

A poesia da cidade moderna: uma leitura de “Rien que les Heures” (1926), de Alberto Cavalcanti¹

Danielle Crepaldi Carvalho

Doutoranda | Universidade Estadual de Campinas
megchristie@gmail.com

Resumo

Alberto Cavalcanti foi um dos artistas de vanguarda de maior projeção na Paris dos anos de 1920. Depois de quatro anos trabalhando como cenógrafo e diretor assistente em produções ficcionais cinematográficas francesas, dirigiu aquela que é tida por muitos teóricos do assunto como sua obra-prima: “Rien que les heures” (1926). O “documentário romanesco”, como o diretor o classifica, dialoga estreitamente com seus textos teóricos sobre o “medium” escritos dos anos 1920 a 1950 e posteriormente inseridos no volume “Filme e Realidade” (1953). Neste artigo, proponho-me a discutir tal diálogo, bem como a pensar no lugar que o filme ocupa no interior da produção cinematográfica de vanguarda.

Palavras-chave

Alberto Cavalcanti, Rien que les heures, cinema de vanguarda.

1 Introdução

Nos anos de 1920, o artista carioca Alberto Cavalcanti era figura proeminente do movimento vanguardista europeu. Mesmo vivendo na França à época, não deixou de contribuir com o Modernismo brasileiro, chegando a enviar aos paulistas da “Klaxon” a ilustração que comporia um dos números do mensário (KLAXON, 15 jul. 1922, n. 3). No além-mar, teve invulgar importância como teórico e prático do cinema da “opacidade”,

¹Agradeço imensamente à orientadora Prof^a.dr^a. Miriam Viviana Gárate, pela leitura da primeira versão deste trabalho e pelas sugestões que muito me ajudaram na preparação de sua versão final.

para usarmos o termo de Ismail Xavier, experiência que objetivava a criação de um objeto artístico autônomo em detrimento da mimese da realidade estabelecida pela decupagem clássica (XAVIER, 2008, p. 89-100).

O filme de Cavalcanti que pretendo analisar, “Rien que les heures” (“Somente as horas”, 1926), inscreve-se numa série de debates candentes travados entre os membros do movimento aparentemente coeso da vanguarda. As diferenças entre as propostas dos estetas vanguardistas é, aliás, tema privilegiado da obra “Filme e Realidade” (1953), conjunto de ensaios publicados quando o artista mudou-se para o Brasil, convidado pelo presidente Getúlio Vargas para ajudar a organizar a indústria cinematográfica nacional. “Não se trata propriamente de um compêndio sobre o cinema, mas de uma série de considerações baseadas na minha experiência pessoal” (CAVALCANTI, 1953, p. 20), constata ele a respeito do livro, tão desconfortável naqueles anos 50 com a crença na onipotência do homem como sujeito da modernidade quanto ele estava duas décadas antes, ao rodar o filme que será meu objeto de análise.

2 Documentário romanesco

Cavalcanti define seu filme como “uma espécie de documentário romanesco” (CAVALCANTI, 1953, p. 70). A classificação acena para a impossibilidade de defini-lo segundo categorias estanques, movimento constante na argumentação de “Filme e Realidade”. O cineasta repudia o rótulo “documentário”, que teria “sabor de poeira e de tédio” (1953, p. 61), preferindo o termo “realista”. No entanto, não deixa de perceber a argúcia daquele que nele pensara, John Grierson, o qual vira, na aparente objetividade do rótulo “documento”, um argumento contundente para a circulação de seus produtos no seio de um governo conservador. A análise retrospectiva faz, todavia, o ensaísta questionar a eficácia do rótulo, o qual acabara por gerar o insucesso comercial de uma porção de seus filmes, inclusive os de “ficção” (1953, p. 58, 60-70).

Em meados de 20, porém, o repúdio à ficção comercial de Hollywood estava, entre os vanguardistas, na ordem do dia. Cavalcanti é enfático ao criticar a indústria cinematográfica norte-americana, chegando, em alguns artigos, a estabelecer uma separação estritamente dicotômica entre o cinema nascido do “star system” e o documentário: o filme de ficção teria se desenvolvido de forma “espalhafatosa, com a criação do estrelismo, com as

tragédias engendradas pela economia dos trustes e com os exageros ridículos de publicidade”, enquanto que o documentário “evoluiu naturalmente [...] apoiado numa economia muito mais sã e num prestígio muito mais válido” (1953, p. 29). Ao falseamento da realidade instituído pela cinematografia americana, Cavalcanti prefere a apreensão de material imaginativo na rua e a poesia do verdadeiro (1953, p. 73). Ao falar sobre os documentários da londrina G.P.O., na qual principiou a trabalhar nos anos 30, salienta o objetivo de seus artífices de “dramatizar o real”, “forçar o público a se interessar pelas questões essenciais do país” (idem, *ibidem*). O mesmo objetivo parece tê-lo movido na concepção de “Rien que les heures”, considerado o inaugurador do gênero “sinfonia metropolitana”, no qual depois se inscreveriam “Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt” (“Berlim: sinfonia da metrópole”, 1927), do alemão Walter Ruttmann; “Chelovek s kino-apparatom” (“O homem da câmera”, 1929), do russo Dziga Vertov e “São Paulo, sinfonia da metrópole” (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig.

Preside essas produções o ímpeto de captar o ritmo pulsante das ruas das cidades modernas, deixando de lado a claustrofobia dos estúdios sem que, por isso, seja preciso abandonar a dimensão de representação defronte às câmeras. Isso fica claro, sobretudo, nos filmes de Cavalcanti e de Ruttmann, em que o cotidiano da metrópole é rasgado pelos dramas individuais que nela se dão. Daí a contratação de artistas profissionais – grande parte do elenco principal de “Rien que les heures” figurará em outras produções do cineasta². O filme do cineasta brasileiro assemelha-se ao do alemão no abandono da pedagogia de gosto burguês, numa época em que o moralismo fácil do melodrama teatral pautava a produção cinematográfica norte-americana.

