

Cinema Abstracto:
Da vanguarda europeia às primeiras
manipulações digitais da imagem.
Universidade Nova de Lisboa

Patrícia Silveirinha Castello Branco

Índice

1	Introdução	1
2	A Questão do Movimento	3
2.1	O Futurismo	4
2.2	Marcel Duchamp	5
2.3	Léopold Survage — Ritmo colorido	8
3	Movimento, Ritmo, Velocidade: Defensores de um Cinema Puro.	10
3.1	A Vanguarda Francesa	11
3.2	Sensações ou Sentimentos?	22
3.3	O Cinema Absoluto	26
4	Oskar Fischinger e Len Lye	32
5	A Escola Abstraccionista Americana	40
6	O Cinema Estrutural	49
7	Conclusão. Do cinema ao computador?	55

1 Introdução

1. Introdução

Nas primeiras décadas do século passado, a par dos desenvolvimentos da pintura abstracta, surgem no cinema uma série de movimentos não-representativos

e não-narrativos que enfatizam vocações abstraccionistas da nova arte nascente. Assim, paralelamente a um cinema que sedimenta e constrói a sua linguagem enquanto narração, descortinamos uma outra tendência, centrada na especificidade do próprio meio, e que se debruça sobre potencialidades visuais únicas e específicas desta prática.

Neste ensaio, centrar-nos-emos especificamente sobre os filmes que utilizam formas abstractas ou que, nas suas pretensões, pretendem estabelecer um tipo de comunicação que subverte, ao nível da própria imagem, a relação significado-significante, centrando-se sobre este último. Neste sentido, o nosso objectivo é realizar uma “arqueologia”¹ das imagens abstractas em movimento.

Neste objectivo que nos propusemos alcançar, deparámo-nos à partida com uma pluralidade de práticas díspares, que acarretavam objectivos e consequências, também eles, naturalmente, diversos.

Desde logo, surge-nos uma primeira distinção entre filmes que utilizam imagens extraídas directamente do real, e os filmes que não o fazem. Poderíamos dizer, em traços largos, que descortinámos dois tipos de filmes: no primeiro, incluem-se as práticas cuja matéria-prima é a pintura e que utilizam formas totalmente abstractas; no segundo, aquelas práticas cuja matéria-prima são objectos do mundo exterior, mas cuja pretensão é a exploração de efeitos puramente visuais, aproximando-se das experiências com formas abstractas da pintura.

Se bem que o resultado seja, à primeira vista, bastante diferente, esta primeira distinção parece-nos pouco relevante visto que não nos dá conta dos verdadeiros objectivos e consequências de cada uma delas. Pelo contrário, a uma disparidade de “matérias primas” não corresponde, automaticamente, uma diferença de pretensões e pesquisas que antes se cruzam e, por vezes, se sobrepõem nestes dois tipos de práticas.

Uma ideia comum em todas elas é a afirmação da especificidade do meio cinematográfico como um domínio de exploração de efeitos puramente visuais. Se a cor, a luz e a forma, são campos já imensamente explorados pela pintura, o cinema, devido às suas potencialidades técnicas e à sua própria especificidade, permite explorar e desenvolver outro tipo de efeitos, ou atingir outro tipo de resultados. De facto, mesmo quando estas práticas utilizam formas abstraídas da pintura, e apesar da questão do movimento ser um tema importante nesta arte, não podem ser consideradas, ao contrário do que é frequentemente defendido, como um mero desenvolvimento dos princípios pictóricos através do cinema.

¹ A respeito do conceito de “arqueologia” ver Foucault, Michel; *A Arqueologia do Saber*, Forence Universitária, Rio de Janeiro, 1987.

Na maior parte dos casos, a procura da especificidade do meio cinematográfico coincide com a consciência das potencialidades únicas do cinema: ilusão de movimento, utilização da montagem e exploração da luz natural. Com base nestes elementos surge a exploração de efeitos cinematográficos exclusivos: velocidade, ritmo e “luminosidade pura”.

Por outro lado, e se o novo meio cinematográfico acarreta novas especificidades ao nível da produção, também se afirma com novas potencialidades ao nível da recepção.

O tipo e as características da comunicação que se pretende estabelecer na relação com estes novos objectos também será, neste ponto, objecto de análise.

2 A Questão do Movimento

A sugestão de movimento é talvez a maior inovação trazida pelo cinema ao domínio das artes visuais. Em alguns casos, inclusivamente, o interesse despertado pelo cinema advém apenas de um interesse generalizado pela questão do movimento.

De facto, inúmeras experiências visuais, nomeadamente nos finais do século passado e inícios deste século, colocam e exploram a questão da continuidade/-descontinuidade na transição espaço-tempo do movimento, designadamente sob a influência das ideias de Bergson, que inspiraram decisivamente grande parte das experiências plásticas e cinematográficas da época.²

² Bergson defende que não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço, ou de instantes no tempo, isto é, através de “cortes” imóveis, como era tradicionalmente efectuado. Esta reconstituição não é possível sem juntar, a posições ou a instantes, a ideia abstracta de uma sucessão de um tempo mecânico, homogéneo, universal e decalcado do espaço - o mesmo para todos os movimentos. Destas duas formas reduz-se o movimento. Assim, opõem-se para Bergson, desde logo, duas formas irreduzíveis: “movimento real --- duração concreta” e “cortes imóveis + tempo abstracto”. Como nos diz Deleuze, em Bergson “há por um lado, uma crítica a todas as tentativas de reconstituir o movimento com o espaço percorrido, isto é, adicionando cortes imóveis instantâneos e tempo abstracto. Há, por outro lado, uma crítica ao cinema, denunciado como uma dessas tentativas ilusórias, como uma tentativa que faz culminar a ilusão.” No entanto, e ainda segundo Deleuze, Bergson distingue dois tipos de ilusão, ou seja, duas formas de reconstituir o movimento com instantes: a antiga e a moderna: “na antiga, o movimento remete para elementos inteligíveis — Formas ou Ideias — que são elas mesmas eternas e imóveis. Para reconstituir o movimento utilizam-se essas formas o mais perto possível da sua actualização numa matéria fluxo. Estas são as potencialidades que não passam ao acto sem se encarnarem em matéria. Mas, inversamente, o movimento, não faz mais do que exprimir uma dialéctica de formas, uma síntese ideal que lhe confere ordem e medida. O movimento, assim concebido, será a passagem regulada de uma forma a outra, isto é,

