p.16.
- ^{xxxi} *Le film*, Paris, 1918, p.18.
- ^{xxxii} Transcrevo alguns trechos do texto, publicado na revista *SIC*, Paris, janeiro de 1918: “*Je gravis une route verticale. Au sommet s’étend une plaine où souffle un vent violent. (...) J’arrive dans un jardin aux fleurs et aux herbes monstrueusement grandes. Je m’assieds sur un banc. Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard. A ce moment apparaît un autre vieillard, qui se change en enfant, puis en femme. (...) Je m’instale à la terrasse d’un café, mais tous les objects, les chaises, les tables, les fusains dans le tonneaux, se groupent autour de moi, et me gênent (...). Je suis sur un toit face d’une horlogue qui grandit, grandit, tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite. Je me jette du toit et sur le trottoir j’allume une cigarette*”.
- ^{xxxiii} *Les cahiers du mois*, Paris, 16/17, p.179-182, 1925.
- ^{xxxiv} RUTTMANN, Walter, em entrevista à revista *Études cinématographiques*, Paris, jan. 1965.
- ^{xxxv} MITRY, Jean. L’image littéraire, surréalisme et cinéma. In:_____. *La sémiologie en question*. Paris: Du Cerf, 1987. p.207-209.
- ^{xxxvi} LAGARDE, André, Michard, Laurent. *XX siècle*. Paris: Bordas, 1988. p.37.
- ^{xxxvii} SADOUL, Georges. *Dictionnaire des films*. Paris: Microcosme/Seuil, 1985. p.274.
- ^{xxxviii} EPSTEIN, op. cit., v.1, p.421 (grifo meu).
- ^{xxxix} CENDRARS, Blaise. *L’ABC du cinéma*. Paris: Les Écrivains Réunis, 1926. p.19.
- ^{xl} ROMAINS, Jules. *Souvenirs et confidences d’un écrivain*. Paris: Fayard, 1958. p.199.
- ^{xli}
- ^{xlii} Na revista *Estética*, Rio de Janeiro, n.3, 1925.
- ^{xliii} ANDRADE, Mário de. Literatura francesa. In:_____. *Blaise Cendrars, Feuilles de route sud-américaines / Folhas de viagem sul-americanas*. Edição bilingüe. Belém, Ed. Universitária, UFPa, 1991. p.198.
- ^{xliv} Ibid., p.201.
- ^{xlv} CLERC, op. cit., p.26.
- ^{xlvi} CRÉMIEUX, Benjamin. Cinéma et littérature. *Les nouvelles littéraires*, Paris, IV, 1925, p.2.
- ^{xlvii} TOCANTINS, Leandro. Suma vivência de Alberto Cavalcanti (prefácio para a 3. ed. de *Filme e realidade*). In: CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Alhambra, 1977. p.14.
- ^{xlviii} Ibid., p.14.
- ^{xlix} ANDRADE, M. *Klaxon*, n.1, p.2, maio. 1922.
- ^l Em *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Amar, verbo intransitivo*, tese de doutorado que apresentei à UFRGS, em 1996, discute a fatura cinematográfica na obra literária de Mário de Andrade, especialmente em sua produção lírica do início dos anos vinte e no idílio *Amar, verbo intransitivo*.