A rejeição ao “american way of life” também está patente na obra de Vertov, que, rodada no interior do regime socialista russo, estabelece uma indiferenciação entre os sujeitos tomados pela câmera, mimetizando cabalmente a relação igualitária proposta pelo sistema de governo do país. Além disso, tanto Vertov quanto Cavalcanti tecem em suas obras reflexões metalinguísticas. No filme de Cavalcanti, a presença do dispositivo cinematográfico não se faz notar tão enfaticamente quanto em “O homem da câmera”. No entanto, a todo o tempo o espectador é levado a tomar conhecimento dele: na reflexão sobre como a técnica modifica o modo de se compreender o tempo que passa, no desejo de destruir as máscaras

² Philippe Hériat já havia atuado em *L'inhumaine* (1924) e *Feu Mathias Pascal* (1926), filmes de Marcel L'Herbier com cenografia de Cavalcanti; Clifford McLaglen depois atuaria em *Yvette* (1928), dirigido por Cavalcanti, do qual também tomaram parte Nina Chousvalowa e Blanche Bernis. Cf. Alberto Cavalcanti. *Filme e Realidade*, op. cit

que falseiam a realidade no cinema norte-americano, nas referências sobre a relação entre a realidade captada pelo olho do pintor e pela câmera do cineasta. O filme de Cavalcanti discorre sobre o processo de apreensão da imagem pela máquina, como tentarei expor a seguir.

3 Pintura, fotografia e cinema

Nous pouvons fixer un point dans l'espace, immobiliser un moment dans le temps...

mais l'espace et le temps échappent tous deux à notre possession³.

A citação acima compreende os dois últimos intertítulos de “Rien que les heures”, os quais sintetizam uma tomada de consciência sobre a passagem do tempo e sobre a especificidade da imagem fotográfica que são tributárias da modernidade. A percepção do tempo que escorre é tópica da produção literária e cinematográfica da época, as quais refletem o desenvolvimento tecnológico que tornava a passagem do tempo cada vez mais palpável. Não é um acaso que o relógio, símbolo da necessidade de controle do tempo do homem das grandes cidades, apareça em primeiro plano nas “sinfonias metropolitanas” (FERLA, 2010, p. 5).

Neste filme, a presença do relógio é contundente. Ele primeiramente anuncia o amanhecer: sucedem-se os planos de raios de sol coados pelas nuvens, a errância de uma velha senhora, o apagamento de uma vela, o retorno para casa dos últimos festeiros (“derniers fêtards”), as lojas que abrem, a prostituta que começa a realizar seu “métier”. Em seguida, o horário do almoço: planos de um homem alimentando-se frugalmente na calçada, de um homem que se alimenta de carne sentado à mesa de um restaurante, de um grupo de frequentadores de uma piscina pública, de indivíduos que cochilam nas calçadas. O retorno ao trabalho é simbolizado pela imagem da vendedora de jornais que trabalha defronte de um restaurante vazio. O fim do expediente é claramente marcado, por meio tanto de um intertítulo que se segue à tomada da vendedora (“Le soir, le travail cesse. Maintenant, c'est le temps du repôs e des plaisirs...”) quanto do primeiro plano que flagra a interrupção de funcionamento dos êmbolos de uma máquina. Ambos os períodos do dia retratados contemplam indivíduos de variadas classes sociais, a grande maioria submetida à lógica da

³ “Nós podemos fixar um ponto no espaço, imobilizar um momento no tempo... mas o espaço e o tempo escapam à nossa posse.”.

divisão do tempo da modernidade, que reduz os homens a peças da bem engrenada máquina que movimenta as cidades.

Todavia, o rigoroso controle do tempo convive com a impossibilidade de se acessar o todo. Por isso, a segmentação do filme de acordo com as horas do dia – evocação explícita de seu título – ganha complexidade na medida em que ele avança. Isso principia a se dar por meio de um debate metalinguístico sobre o lugar da imagem cinematográfica no interior da produção artística moderna. Segundo Susan Sontag, o ímpeto de fotografar surge do desejo de se exercer controle sobre o tempo que passa e sobre uma realidade que se mostra cada vez mais contraditória, complexa, perecível ou vazia (SONTAG, 1981, p. 149). “Registro de uma emanção”, a fotografia estabelece um novo regime de compreensão da realidade: “A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmenta a continuidade e alimenta as peças de um interminável dossiê, possibilitando assim um controle com o qual nem se poderia sonhar sob o sistema anterior de registro da informação: a escrita.” (1981, p. 150). Essa descontinuidade da imagem fotografada é ainda mais patente no cinema. Sobre isso discorre o próprio Cavalcanti, numa formulação que o aproxima do que Dziga Vertov teoriza nos manifestos do Cine-Olho:

A mobilidade da câmara deu ao cinema uma quarta dimensão e o ritmo do corte é completamente novo, e totalmente desconhecido do teatro. É fundamental a diferença entre o palco e a tela. Para a última as imagens e os sons são captados aos pedacinhos, através de uma máquina, e antes de serem entregues ao público, como ‘petit-pois’ e pêssegos enlatados, passam por uma quantidade enorme de outras máquinas. (CAVALCANTI, 1953, p. 145).