2.1 O Futurismo

Particularmente influenciadas por Bergson — nomeadamente no que diz respeito à ideia de fluxo, de duração (fusão do passado e do presente) e de simultaneidade — as experiências futuristas centram-se na problemática do movimento, através da preconização e realização de uma pintura dinâmica, onde o movimento surge como um fluxo contínuo. Tudo se transforma, nada permanece perante o nosso olhar. No Manifesto “*Futurist Painting: Technical Manifesto*” é afirmado: “o movimento que representaremos nas telas já não será um momento fixo no dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica (tornada eterna).”³ Da mesma forma, a velocidade é celebrada: “declaramos que o esplendor do mundo tem sido enriquecido com uma nova forma de beleza, a beleza da velocidade.”⁴ A análise do movimento pelos futuristas é realizada através da justaposição de instantes sobre uma imagem fixa (tela), onde o “o espaço deixou de existir.”⁵

No entanto, e apesar de algum interesse demonstrado pela nova arte, os futuristas, mais uma vez sob a influência de Bergson,⁶ consideram que o cinema, constituído por imagens fixas sucessivas, não reproduz o movimento. Apenas dá uma *ilusão* de movimento: “o cinema não retracta a forma do movimento. Subdivide-o, sem regra, com uma mecânica arbitrária e decompõe-no, sem nenhuma atenção estética ao ritmo (...) O cinema nunca analisa o movimento. Desloca-o nos fotogramas do filme, contrariamente ao fotodinamismo

uma ordem de poses ou de instantes privilegiados, como numa dança. A revolução científica moderna consistiu em relacionar o movimento, já não com instantes privilegiados, mas instantes quaisquer. Já não se recompõe o movimento a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes), em vez de realizar uma síntese inteligível do movimento, ou levar a cabo uma análise sensível. Por todo o lado a sucessão mecânica de instantes quaisquer substitui a ordem dialéctica das poses. O cinema é o filho mais novo desta linha.” Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L’Image Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 9-22.

³ Marinetti, F.T. et al.; *Futurist Painting: Technical Manifesto*, in Chipp, H. B. (Ed.), *Theories of Modern Art*, Op. Cit., p. 289. O manifesto foi originalmente editado como um panfleto em Milão, em 1911.

⁴ Marinetti, F.T.; *The Foundation and Manifest of Futurism* (1908), in Chipp, H. B. (Ed.), *Theories of Modern Art*, Op. Cit., p. 286.

⁵ Marinetti, F.T. et al.; *Futurist Painting: Technical Manifesto*, in Chipp, H. B. (Ed.), *Theories of Modern Art*, Op. Cit., p. 290.

⁶ Em 1907 Bergson utiliza a fórmula: “ilusão cinematográfica” para se referir à ilusão de movimento provocada pelo cinema. Isto porque, para o autor, o cinema, explora dois dados complementares que estão na base do ilusionismo da percepção e reprodução do falso movimento: os cortes instantâneos (imagens), aliadas a um movimento, ou um tempo impessoal, uniforme, abstracto, invisível ou imperceptível, que está “dentro ilusão” do aparelho e “com” o qual se fazem desfilas imagens.

que analisa precisamente o movimento nos seus detalhes. E o cinema também não sintetiza o movimento. Não faz mais do que reconstruir fragmentos de realidade dispersos, da mesma forma que a agulha do cronómetro divide o tempo, enquanto este foge num fluxo contínuo e dinâmico.”⁷

2.2 Marcel Duchamp

Em contraponto à ideia de “sugestão dinâmica de movimento”, ou apresentação do movimento como um fluxo contínuo dos futuristas, Marcel Duchamp situa o seu campo de interesse e de experiências na “análise” do movimento. Esta distinção entre a análise e a síntese do movimento e a escolha da primeira, reflecte-se no interesse do artista pelas experiências cronofotográficas de Marey e de Muybridge,⁸ e também na distinção que efectua entre aquilo que o “cinema é”, realmente, e aquilo que são os “efeitos de cinema”. O “cinema” é concebido exactamente como aquilo que é, ou seja, uma sucessão de imagens fixas. Por sua vez, o “efeito de cinema” é ilusório e provoca uma falsa sensação de reprodução e de síntese do movimento. Neste sentido, Duchamp considera que o cinema permite explorar a decomposição e análise do movimento, enquanto que o “efeito de cinema” apenas permite a realização da sua síntese ilusória.

Encontramos já este interesse pela análise do movimento em *Nu Descendant un Escalier*, cujo objectivo, como nos diz o próprio Duchamp, é revelar e decompor o movimento numa sucessão de imagens fixas e de instantes sucessivos e estáticos: “a minha preocupação na execução de *Nu* estava mais próxima da dos cubistas (decomposição de formas) do que da dos futuristas (sugestão do movimento), ou mesmo da de Delaunay (interpretação simultaneista do movimento). O meu objectivo era a apresentação estática do movimento — uma composição estática de indicações estáticas de posições diversas tomadas

⁷ Bragaglia, G.; *Fotodinamismo Futurista*; Roma, Nalato, 1913, citado em Haas, Patrick, *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Vingt*, Transédition, Paris, 1985, p. 21/22.