Cavalcanti se serve da antinomia palco/tela para ressaltar a importância da técnica enquanto modo privilegiado de se apreender a realidade. Poucos anos antes, no artigo “A resolução do Conselho dos Três” (1923), Vertov depreciava o uso da câmera que se fazia na época, subserviente ao olho humano. O dispositivo tecnológico tornava possível, segundo ele, o rompimento com a “miopia” do olho e a apreensão de uma quarta dimensão, possibilitando ao espectador que via a Chicago de 1923 cumprimentar um camarada que caminhava na Petrogrado de 1918 (VERTOV, 2008, p. 253-5). Daí a atenção que dá ao potencial criador da montagem, a qual tornará perceptível a dimensão do tempo. Isto é claro também nas formulações teóricas do artista brasileiro, segundo o qual a montagem:

abriu novas possibilidades de visão, isolou os objetos, surpreendeu-os, observou-os por cima, por detrás, aproximou coisas distantes, separou coisas próximas, revelando analogias insuspeitadas. Esses pedacinhos não tinham realidade em si, mas reunidos pelo ‘montage’ tornaram uma nova realidade artística a realidade do filme. (CAVALCANTI, 1953, p. 191).

A primazia dada à câmera em relação à apreensão da realidade pelo olho humano fica clara, no filme de Cavalcanti, nos planos em que ele contrapõe quadros de pintores vanguardistas de várias nacionalidades tematizando a cidade de Paris – Henri-Matisse, Chagall, Pierre Bonnard, Maurice Utrillo, etc. – a registros cinematográficos da cidade em movimento. A infinidade de olhos que traduzem pictoricamente a metrópole – glosados por primeiros planos de olhos humanos – é incapaz de restituir-lhe a vida, sublinha o intertítulo, cabendo ao cinema este papel: “mais seule une succession d’images peut nous en restituer la vie.”. Ao constatar a superioridade das imagens em movimento na captação da vida, Cavalcanti não apenas se insere na série artística – lembremo-nos de que apenas naqueles anos o cinema começava a ganhar o estatuto de “arte”, enquanto que a história da pintura datava de milhares de anos – mas também salienta o estatuto privilegiado da imagem fotográfica se comparada à pintura. Anos depois, André Bazin estabeleceria com clareza tal diferenciação. Segundo ele, a “objetividade” da fotografia lhe dá um poder de credibilidade ausente nas demais artes:

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (...)

Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior de semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução. Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. (BAZIN, 1983, p. 126)

O cinema dava um passo adiante, já que liberava o tempo do congelamento a que lhe obrigara a fotografia. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas (...)”, diz Bazin (idem, ibidem). Cavalcanti reflete sobre a relação entre o cinematógrafo e as outras artes num artigo publicado em “Le Cahiers du Mois” em 1925. Segundo ele, o nascimento do cinematógrafo coincidiria com o “esgotamento geral” das artes: a poesia esgotara os assuntos poéticos, reduzindo-se à música e a “onomatopeias incoerentes”; a música substituíra ritmo e harmonia por “barulhos discordantes”; a arte decorativa produzira “as sinuosidades intermináveis da art nouveau...” (CAVALCANTI, 1995, p. 183-184). Disso escapara apenas o expressionismo alemão, justamente porque fora influenciado pelo cinematógrafo.

Em contrapartida, na França, onde o cinematógrafo se manteve num domínio mais estritamente fotográfico, a jovem escola de pintura, que poderia ser

denominada “classicista”, não lhe deve nada, se não é a reação que a trouxe de volta às puras regras da arte de pintar.

Pareceria que os pintores, depois que o cinematógrafo se esforçou de uma maneira tão manifesta em sugerir a emoção pictoral (sic), deveriam procurar, assim como fizeram seus predecessores da Renascença, na Química e na Indústria modernas uma variedade maior de matérias cujo emprego renovaria e enriqueceria seus procedimentos.

Aliás, o cinematógrafo trouxe aos pintores, como também aos escultores, uma colaboração preciosa do ponto de vista documental através do registro, normal ou retardado, dos “temas”. E, de uma maneira mais precisa ainda que a fotografia, ele também facilitou o estudo do movimento. (CAVALCANTI, 1995, p. 184).

Assim, Cavalcanti inverte a afirmação de que o novo “medium” era inimigo das outras artes. Segundo ele, a faceta documental do cinema permitiria, no futuro, que as demais artes se despissem dos exageros adquiridos com o tempo e rumassem à “perfeição” e à “precisão” – daí a importância dele. Por isso mesmo ele rejeitará o cinema de ficção tributário do melodrama teatral. Sua exprobação ao cinema que se sustentava pela máquina do “studio system” hollywoodiano – a qual previa a venda de imagens apetecíveis de astros e estrelas, de revistas de fofocas cinematográficas e de produtos de beleza por eles utilizados – faz eco a um amplo debate que se desenvolvia na imprensa brasileira e estrangeira à época. Na revista brasileira “Klaxon”, Mário de Andrade ironizava o moralismo fácil incitado pelas fitas produzidas sob tal regime:

TODO MAL É CASTIGADO.

O BOM ACABA VENCENDO

E RECEBE DE PRÊMIO O CASAMENTO.

SE FOR CASADO... UM FILHO

Moral a preço de ocasião, está se vendo. (KLAXON, n. 8-9, dez. 1922 - jan. 1923, p. 30).

A crítica ao melodrama cinematográfico foi nota dominante entre os escritores de vanguarda, sintoma do papel relevante que o cinema exercia na sociedade. Não se pode esquecer, no entanto, que o lugar expressivo ocupado pelo cinema fora conquistado depois da instauração do “studio system”. A aurora dos anos de 1910 viu o nascimento das revistas especializadas no mundo da cinematografia; artistas das telas tornaram-se conhecidos pelo público e suas imagens, consumidas com avidez – não demorou a que eles se tornassem os principais responsáveis pelo sucesso das fitas. Para que se facilitasse a identificação entre o

público e os artistas, além do uso da decupagem clássica fomentava-se uma relação de similitude entre intérprete e personagem, bem como a exploração de gêneros de apelo ao grande público: a aventura, a comédia pastelão, o melodrama. “Rien que les heures” estampa a rejeição às tramas engendradas por Hollywood tanto por meio da montagem quanto pelos caracteres que põe em cena. O tratamento que o diretor dá à tópica do manequim ilustra isso bem.

4 Ingênuas e manequins: a mulher-objeto

No conto “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), Horacio Quiroga deixa patente a atração fetichista exercida pela imagem cinematográfica. Ele narra a história do argentino Guillermo Grant, funcionário público de parcas condições financeiras que se desloca a Hollywood no intuito de se casar com a atriz Dorothy Phillips, por cujos olhos se apaixonara nas salas de exibição. O tratamento bem humorado dado ao tema, que ironiza o ridículo das cenas românticas gravadas em primeiros planos – as quais obrigavam a atriz a realizar descontextualizadas caretas para a câmera – acaba por se dobrar à magia criada pelas telas: daí à narração das cenas românticas entre Grant e Phillips receber claras influências da forma e do conteúdo das cenas românticas rodadas na capital do cinema. Ao fim da narrativa, ficamos sabendo que tudo não passava de um sonho “muy dulce”, fundamentando-se, assim, o papel de “fábrica de sonhos” atribuído ao cinema americano (QUIROGA, 2006).

Muitas outras personagens da ficção do período compartilharão o que há de deleitante e/ou pernicioso em tal ilusão. Analisando a prosa concernente ao tema publicada na época, Duffey aponta os destinos de personagens que se deixam iludir pela atração fetichista exercida pelas imagens das telas, atração metaforizada pela convivência, nesta prosa, entre o humano e os autômatos, as bonecas de cera e/ou as mulheres feitas de celuloide. Homens solitários se apaixonavam por uma figura do *écran* e mergulhavam na tela para viverem a paixão (“Novela como nube”, de Gilberto Owen); ou colocavam fim à vida quando se supunham rejeitados pelas damas feitas de luzes e sombras (“Polar estrella”, de Francisco Ayala); ou então saíam em busca da artista cuja imagem lhes motivara o sentimento (“Estrella de dia”, de Torres Bodet) (DUFFEY, 2005, p. 105-113).

Aqui me interessa mais diretamente o fetiche representado pela mulher de cera. Duffey traz como exemplo “El Incongruente”, de Ramón Gómez de la Serna. Gustavo, o protagonista do romance, apenas se sentia atraído pelas representações artificiais das mulheres, virando as costas às mulheres modernas e à instabilidade que representavam para se entregar ao mundo já estabilizado pela imagem: “os manequins, as máscaras, as bonecas de cera e as imagens de atrizes do cinema mudo” lhe encantavam (DUFFEY, 2005, p. 106). O incongruente do título reproduz, segundo Duffey, os anseios de seu próprio criador, já que de la Serna possuía, durante toda a vida, manequins femininas às quais era devotado ao ponto de comprar-lhes os melhores vestidos, pulseiras e até mesmo pingentes em forma de interrogação que lhes assinalassem o aspecto misterioso. Enquanto as mulheres modernas viviam em busca de aventuras, as bonecas de cera continuamente esperavam por ele e “aconselhavam otimismo” com sua “voz de silêncio”. Silêncio cuja contraparte é o próprio cinema mudo, que permite aos apaixonados introduzir, na imagem amada, os movimentos de sua própria alma, possuindo-a completamente – num controle absoluto do fetiche, lembra o ensaísta (DUFFEY, 2005, p. 106-7).

Nos anos de 1920, o manequim igualmente marcou presença no cinema de vanguarda, quer fosse como elemento aparentemente incidental, quer como tópica privilegiada. Em “São Paulo, sinfonia da metrópole” e “Berlim, sinfonia da metrópole”, vemos de passagem em primeiros planos nas vitrines das lojas; em “O homem da câmera”, o plano médio da manequim que opera a máquina de costura às vistas do público é seguido pelo plano de conjunto de uma oficina de costura em pleno funcionamento, estabelecendo a relação de contiguidade entre homem e máquina que Vertov sublinhava em seus manifestos. Ambos subvertem o olhar fetichista voltado às mulheres extáticas: tanto as de cera quanto as figuras das telas. Parece-me que isso igualmente se opera em “Rien que les heures”.

No filme de Cavalcanti, a manequim aparece numa das tomadas da cidade que amanhece. A cena se inicia num primeiro plano de um par de joelhos femininos que deixam entrever suas ligas e meias de seda, as quais são delicadamente ajeitadas por uma mão masculina. Primeiros planos do rosto satisfeito do homem se alternam a planos das pernas. O movimento das mãos que deslizam sobre elas é reproduzido pela câmera, que percorre de modo acariciante o corpo feminino até nos dar a ver o rosto artificial da manequim que jaz na vitrine da loja. A intimidade é imediatamente quebrada por um plano de conjunto que nos apresenta a vitrine, um par de manequins e o vendedor que as espana, preparando-as

para o início do expediente. Na relação que o caixeiro trava com a manequim, flagra-se a alternância de dois papéis sociais: o vendedor responsável pelos objetos da loja torna-se o amante que veste a mulher-manequim – ou, porque não dizer, o homem que veste seu objeto-fetichê.

A manequim é transformada em mulher graças ao movimento da câmera, que lhe dá vida ao escolher registrá-la usando a escala de montagem de planos tributária da decupagem clássica. A escolha coloca em primeiro plano a posição que a mulher ocupava no mundo burguês. Naquela época em que explodia movimento feminista, era ainda a mulher passiva que excitava o sexo oposto – daí o sucesso que faziam em Hollywood estrelas como Mary Pickford e Lillian Gish, que corporificavam a personagem-tipo da mocinha (Thomasseau, estudioso do melodrama, dá ao tipo o elucidativo rótulo de “inocência perseguida”).