⁸ Algumas das experiências cronofotográficas de Marey consistem numa série de imagens sucessivas sobrepostas com uma ligeira diferença espacial. Segundo Emídio Rosa de Oliveira “para estes fotografos, não se trata de pensar uma decomposição/recomposição do movimento à maneira do que os irmãos Lumière fizeram com o cinematógrafo, uma vez que a revolução cronofotográfica foi essencialmente analítica. Rosa de Oliveira, Emídio; *De Marey a Duchamp. Fotomorfoses ou a forma espectral do movimento?*, *Colóquio Artes*, nº 69 — 2ª série, 28º ano, Junho 1986, p. 24.

por uma forma em movimento — sem tentar criar através da pintura efeitos de cinema.”⁹

Em *Nu Descendant un Escalier*, encontramos a afirmação de uma posição racional, analítica e mecânica no processo de concepção e de produção do quadro. No entanto, esta atitude analítica provoca, paradoxalmente, no lado do receptor, uma operação de síntese que conduz a uma reconstrução do movimento. Assim, e embora situada exclusivamente no olhar do espectador, a ilusão de movimento que é provocada vem demonstrar, nas palavras do próprio Duchamp, que “o movimento é uma abstracção, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que se saiba se uma personagem real desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro.”¹⁰

As obras seguintes a *Nu* reflectem, de alguma forma, esta dicotomia entre, por um lado, a análise abstracta do movimento e, por outro, a sua percepção retiniana.¹¹

É nesta segunda linha que Duchamp constrói, em 1920, a sua primeira máquina óptica, *Rotatives Plaques de verre*¹² e, em 1925, *Rotative Demi-Sphère*¹³: “experimentei, nessa época, alguma atracção pela óptica. Aliás,

⁹ Duchamp, Marcel; *Proposiz in Duchamp du Signe*, (Écrits Réunis et présentés par Michel Sanouillet), Paris, Flammarion, 1975, p. 171.

¹⁰ Duchamp, Marcel; *O Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990, p. 47. (1ª edição 1967).

¹¹ Encontramos, assim, um tratamento mais conceptual da questão do movimento, em obras como *Le Marié Mise à Nu par ses Célibataires, Mème*, ou em *Le Roi et la Reine Traversés par des Nus Vites*; e, simultaneamente o “desenvolvimento de relações mais materiais e psicológicas entre o olho e o material”, através da construção de máquinas rotativas que utilizam o movimento real, com o objectivo de explorar as ilusões ópticas provocadas directamente pelo movimento concreto. A este respeito ver Haas, Patrick; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit. p. 24.

¹² *Rotatives Plaques de Verre* é um dispositivo de ilusão óptica constituído por cinco rectângulos de vidro colocados em sequência e atravessados por um eixo horizontal. O comprimento dos rectângulos é menor à medida que se aproximam do fim do eixo e do local onde deve estar colocado o espectador. As duas extremidades de cada um dos rectângulos estão pintadas de riscas brancas e pretas, com uma forma ligeiramente curva. Através de um motor, os rectângulos de vidro realizam um movimento de rotação em redor do seu eixo, produzindo no espectador, colocado num lugar preciso, várias ilusões ópticas: presença de círculos concêntricos; os rectângulos descontínuos aparecem como círculos contínuos; os rectângulos, colocados em planos diferentes, dão a ilusão de fazerem parte de um mesmo plano, ou de um semicírculo, quer côncavo, quer convexo.

¹³ *Rotative Demi-Sphère* é uma máquina óptica constituída por uma semi esfera em vidro, pintada com círculos negros excêntricos que se encontra colocada sobre um disco plano forrado de veludo negro. Este disco pode ser coberto por um outro disco de cobre sobre o qual está gravada a inscrição: “*Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis.*” A semi-esfera está, por sua vez, protegida por um outro vidro convexo e é accionada

sem chamar a isso óptica. Fiz uma pequena coisa que girava, que criava um efeito visual de saca-rolhas, e isso atraía-me, como divertimento. Fiz isso primeiro com espirais ... não eram bem espirais, eram círculos excêntricos que se inscreviam um dentro do outro, formando uma espiral, não no sentido geométrico mas no efeito visual.”¹⁴ Destas experiências sobressai uma real diferença em relação às suas análises anteriores, nomeadamente a *Nu Descendant un Escalier*. Aqui, a reprodução do movimento já não se situa exclusivamente no olhar do espectador. O movimento é, de facto, real e é ele próprio que cria a ilusão óptica. Os dispositivos ópticos parecerem centrarem-se mais na síntese do que na análise do movimento. O que Duchamp parece pretender demonstrar com a realização destes dispositivos é a ilusão criada pela “*bêtise de l’oeil*”, isto é, pela sua pretensão de controlo e de saber que assim se defronta com todos os tipos de ilusão.

A passagem destes dispositivos ópticos ao cinema surge como uma sequência lógica, nas palavras de Duchamp: “O cinema divertia-me sobretudo pelo seu lado óptico. Em vez de fabricar uma máquina que gira, como tinha feito em Nova Iorque, disse a mim mesmo: porque não rodar um filme?”¹⁵

O filme *Anémic Cinéma* surge em 1927, realizado com a colaboração técnica de Man Ray e de Marc Allégret. No filme são utilizados 10 discos ópticos (imagens de círculos e de discos excêntricos que, ao girarem sobre si mesmos, produzem um efeito de espiral), permanentemente alternados com outros discos que contêm textos escritos também em espiral, apresentando um desenho geométrico de círculos e de discos descentrados em relação ao seu eixo de rotação. Apesar de os planos serem fixos existe, em todos, uma figura ou uma frase em movimento. Por um lado, os discos ópticos dão a ilusão de um movimento em espiral; por outro, os textos surgem como verdadeiras espirais em movimento. Cada disco, quer se trate dos textos ou de discos ópticos, provoca uma ilusão de relevo (efeito “saca-rolhas” como lhe chama o próprio Duchamp) ou de profundidade, aleatória, já que varia de espectador para espectador.¹⁶ Um mesmo disco pode ser visto como uma espiral em relevo, ou como uma espiral em profundidade. Esta aleatoriedade faz com que os efeitos ópticos de *Anémic Cinéma*, funcionem também no sentido de criar

através de um motor que a faz rodar sobre si própria. Este movimento produz dois efeitos ópticos: ilusão de profundidade, ou surgimento de uma forma espiral nos círculos e nos discos.

¹⁴ Duchamp, Marcel; *O Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Op. Cit. p. 113.

¹⁵ Duchamp, Marcel; *O Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Op. Cit. p. 106.