Rubens Machado refere-se ao repúdio de Vertov e Eisenstein às máscaras (MACHADO JR., 1989, p. 49) – forma de rejeição à falsificação da realidade imposta pelo cinema comercial. Cavalcanti também rejeita a falsificação – como ele dirá em “Filme e Realidade”, “o manequim na vitrina do alfaiate com uma peruca de cabelos de verdade, olhos de vidro e a cara pintada está mais longe da realidade que uma estátua monocroma de Despiau” (CAVALCANTI, 1953, p. 191). O repúdio se reproduz, no filme, noutras tomadas das personagens femininas – tomadas que se afastam dos tipos reproduzidos pela cinematografia padrão de Hollywood em prol de um tratamento mais matizado dos caracteres postos em cena. Um marinheiro encontra-se com uma mulher de cabelos curtos e trajes masculinos – mesmo a saia que ela usa não elimina seus traços andróginos. Ambos se beijam. Noutra cena, a câmera desliza por outro casal que se beija: a moça é muito maior que o rapaz – ele a encosta no muro e, para alcançá-la, fica nas pontas dos pés. Tais personagens exacerbam as características estanques do gênero melodramático, segundo o qual os homens são fortes e dominadores e as mulheres, frágeis e submissas. Em “Filme e Realidade”, Cavalcanti afirma preferir a filmagem em locação em detrimento da prisão do estúdio. Seu flunar diurno e noturno pela cidade de Paris, por suas ruas claras e seus desvãos, e a atenção que dispensa a todas as classes, emergem, no filme, na complexidade das relações sociais engendradas por homens e mulheres. Mesmo as personagens episódicas de “Rien que les heures” exalam humanidade.

Um trabalho interessante é a leitura do filme em diálogo com a produção artística criada na cidade à época. No campo da fotografia, a obra do húngaro radicado em Paris Brassai revela uma impressionante identidade com a fita de Cavalcanti⁴. Não é o caso de falarmos da influência do artista húngaro na obra do brasileiro, pois Brassai apenas começou a se dedicar à fotografia em 1929. Todavia, a convivência dos artistas da vanguarda fez com que elementos comuns emergissem de suas produções. Nas fotografias que viriam a compor “Paris de nuit” (1932) e “Le Paris secret des années 30” (publicado em volume apenas em 76) estão presentes características e temáticas do filme de Cavalcanti. No que toca às características, ressalta-se a busca pelo registro “in locus” sem que, para isso, fosse preciso abandonar a dimensão de representação; o uso do aparato técnico como criador de uma nova realidade e, portanto, a importância dada ao processo de composição e revelação da imagem; a rejeição à fotografia “artística” (BRASSAI, 2000, p. 13-29).

No que se refere à temática, os paralelos são percebidos numa vista d’olhos na obra de Brassai: a prostituta que espera o cliente (Rue de Lappe; Belle de nuit, quartier Italie, BRASSAI, 2000, p. 69-71); a heterogeneidade dos frequentadores dos bares (em especial os pares formados por indivíduos do mesmo sexo, em Dans un bar, boulevard Rochechouart e Un costume pour deux, au Magic City, de BRASSAI, 2000, p. 78 e 90; e Bal de la Montagne-Sainte-Geneviève, Jeune couple/ Travestis le mardi gras, BRASSAI, 1976, p. 174-175); a mulher com características andróginas (Conchita avec les gars de la Marine dans un café place d’Italie, BRASSAI, 1976, p. 22); as manequins dos magazines trajando camisolas (Sur les Grands Boulevards, 2000, p. 58), os encontros amorosos nos cantos da cidade (Quartier Italie; Couloir du métro, 2000, p. 62-3), as brigas de rua (cf. Bagarre, que integra a Exposição Paris la nuit, 2011) a numeróloga exercendo seu ofício (Le tarots, la boule de cristal, 1976, p. 27). Em análise da obra de Brassai, Sayag ressalta o esforço do fotógrafo em compor as cenas tendo em vista o elemento “universal, permanente e imutável” (BRASSAI, 2000, p. 15). Cavalcanti parece compartilhar desse esforço de tornar perene, por meio do símbolo, o registro imediato possibilitado pela câmera cinematográfica. Daqui em diante, tentarei demonstrar como isso se dá.

⁴ Neste trabalho, a aproximação apenas será feita de passagem.

5 Cinema de poesia

“Rien que les heures” explorará as potencialidades da montagem enquanto elemento efetivamente criador de uma nova realidade, indo na contracorrente da produção cinematográfica norte-americana. Logo nas primeiras cenas fica patente o emprego da imagem não mais como um duplo do mundo, mas um objeto autônomo:

O intertítulo chama a atenção para a importância que têm os monumentos para que uma cidade se distinga da outra; a ele se seguem planos de construções francesas mundialmente conhecidas, como a Torre Eiffel, que em seguida é vista ao fundo, num plano de conjunto que toma a circulação de carros nas ruas centrais de Paris. Tal tomada é abortada abruptamente por uma mão que apaga seu conteúdo, redefinindo os rumos do filme durante sua elaboração: “Ce n’est pas la vie mondaine et élégante...”, “C’est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...”. Os dizeres dos intertítulos são entremeados a um plano de conjunto de mulheres bem vestidas, o qual novamente recebe interferência do diretor, que devolve à imagem em movimento o seu caráter de fotografia, fazendo-a em pedaços instantes depois.