¹⁶ Como já tínhamos verificado com *Rotative Demi-Sphère* a questão do relevo e da profundidade foi também alvo de estudo por parte de Duchamp, e parece ter contribuído para a utilização de alguns efeitos neste filme, nomeadamente dos de ilusão tridimensional.

uma participação e de incitar a uma reacção por parte do espectador: este tem consciência da ilusão criada no interior do próprio movimento e do engano ilusório da sua percepção retiniana. Em *Anémic Cinéma* “todos os planos são fixos e encontram-se estruturados da mesma forma (composição da imagens e duração dos planos), mas retiram todo o seu poder do movimento que representam, sendo que este pode coordenar-se com o movimento real dos olhos e mesmo do cérebro do espectador, que se atrasa um pouco na leitura dos títulos.”¹⁷

Paralelamente aos efeitos ópticos e, segundo Jean Clair, os jogos de palavras utilizados no filme remetem para “um espaço puramente conceptual”.¹⁸ Por sua vez, Malcom Le Grice defende que, apesar dos trabalhos abstractos da época se centrarem num aspecto eminentemente visual através da exploração de relações entre cores ou formas, o trabalho de Duchamp “foi o primeiro que tentou isolar aquela região da experiência óptica que é consequência da nossa função nervosa autónoma.”¹⁹ Este apelo à nossa função nervosa está directamente dependente de uma relação física e fisiológica do receptor com o objecto de recepção.

O filme afirma-se assim numa dicotomia, ou seja, na criação de um espaço dividido entre a adesão a efeitos puramente físicos e o apelo a uma participação racional, surgindo um “violento contraste entre um espaço do discurso que convoca o intelecto, e um espaço óptico que visa a ordem fisiológica.”²⁰

2.3 Léopold Survage — Ritmo colorido

Em 1914, num artigo de *Les soireés de Paris*²¹ intitulado *Le Rythme coloré*,²² Léopold Survage aplica ao cinema as concepções modernistas e formalistas

¹⁷ Haas, Patrick, *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 30.

¹⁸ Clair, Jean; *Duchamp et la photographie*, Chêne, Paris, 1977. Citado em Haas, Patrick, *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 25.

¹⁹ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Nova Iorque, Studio Vista, 1977, p. 43.

²⁰ Haas, Patrick; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 30.

²¹ Revista mensal dirigida por Apollinaire.

²² Este artigo consistia na explicação teórica do seu projecto para a realização de um filme intitulado precisamente *Rythme Coloré*. O filme seria constituído por sequências de formas abstractas e deveria ter uma duração de cerca de 3 minutos. Para o efeito Survage chegou mesmo a pintar centenas de imagens abstractas sequenciais, com o objectivo de as passar a cinema. Mas o despoletar da primeira guerra mundial interrompeu o projecto que nunca mais voltou a ser retomado. Do projecto restavam, em 1979, desenhos a guache, dos quais 59 (5 sequências diferentes) se encontram no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e 12 (1 sequência) na Cinemateca Francesa.

que, na época, procuravam redefinir quer a pintura, quer a música, focando a sua atenção nas características formais únicas e exclusivas da nova forma de arte.

A especificidade desta arte, segundo o autor, reside no domínio das imagens em movimento, afirmando os dois pólos principais de determinado tipo de cinema nascente. Por um lado, um domínio eminentemente visual que estabelece uma relação da nova arte às tradicionais artes exclusivamente visuais, nomeadamente à pintura. Por outro, um tratamento da imagem que se desenrola *no* e através *do* tempo, aproximando o cinema aquela que é considerada a mais pura e mais abstracta de todas as artes: a música.

Nessa linha, Survage preconiza um novo tipo de cinema, desligado dos elementos narrativos ou documentais. Usando a analogia entre o ritmo dos sons na música e o ritmo das formas e das cores no cinema, Survage defende um cinema abstracto, ou não representacional, no qual as imagens, compostas por cores e formas em movimento, funcionam como notas ou sons numa composição musical. Nas palavras de Survage: “é o modo de sucessão no tempo que estabelece a analogia entre o ritmo do som na música e o ritmo colorido — cujo resultado eu designo por meio cinematográfico.”²³ O cinema é concebido como uma “arte dinâmica” cujo principal elemento é a “forma visual colorida”, determinada por três factores: “Forma Visual — que é abstracta (...); Ritmo — isto é, movimento e as mudanças que a forma visual suporta; Cor.”²⁴

Por forma abstracta, e na linha do cubismo, Survage entende “a completa abstracção ou geometrização de uma forma, de um objecto em nosso redor. Em última análise, a forma de tais objectos, por muito simples e familiares que sejam — digamos uma árvore, uma cadeira, um homem — é complicada. À medida que estudamos os detalhes desses objectos, eles tornam-se cada vez mais resistentes a uma simples representação.”²⁵ A representação abstracta reduz as formas naturais e irregulares dos objectos a simples geometrizações “que estarão para o mundo actual, como os sons musicais estão para os ruídos.”²⁶ No entanto, adianta Survage — é aqui reside a novidade das suas posições —, uma forma abstracta imóvel não é muito expressiva, visto que apenas apela a “sensações confusas” já que é uma “simples notação gráfica”. De facto, o autor defende que a finalidade do cinema, à semelhança das outras artes, deve ser “evocar sentimentos” no espectador. Para isso ser possível, é

²³ Survage, Léopold ; *Le Rytme coloréz*, *Les soirées de Paris*, 26-27, Julho-Agosto 1914, p. 426-427. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism. 1907-1939*, Vol. I, Princeton University Press, New Jersey, 1993, p. 90-92.

²⁴ Survage, Léopold; *Le Rytme coloréz*, Op. Cit., p. 90.

²⁵ Survage, Léopold ; *Le Rytme coloréz*, Op. Cit., p. 91.