A negação veemente do artista a tematizar a vida mundana manifesta-se, na sequência, pela destruição da fotografia dos grã-finos – destruição simbólica da arte convencional – e pelo direcionamento ao cotidiano das demais camadas da população que têm sua vida marcada pelo ritmo da metrópole. Em “Filme e Realidade”, Cavalcanti contrapõe, aos enredos que tematizam as rodas elegantes, aqueles produzidos pelo diretor inglês Charles Chaplin, que ele considerava um dos principais responsáveis por manter a poesia no cinema num tempo em que o “convencionalismo do triângulo amoroso” se sobressaía nas telas (CAVALCANTI, 1953, p. 208). O homem que Chaplin teria tão habilmente simbolizado desde meados dos anos de 1910 é aqui apresentado sob suas mais diversas facetas: a prostituta, o ladrão, a vendedora de jornais, o marinheiro e a velha maltrapilha “Indifférent au temps qui passe...”, cujo cambalear pelas ruas da cidade torna-se “leitmotif” visual do filme. A atribuição a ele do rótulo de “documentário romanesco” é acertada. Em “Filme e Realidade”, ao explicitar as normas de conduta que deveriam ser seguidas pelos realizadores de documentários no Brasil, Cavalcanti postula: “Não trate de assuntos generalizados: você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta.” (CAVALCANTI, 1953, p. 76). A compreensão da Paris moderna

apenas seria possível se se atentasse para os tipos humanos que a povoavam. Entende-se aí a preferência pelas imagens captadas pela câmera ao invés dos quadros célebres.

O filme apresenta, no entanto, biografias incompletas, reflexos de um conhecimento intrínseco acerca da impossibilidade de se ter acesso ao todo. As imagens flagram o perambular a esmo das personagens, bem como a rarefação ou a hiperaceleração do movimento em direção à “situações ópticas e sonoras puras, que liberam uma imagem direta do tempo” (TEIXEIRA, 2005, p. 84-5). Pasolini afirma que o discurso indireto livre, imersão do autor na alma de sua personagem, é responsável por fazer o cinema (que é linguagem de prosa por excelência) ascender à poesia (PASOLINI, 1982, p. 141). Neste filme de Cavalcanti, vemos a todo o tempo o ponto de vista do cineasta embeber-se no ponto de vista de suas personagens. Nós, espectadores somos tomados pelas mesmas visões das personagens cujos fragmentos de vida presenciamos (TEIXEIRA, 2005, p. 85). Testemunhamos uma breve cena amorosa entre o marinheiro e a moça andrógina: não os conhecemos, não sabemos se a tomada registra o encontro, o reencontro ou a despedida. Cedo a câmera os abandona e se esgueira até uma viela onde flagra o jovem que beija uma moça muito maior que ele – a câmera desliza de suas cabeças aos seus pés e novamente às suas cabeças. Na cena do baile, somos tomados pelo mesmo desvario do homem que observa um casal de jovens dançando: a imagem do casal e do acordeonista são triplicadas, tremidas ou embaçadas, mimetizando o desespero daquele que os olha – não só a personagem, mas também a câmera e, em última instância, nós mesmos.

As “impressões” são construídas, no filme, por meio de um denso esquema imagético que lhes dá sentidos surpreendentes, configurando aquilo que Pasolini denomina de “cinema de poesia”. O artista italiano toma a metáfora do campo da literatura. Segundo ele, o escritor busca as palavras no dicionário da língua, dando a elas um uso particular. Se bem sucedido, os dicionários futuros incorporarão esses novos sentidos aos sentidos já consolidados. A interpretação de Pasolini do trabalho do poeta faz eco às formulações de vários artistas que lhe antecederam ou eram seus contemporâneos. Em “Procura da poesia”, a persona lírica criada por Carlos Drummond de Andrade busca entre palavras “paralisadas” e “em estado de dicionário” aquelas que ele depois tentará agrupar e, assim, fará com que realizem “seu poder de palavra e seu poder de silêncio” (ANDRADE, 1996, p. 12-14). Na virada do século, Stéphane Mallarmé sublinhava esse mesmo desejo de entrega arrebatada à artesanaria poética, que o fazia, segundo Manuel Bandeira, virar as costas para o mundo

terreno e buscar, por meio das palavras, traduzir as “aparências do mundo” em verdades essenciais (BANDEIRA, 1958, p. 1217).

Mallarmé, aliás, é pródigo em sintetizar a sensibilidade do período que compreende do crepúsculo do século XIX à aurora do XX, momento em que verdades antes tidas por absolutas se desmanchavam e a arte tornara-se o único meio de se dar sentido à existência. Por isso, o “sonho de absoluto” perseguiu-o durante toda a sua vida, levando-o a viver artisticamente cada uma das facetas dela: na prosa fina com que confienciava as últimas novidades da moda parisiense às leitoras da revista feminina que dirigia; nas quadras que redigia aos carteiros, as quais substituíam os endereços dos destinatários das correspondências que enviava; nos versos herméticos cujas imagens ousadas estabeleciam relações muitas vezes inusitadas e cortantes, etc. Todavia, ao fim da vida, o poeta francês escreverá “Um golpe de dados nunca suprimirá o acaso”, resposta desolada à impossibilidade de atingir seu sonho de absoluto, dada a fatalidade da existência.

Em “Rien que les heures”, Alberto Cavalcanti ecoa estas fontes. Ao tratar da produção poética no âmbito cinematográfico, Pasolini constata que o “autor de cinema” precisa realizar uma operação num só tempo linguística e estética: primeiro porque tem de retirar o signo do dicionário de signos significativos – por exemplo, da mímica e do ambiente; e segundo, porque precisa realizar o ofício de escritor, acrescentando ao signo a qualidade expressiva individual. Ao contrário da linguagem verbal já sistematizada pela tradição, a imagem é extraída do instante, mesmo que aponte para símbolos que já conhecemos – ou seja, símbolos cinematográficos preexistentes (PASOLINI, 1982, p. 139-140). Embora o cinema não trabalhe com objetos brutos, a montagem pode trabalhar com os signos cinematográficos de modo a conferir-lhes novos sentidos e assim, poeticidade.