²⁶ Survage, Léopold ; *Le Rytme coloréz*, Op. Cit., p. 91.

necessário imprimir movimento às formas abstractas, quer transformando-as, quer combinando-as com outras formas. Por outro lado, também só através do movimento, e consequentemente do Ritmo, diz Survage, “o carácter das cores deixa de ser um acessório dos objectos, tornado-se o conteúdo, ou mesmo o espírito, das formas abstractas.”²⁷

Apesar de nunca ter conseguido finalizar o seu projecto, as concepções formalistas de Survage desempenham um papel fundamental nos futuros desenvolvimentos do cinema de vanguarda abrindo portas a uma estética liberta dos princípios narrativos e documentais aplicados ao cinema.

3 Movimento, Ritmo, Velocidade: Defensores de um Cinema Puro.

Na década de vinte, nomeadamente em França e na Alemanha, assiste-se ao desenvolvimento de uma série de teorias vanguardistas que procuram legitimar o cinema enquanto meio artístico, independente do teatro e da literatura.²⁸ Subjacentes a estas estratégias encontramos questões que se centram na natureza e na matéria prima do cinema, bem como nas técnicas que mais contribuem para a sua transformação em arte. A especificidade do meio cinematográfico, em continuidade com Survage, parece encontrar-se no movimento e nas consequentes potencialidades visuais dinâmicas: as imagens transformam-se e desenvolvem-se *no* e através *do* tempo. Este domínio daquilo que é inerente à própria materialidade cinematográfica — a imagem e a sua transformação no tempo — estabelece ligações e desenvolvimentos a partir da exploração do movimento e das suas relações com as cores, as formas e com o ritmo musical. O cinema é designado, ora como “sinfonia visual”, ora como “plasticidade pura”, ora ainda como “música plástica” ou “cineplástica”. O objectivo comum parece ser a realização de um “cinema puro” — termo utilizado e defendido por quase todos os cineastas com pretensões artísticas da época. Sob a égide de “cinema puro”, encontra-se, no entanto, uma amálgama de concepções românticas e modernistas, representativas e abstractas, expressivas e formalistas do cinema, traduzidas em teorias impressionistas, como a de Germaine Dulac, teorias de pendor mais realista e de intervenção social e

²⁷ Survage, Léopold; *Le Rytme coloréz*, Op. Cit., p. 92.

²⁸ Os cineastas e críticos da franceses do “*avant-guerre*” são normalmente agrupados na escola cinematográfica do “impressionismo francês” (ver Sadoul, Georges; *História do Cinema Mundial*, Vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 197-213.). No entanto, como veremos, esta designação parece-nos pouco precisa, visto que não permite dar conta das reais diferenças existentes entre as teorias em questão.

política como as de Vuillermoz e de Louis Delluc, bem como concepções plásticas e abstractas do cinema, como as de Léger e de Chomette, Eggeling, Hans Richter e Rutmann. Apesar de muito se distinguirem em opiniões e projectos, todas estas concepções têm, no entanto, em comum o facto de sustentarem que a especificidade do cinema e a sua revelação enquanto arte não passa pela importação dos modelos do teatro e da literatura, mas antes se encontra na exploração de efeitos eminentemente visuais potenciados pelo movimento.

3.1 A Vanguarda Francesa

Apesar da maior parte dos filmes da vanguarda francesa da década de vinte ter como matéria-prima o mundo exterior e, por isso, se manterem figurativos, existe claramente uma tendência para a abstracção, patente, quer no tratamento que é feito da matéria prima utilizada, quer nas próprias concepções de cinema expressas. Devido às novas técnicas cinematográficas (que, segundo Germaine Dulac, são “o plano e ângulos de filmagem, a fusão a negro, a dissolução, a sobreimpressão, focagem esbatida e as distorções”²⁹), bem como de todas as experiências efectuadas no domínio da percepção sensorial e emocional, a realidade e os objectos são transformados e, em alguns casos, transfigurados. A sua importância enquanto matéria concreta, pertencendo ao mundo real, é quase anulada em favor de uma concepção formalista na qual, frequentemente, os contornos diluídos dos objectos desempenham um papel fundamental. Os filmes enquadram-se naquilo que poderemos designar de “abstracção concreta” no sentido em que se propõem descobrir, ou mesmo criar, novas realidades, ao invés de procurar mostrar ou imitar o real. Nas palavras de Henri Chomette: “o cinema não está limitado ao mundo representativo. Pode criar.”³⁰

Por outro lado, Gilles Deleuze considera que é a questão do movimento que direcciona os filmes em causa no sentido de uma abstracção progressiva. Segundo Deleuze, o objectivo da escola francesa é a elaboração de “composições mecânicas das imagens-movimento”, e afirma: “são autores que se interessam, antes de tudo, com a quantidade de movimento, e com as relações métricas que permitem defini-la.”³¹ O tratamento dos objectos do mundo e as composições construídas pretendem dar conta, antes de tudo o mais, de uma

²⁹ Dulac, Germaine; “Lés procédés expressifs du cinéma”, *Cinémagazine*, (4/07/24), p. 15-18; (11/07/24), p. 66-68; (18/07/24), p. 89-92. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism. 1907-1939*, Op. Cit., p. 305 —314.

³⁰ Chomette; Henri; “Seconde Stage”, *Cahiers du mois*, 16-17, 1925, p. 86-88. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 371-172.

³¹ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L’Image Mouvement*, Op. Cit., p. 61.

ideia abstracta de movimento. Não é o objecto singular que está em causa, mas um conceito abstraído do contingente e do particular que permite conhecer o movimento absoluto num determinado contexto relativo, ultrapassando “os objectos móveis para extrair um máximo de quantidade de movimento num dado espaço”.³² No limite, diz-nos Deleuze, o conceito abstracto será uma “máquina”, na qual os objectos particulares são as suas peças constituintes. E a “máquina” utilizada para obter uma “composição mecânica das imagens-movimento” é, segundo Deleuze, de dois tipos. Um primeiro, consiste no “autómato, máquina simples como um mecanismo de relógaria, configuração geométrica de partes que se combinam, sobrepõem ou transformam movimentos num espaço homogéneo, segundo relações pelas qual eles passam.”³³ O autómato testemunha “um claro movimento mecânico como lei de máximo para um conjunto de imagens que reúne na homogeneização das coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado.”³⁴

Ainda segundo Deleuze, as abstrações geométricas de René Clair, colocadas num espaço homogéneo e sem profundidade, consistem na produção que confere “a maior generalidade poética a esta fórmula.”³⁵ Também Fernand Léger, com *Ballet Mécanique*, inspira-se, sobretudo, neste mecanismo de máquinas simples.

Um outro tipo de “máquina”, utilizada nos filmes em questão, é a “máquina a vapor, a fogo, a potente máquina energética que produz o movimento a partir de uma outra coisa e não cessa de afirmar uma heterogeneidade na qual liga os termos, o mecânico e o vivo, o interior e o exterior, o mecânico e a força, num processo de ressonância interna ou de comunicação amplificadora.”³⁶ A temática recorrente da água, do mar e dos rios, testemunha, não uma recusa à mecânica, mas antes “a passagem de uma mecânica dos sólidos a uma mecânica dos fluidos que, de um ponto de vista concreto, opunha um mundo a outro e, de um ponto de vista abstracto, encontrava na imagem líquida uma nova extensão da quantidade de movimento no seu conjunto: as melhores condições para passar do concreto ao abstracto, uma maior possibilidade de comunicar aos movimentos uma duração irreversível, independentemente dos seus caracteres figurativos, um poder mais seguro de extrair o movimento uma coisa muda.”³⁷

³² Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 62.

³³ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 63.

³⁴ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 63.

³⁵ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 63.

³⁶ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 63-64.

³⁷ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 64.

Destes dois tipos de “composições mecânicas das imagens-movimento” resulta uma arte abstracta: “uma arte abstracta devia daí resultar, através do movimento puro que se libertava de objectos deformados, por abstracção progressiva, ou através de elementos geométricos em transformação periódica, um grupo de transformação afectando o conjunto de um espaço.”³⁸

De facto, a procura de um cinema enquanto arte eminentemente visual encontra, na questão do movimento, a sua especificidade. A forma imóvel não significa muito quando se trata de imagens cinematográficas. Nas palavras de Germaine Dulac: “seria desejável preocuparmo-nos com as proporções de linhas no que respeita a personagens e evitar qualquer evocação de decoração teatral. Pelo jogo destas linhas e pela diversidade das iluminações, o cenário deve criar uma impressão de movimento.”³⁹

A imagem cinematográfica é definida, como “fotogenia”:⁴⁰ “o cinema deve procurar tornar-se a pouco e pouco e, enfim, unicamente cinematográfico, isto é, a não utilizar senão elementos fotogénicos. A fotogenia é a expressão mais pura do cinema.”⁴¹ A qualidade de “fotogenia” é definida, quer através de uma relação de mediação e de transformação do real operados pela câmara e pelo ecrã (“o cinema pode obter ele próprio um poder novo que, renunciando à lógica dos factos e a realidade dos objectos, engendra uma sequência de visões desconhecidas — inconcebível fora da união da objectiva com a película móvel”⁴²); quer através da introdução do movimento: “quando Delluc, Germaine Dulac e Epstein falam de “fotogenia” não se trata evidentemente da qualidade da foto, mas de definir, pelo contrário, a imagem cinematográfica na sua diferença com a foto. A fotogenia é a imagem potenciada pelo movimento.”⁴³

Isto significa que a imagem cinematográfica não é concebida como meramente plástica, nem tão pouco como puramente denotativa: o movimento provoca uma alteração do seu sentido inicial, ao mesmo tempo que transforma a sua plasticidade primeira. O “valor moral” aumentado defendido por Epstein, ou as “novas capacidades expressivas” do cinema fundamentadas em posições simbolistas e expressivas como as de Dulac, ou ainda a transformação do real

³⁸ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 64.

³⁹ Germaine Dulac; *Une heure chez Mme. Germaine Dulac*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/06/26, p. 14.

⁴⁰ Termo inicialmente utilizado por Louis Delluc que resultava do seu interesse pelo poder mediador da câmara e do ecrã.

⁴¹ Epstein, Jean; *De quelques conditions de la photogénie*, *Ciné- Cinéa pour Tous*, 15/08/24, p. 6.

⁴² Henri Chomette; *Cinéma pur*, art naissant, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/10/26, p. 14.

⁴³ Deleuze, Gilles; *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 66.

operada pela mediação da câmara/ecrã de Deluc, advêm também da utilização uma nova dimensão: o tempo. Diz-nos Epstein: “há pouco, dizia: é fotogénico todo o aspecto cujo valor moral seja aumentado através da reprodução cinematográfica. Digo agora: apenas os aspectos móveis e pessoais das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogénicos, isto é, adquirir um valor moral superior através da reprodução cinematográfica.”⁴⁴

O cinema é, assim, um sistema que acrescenta uma dimensão tempo às três dimensões espaciais das artes visuais, permitindo a intercepção do tempo com o espaço. A mobilidade fotogénica será, então, definida como uma mobilidade no espaço-tempo. Nas palavras de Epstein: “O espírito desloca-se no tempo como se desloca no espaço; o corpo desloca-se no tempo como se desloca no espaço. Mas, enquanto que num espaço imaginamos três dimensões perpendiculares entre elas, no tempo não podemos conceber senão uma, o vector passado-futuro. Podemos conceber um sistema espaço-tempo onde esta direcção passado-futuro passe também pelo ponto de intercepção das três direcções admitidas no espaço, no instante em que ela se encontra entre o passado e o futuro, o presente, ponto do tempo, instante sem duração.”⁴⁵ Gance designa o cinema como uma “maravilhosa síntese do espaço e do tempo.”⁴⁶

Assim, a fotogenia, qualidade e essência da imagem cinematográfica, alcançada através do movimento e da intercepção das dimensões espaço-temporais, é considerada como uma nova linguagem. Para muitos autores, esta nova linguagem, que revela potencialidades semânticas inéditas, é concebida numa perspectiva simbolista e expressiva, na qual o processo de comunicação surge num quadro romântico de expressão individual, origem de todo o significado. Epstein, pelo contrário considera que o cinema consiste numa linguagem animista, isto é, uma linguagem reveladora, que empresta uma aparência de vida a todos os objectos que designa: “o cinema é politeísta e teológico. As vidas que cria, fazendo surgir objectos das sombras da indiferença para as luzes do interesse dramático, essas vidas não têm qualquer relação com a vida humana.”⁴⁷ Delluc, segundado por alguns cineastas, defende que o cinema, sem eliminar a realidade, a transforma em algo de novo.⁴⁸ O “cinema puro” é concebido como um meio revelatório, ou fotogénico, de transformação ou desfamiliarização, in-

⁴⁴ Epstein, Jean ; *De quelques conditions de la photogénie*, Op. Cit., p. 7.