Como se observou, Cavalcanti ressalta o papel fundamental que tem a montagem, que ao decompor e recompor os elementos revela suas “analogias insuspeitadas”. Esta sua obra, em específico, exemplifica cabalmente a proposta do artista. Dentre as personagens que perambulam pela cidade, a câmera detém-se, sobretudo, em três: na prostituta, na vendedora de jornais e na velha maltrapilha. As ditas analogias serão constituídas por ele a partir da aproximação, pela montagem, entre tais personagens e os interiores e exteriores vazios ou as paisagens da natureza.

Em “Rien que les heures” sobejam as tomadas de vielas escuras, ruas vazias, fachadas de casas, flores, cômodos desabitados e nuvens carregadas. Sua presença constante

nos faz, como lembra Pasolini, sentir a presença da câmera, levando-nos a questionar o que há a ver. Todavia, sentidos ousados emergem da composição das imagens nos quadros e da relação que eles estabelecem entre si. O alvorecer é composto por imagens que se sucedem: do sol que ilumina nuvens densas, ressaltando o seu negror; de um beco pouco iluminado tomado em “plongée”, atravessado pela mendiga; da água que corre para um bueiro levando consigo a boneca perdida pela última farrista; das rodas dos automóveis que realizam os primeiros trabalhos – imagens que, ou acenam para a inexistência de qualquer personagem, ou para uma presença que não é mais que um traço. Neste conjunto de tomadas, metaforiza-se a impossibilidade de se dar a ver completamente o sujeito. Ao invés da clareza que nos oferece a decupagem clássica, somos confrontados aqui com imagens agudas, porém, cuja interpretação parece escorrer por nossos dedos assim como se escorre o tempo. No transcurso do filme, ousamos reagrupar as imagens em direção a um sentido. Porém, o sentido nunca será unívoco nem tampouco levará à defesa de uma moral à maneira daquela “moral a preço de ocasião” que Mário de Andrade vituperava.

A tomada em “plongée” da velha ressalta sua pequenez diante da frieza da construção de concreto, símbolo da modernidade. Essa composição do quadro, que insere a frágil mulher em meio a opressivos edifícios, mantém-se ao longo do filme, mesmo que a câmera aos poucos se coloque ao nível da personagem e se aproxime cada vez mais dela – até que, por fim, sua presença invade a tela num primeiro plano altamente dramático que a flagra morrendo. Todavia, em nenhum momento vemos o rosto desta personagem tão recorrente, tornada com isso símbolo dos desfavorecidos engolidos pelo torvelinho da metrópole.

Outra personagem que ganha o status de símbolo é a jovem prostituta, a qual aparece pela primeira vez após o intertítulo “Os primeiros trabalhadores”, numa montagem que alterna planos dela sendo repudiada por um cliente e de ratos que se alimentam de restos de comida; como se ambos realizassem trabalhos igualmente degradantes. Cavalcanti usa nesta cena uma estratégia comum a todo o seu “Rien que les heures”: a montagem paralela tendo em vista a construção de metáforas. A estratégia, afirma Eisenstein (2002, p. 210-220), faz com que a montagem transcenda a representação realista, transformando a imagem em símbolo de algo ao invés de apenas contribuir para a aceleração da ação numa linha reta, como usualmente ocorria na cinematografia clássica. Isso já fica claro momentos

antes, quando Cavalcanti alterna planos das pernas da “última farrista” a planos da boneca sendo levada pela enxurrada, a qual parece metaforizar a perda da inocência da jovem.

No que toca à prostituta, após seu encontro mal-sucedido com um cliente acompanharemos seu cismar pelas ruas da cidade, sua cumplicidade no assassinato da vendedora de jornais e, enfim, seu encontro com o marinheiro, o qual acaba se revelando um possível romance. O dito encontro é emoldurado por primeiros planos dos rostos das personagens, tomadas que, em sua profunda expressividade, flagram o que se passa em suas almas. Cavalcanti sublinha, em “Filme e Realidade”, a importância de se reservar esse movimento da câmera para ocasiões como essas, enfatizando seu valor dramático. Não há, no entanto, ênfase na ideia de regeneração por amor, postulado romântico largamente utilizado no melodrama teatral e, depois, no cinema.

A jovem que vive a experiência amorosa – “La fille”, como aponta o intertítulo, ressaltando o seu valor de símbolo – é apenas mais um ser engolido pelo ritmo da metrópole. A mudança de rumos de sua vida não é dada pelo destino – outra ideia cara ao melodrama –, mas pelo acaso. Sua trajetória pelas ruas de Paris é marcada pela transitoriedade, assim como o é a da velha que, do começo ao fim do filme, vaga alheia ao tempo – transitoriedade enfatizada pela montagem paralela composta por primeiros planos de arranjos florais e primeiros planos de flores jogadas no lixo, bem como pelas imagens de nuvens densas que deslizam pelo céu.

O papel do acaso não só acena para a importância fundamental que tem a obra de Mallarmé na modernidade, como também metaforiza os meandros da interpretação do objeto artístico, que sempre engendra sentidos novos. Para trabalhar esta ideia, Cavalcanti aproveita-se do potencial de abstração que tem o filme monocromo – no qual, segundo afirma, podia-se transitar harmonicamente “do total para o detalhe”, “de um rosto para as nuvens”, concentrando-se no que era intrínseco à imagem cinematográfica, “o contorno de luzes e de sombras” (CAVALCANTI, 1953, p. 192). O livre trânsito não apenas lhe possibilita unir elementos dessemelhantes, motivando a exacerbação de suas relações insuspeitadas, mas também nos remete para algo fundamental da arte de vanguarda: a experimentação técnica. O sol que brilha por detrás das nuvens em “Rien que les heures”, ao mesmo tempo em que ressalta seu negror, transferindo sua dramaticidade às personagens, serve para elucidar os elementos de que são feitas as imagens cinematográficas: a luz e a sombra.