⁴⁵ Epstein, Jean ; *De quelques conditions de la photogénie*, Op. Cit, p. 6.

⁴⁶ Gance, Abel ; *Un sixième art*, *Ciné-Journal* 185, 9/03/1912, p. 10. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 66-67.

⁴⁷ Epstein, Jean ; *De quelques conditions de la photogénie*, Op. Cit, p. 7.

⁴⁸ No entanto, ao contrário dos outros autores, Delluc considerava que a fotogenia da imagem podia ser utilizada em paralelo com a narrativa.

dependentemente da sua matéria prima consistir em figuras geométricas, seres inanimados, seres vivos ou paisagens.

Paralelamente a estas concepções, subjacente e mesmo atravessando todas elas, encontra-se também uma concepção que poderíamos designar de proto-estruturalista ou proto-semiótica da linguagem cinematográfica que parece assumir que o significado é construído através das relações estabelecidas entre os elementos significantes do filme. O significado não é fixo, nem denotativa nem conotativamente. É antes construído num contexto relacional entre signos. Esta concepção encontra-se bem expressa na noção de ritmo cinematográfico e na importância atribuída à montagem. As imagens, ou os planos, só adquirem significado quando vistos em relação, isto é, num encadeamento e sucessão de fotogramas. Os filmes são, quase unanimemente, definidos através de analogias musicais, ora como “sinfonias visuais” ora como “música plástica”, ora ainda e utilizando a famosa expressão de Gance, como “música de luz.”⁴⁹ Por vezes, os termos misturam-se e são utilizados indiscriminadamente como sinónimos. Nas palavras de Marcel L’Herbier: “Realizar um filme, é inventar uma música de imagens, de sons, de ritmos; é compor valores visuais, sem nenhuma equivalência em outra arte”⁵⁰.⁵¹

Delluc e Moussinac⁵², secundados por René Clair⁵³, distinguem entre dois tipos diferentes de ritmo presentes num filme: o ritmo interno e o ritmo externo. O primeiro é intrínseco à imagem e envolve a encenação. O segundo envolve a duração de um plano, bem como os tipos de transição entre os planos.⁵⁴ A este último, Delluc e Moussinac, designam “ritmo *cinégraphique*”. A cinematografia (“*cinégraphie*”), neste sentido, pode ser considerada como a sucessão ou estrutura da fotogenia ao longo de um filme. Essa sucessão implica a noção de ritmo, objecto de especial atenção por parte dos artistas em questão. Epstein falará de “lirofonia” para designar os efeitos rítmicos da montagem.

⁴⁹ Gance, Abel; “Le cinématographe c’est la musique de la lumière”; *Comoedia*, 16/03/1923, p. 4. Gance utilizará várias vezes esta designação, com pequenas variações nos termos, O cinema será também designado como “Sinfonia de Luz”. Gance; Abel, *Prisme*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1930, p. 73.

⁵⁰

⁵¹ L’Herbier, Marcel; afirmação de 1931, citada em “Marcel L’Herbier ou L’Intelligence du Cinématographe”, *L’Avant Scène*, 209, Junho de 1978.

⁵² Moussinac, Léon; “Du Rythme cinématographique”, *Le Crapouillot*, Março de 1923, p. 9-11, Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 280-283.

⁵³ Clair, René; “Rythme”, *Cahiers du mois* 16/17, 1925, p. 13-16. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 368-370.

⁵⁴ René Clair inverte o significado dos termos ritmo (ou movimento) interno e externo tal como tinham sido originalmente apelidados por Delluc e Moussinac. No entanto mantém a distinção no que respeita aos conteúdos substantivos da mesma.

Na montagem acelerada da famosa sequência de *La Roue* (1922) de Abel Gance, em que o movimento progressivo de uma roda é-nos sugerido, não pelo plano fixo da roda a girar, mas pela sucessão cada vez mais rápida de planos iguais no seu movimento interior, afirma-se a importância da montagem e do ritmo externo na construção filmica. Léger afirma, a propósito do filme: “O surgimento deste filme é também interessante visto que vai determinar um lugar na ordem plástica para uma arte que tinha até agora permanecido quase completamente descritiva, sentimental ou documental. A fragmentação do objecto, o valor plástico intrínseco do objecto, a sua equivalência pictural, desde há muito que é do domínio das artes modernas. Com *La Roue*, Abel Gance elevou a arte do cinema ao plano das artes plásticas.”⁵⁵

Na sequência da estreia de *La Roue*, Moussinac e René Clair especulam sobre a possibilidade de construção de uma base matemática exclusiva para o ritmo cinematográfico. René Clair afirma: “o verdadeiro tema do filme não é a sua estranha história, mas um comboio, carris, sinais, lufadas de fumo, uma montanha, neve, nuvens.”⁵⁶ Também Germaine Dulac fala da importância deste filme de Gance, verdadeiro impulsionador da importância atribuída à ideia de ritmo. Acerca do filme diz-nos a autora: “quer o psicológico, quer o performativo, tornaram-se claramente dependentes de um ritmo que controla o trabalho (...). Um novo drama, composto por uma série de movimentos originais e linhas ondulantes surgiu, e a ideia de uma arte do movimento, finalmente percebida de forma racional, recuperou os seus direitos, conduzindo-nos magnificamente em direcção a um poema sinfónico de imagens, em direcção a uma sinfonia visual estranha a todas as regras conhecidas.”⁵⁷

Num outro texto, Dulac coloca o ritmo como a principal forma de expressão cinematográfica: “têm estado interessados e impulsionados pela questão própria do cinema, o contraste de imagens, o seu ritmo e a sua duração. Este é o primeiro e principal método de expressão.”⁵⁸ Mas Dulac vai mais longe e defende a possibilidade de um cinema construído unicamente com base no movimento e no ritmo — uma “*Cinégraphie Integral*”: “se imaginarmos várias formas de movimento unificado no interior de uma estrutura artística composta por diversos ritmos em imagens singulares que são justapostas numa série, en-

⁵⁵ Léger, Fernand ; *La Roue : sa valeur plastique*, *Comoedia*, 16/12/25, p. 5. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 271-274.