Num momento em que o cinema comercial apoiava-se quase todo ele em modelos convencionais para oferecer interpretações cômodas – porém, falsificadas – da vivência cotidiana, esta obra de Cavalcanti ensaia uma leitura original sobre a existência contemporânea. A inversão dos sinais engendra uma obra poética, pródiga por fazer os espectadores experimentarem a cidade moderna no que ela tem de mais elementar: os indivíduos que a habitam.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da Poesia”. In: A rosa do povo. 17ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996 [1945], p. 12-14.
- BANDEIRA, Manuel. “O Centenário de Stéphane Mallarmé (1942)”, In: Prosa – volume II. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958, p. 1216-1232.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: Ismail Xavier. (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p. 121-128.
- BRASSAÏ. Brassai; Alain Sayag e Annick Lionel-Marie (orgs.). Paris: Centre Pompidou/ Seuil, 2000.
- BRASSAÏ. Le Paris Secret des années 30 par Brassai. Paris: Gallimard, 1976.
- BRASSAÏ. Museu Oscar Niemeyer, curadoria Agnes de Gouvion Saint-Cyr, Curitiba, 2011.
- CAVALCANTI. Alberto. Filme e Realidade. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1953.
- CAVALCANTI. Alberto. Notas sobre a influência do cinematógrafo nas artes plásticas. LES CAHIERS du Mois, 1925. In: PELLIZZARI, Lorenzo, VALENTINETTI, Cláudio. Alberto Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1995, p. 183-185.
- DUFFEY, Patrick. “Entre uma muñeca de cera y una mujer em coma: el fetichismo cinematográfico em la narrativa mexicana y española de los años veinte y treinta (y una película de Almodóvar)”. In: MIQUEL, A.; SOTELO, J. N.; VEJO, T. P. Imágenes cruzadas: México y España, siglos XIX y XX. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005, p. 104-113.
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme; apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- FERLA, Luis. “La utopía moderna y conservadora de São Paulo, Sinfonía de la Metrópoli”. Coloquio Internacional Cine Mudo em Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenários, 2010, México. Disponível em <http://cinemudoiberoamericano.blogspot.com/2010/06/la-utopia-moderna-y-conservadora-de-sao.html>. Acessado em 3 de março de 2012.
- GÁRATE, Miriam Viviana. “João do Rio, Alcântara Machado, Alberto Cavalcanti: entre o filme de papel e a crônica de celuloide.” Revista de Letras da Unesp. Vol 51, N 2, segundo semestre de 2011 (no prelo).
- KLAXON. Mensário de Arte Moderna. São Paulo, 1922-23.
- MACHADO JR. Rubens L. R. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 160 p. Tese (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PASOLINI, Pier Paolo. “O ‘Cinema de Poesia’”; “A Língua Escrita da realidade”, In: Empirismo Herege,

Lisboa: Assírio & Alvim, 1982, p. 137-152; 161-183.

PELLIZZARI, Lorenzo, VALENTINETTI, Cláudio. Alberto Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1995.

QUIROGA, Horacio. “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. In: Todos los cuentos. Edición Crítica Napoleón B. P. de Leon, Jorge Lafforgue (coordenadores). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 2006, p. 436-463.

RIEN que les heures. Direção: Alberto Cavalcanti. Argumento: Alberto Cavalcanti. Iluminação: Jimmy Rogers. Música: Yves de la Casinière. Intérpretes: Clifford McLaglen, Nina Chouvalowa, Phillipe Hériat, Blanche, Bernis. 1 filme. In: Experimental Cinema 3 (1922-1954). Print from George Eastman House (46:33 min), 1926.

SONTAG, Susan. “O ‘Mundo-Imagem’”. In: Ensaios sobre a fotografia, tradução de Joaquim Paiva, Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Cinema e Poéticas da Subjetivação”. In: BARTUCCI, Giovana (org.). Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação, São Paulo: Imago, 2005.

VALENTINETTI, Cláudio M. “O documentário segundo Cavalcanti”. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. Francisco E. Teixeira (org.). São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 297-311.

VERTOV, Dziga. “A Resolução do Conselho dos Três. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro, Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], p. 252-259.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

The poetry of the modern city: a reading of “Rien que les Heures” (1926)

Abstract

Alberto Cavalcanti was one of the most influential “avant-garde” artists in the Paris of the 1920s. After four years working as a set designer and an assistant director in French cinematographic fiction, he directed what is considered by many movie theorists his masterpiece: “Rien que les heures” (1926). The “fictional documentary”, as the director classifies it, is strictly related to his theory about the “medium” written from 1920 to 1950 and latter published in the book “Filme e Realidade” (1953). In this article, I intent to discuss this connection, as well as to think about the place this motion picture occupies in the “avant-garde” cinema.

Keywords

Alberto Cavalcanti, Rien que les heures, avant-garde cinema.

La poesía de la ciudad moderna: una lectura de “Rien que les Heures” (1926)

Resumen

Alberto Cavalcanti fue uno de los artistas de vanguardia de mayor proyección en París en la década de 1920. Después de cuatro años de trabajo como escenógrafo y ayudante de dirección en producciones cinematográficas de ficción de Francia, el hizo lo que muchos teóricos del cine consideran su obra maestra: “Rien que les heures” (1926). El “documentário romanesco”, como el director lo clasifica, establece relaciones con sus textos teóricos sobre el “medium” escritos mientras 1920 y 1950 y posteriormente incluidos en el volumen “Cine y realidad” (1953). En este artículo, me propongo examinar este tipo de diálogo y pensar en lo lugar que tiene la película en el cine de vanguardia.

Palabras-clave

Alberto Cavalcanti, Rien que les heures, cine de vanguardia.

Recebido em 06/03/2012

Aceito em 31/05/2012