⁵⁶ Clair, René ; *Les films du mois : La Rouez*, *Théâtre et Comoedia illustré*, Março de 1923. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 279-280.

⁵⁷ Dulac, Germaine ; *Les Esthétiques, les entraves, la cinématographie integrale*, *L'Art cinématographique*, Vol. 2, Paris, Felix Alcan, 1926, p. 29-50. Reeditado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 389-397.

⁵⁸ Dulac, Germaine ; *Les Esthétiques, les entraves, la cinématographie integrale*, Op. Cit., p. 394.

tão imaginaremos com sucesso uma “cinematografia integral.”⁵⁹ Para Dulac, o “movimento cinematográfico, no qual ritmos visuais correspondendo a ritmos musicais dão ao movimento total o seu significado e poder”,⁶⁰ é o elemento primeiro e principal do cinema.

É precisamente a primazia atribuída à ideia de ritmo que consiste no passo decisivo para a criação de um cinema abstracto. Como afirma Chomette: “graças a este ritmo, o cinema pode retirar de si próprio um novo potencial, que, deixando para trás a lógica dos eventos e a realidade dos objectos, engendra séries de visões que são desconhecidas — inconcebíveis fora da união das lentes e da bobine em movimento de um filme”⁶¹ De facto, em 1925, Chomette realiza dois filmes totalmente abstractos: *Jeux de reflets et de la vitesse* e *Cinq minuits de cinéma pur* onde o cineasta procura pôr em prática as suas teorias relativas à possibilidade de o cinema “criar o reino da luz, ritmos e formas juntamente com o do som.”⁶²

Apesar de os princípios de montagem exigirem sempre cálculos, mais ou menos científicos, Deleuze considera que o “que é próprio da escola francesa, cartesiana, neste sentido, é simultaneamente elevar o cálculo para além da sua condição empírica, para realizar uma espécie de álgebra, segundo as palavras de Gance, e daí fazer resultar de cada vez o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variáveis, ou forma do que ultrapassa o orgânico.”⁶³ Nas palavras de Dulac: “prolongar a vida daquilo que morrerá é bom. Mas a essência do cinema é diferente e traz a Eternidade consigo visto que nasce da própria essência do universo: movimento.”^{64,65}

Os processos de aceleração ou de câmara lenta, os ângulos de câmara, a duração dos planos e a velocidade montagem e os efeitos de contraste determinarão o ritmo interno e externo de um filme, para utilizar a distinção de Deluc e de Moussinac.

A câmara lenta engendra visões desconhecidas e revela-nos um nova realidade ignorada, ou apenas adivinhada ou intuída. Ao suspender, ou ao desacelerar o movimento, diz-nos Jean Tedesco, “a câmara lenta revela-nos aquilo que o olho humano jamais pôde ver. Sentido novo, e o domínio da Duração, que

⁵⁹ Dulac, Germaine ; nLes Esthétiques, les entraves, la cinématographie integralež, Op. Cit., p. 396

⁶⁰ Dulac, Germaine ; nLes Esthétiques, les entraves, la cinématographie integralež, Op. Cit., p. 395.

⁶¹ Chomette ; Henri ; nSeconde Stagež, Cahiers du mois, Op. Cit., p. 372

⁶² Chomette ; Henri ; nSeconde Stagež, Cahiers du mois, Op. Cit., p. 372

⁶³ Deleuze, Gilles ; *Cinéma I. L’Image Mouvement*, Op. Cit., p. 66.

⁶⁴„

⁶⁵ Dulac, Germaine ; nLes Esthétiques, les entraves, la cinématographie integralež, Op. Cit.

suspende à sua vontade. Jamais ilustramos melhor essa verdade que o tempo não é senão uma medida”.⁶⁶

Assim, encontramos, em alguns filmes da escola francesa, uma concepção de máxima quantidade de movimento, considerada como uma relação estabelecida entre um dado espaço e o tempo demorado a percorre-lo. Pelo contrário, outros filmes consideram a velocidade como uma equação entre uma soma de informações visuais e o tempo demorado para as perceber. A primeira modalidade é trabalhada ao nível da tomada de perspectiva, e do enquadramento e plano, enquanto que, na segunda, o tratamento tem lugar na montagem.

O filme que nos anos vinte vai mais longe na velocidade de montagem é, sem dúvida, *Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger.⁶⁷ Como nos diz o próprio autor: “tomei objectos muito usuais, que transpus para o ecrã concedendo-lhes uma mobilidade e um ritmo muito determinado e muito calculado. Contrastar os objectos, passagens lentas e rápidas, pausas, intensidades, todo o filme é construído nessa base.”⁷⁰ Quer a exploração de efeitos de fotomontagem, quer a utilização da montagem, em *Ballet Mécanique*, são pensadas no sentido de procurar acumular um máximo de acontecimentos visuais heterogéneos, num mínimo espaço de tempo. O movimento é refém de uma montagem que toma de forma sistemática como unidade, pela primeira vez na história do cinema, o fotograma em vez do plano: “a velocidade é a lei do mundo moderno, o olho deve “saber escolher” na fracção de segundo onde se ele joga a sua existência, seja ao volante da máquina, seja na rua, seja por detrás do microscópio do sábio.”⁷¹ Alguns planos de *Ballet Mécanique* são constituídos apenas por um único fotograma, o que, tendo em conta a velocidade de projecção

⁶⁶ Jean Tedesco, *ŃÉtudes de Ralentiz* (Conferência pronunciada em Vieux-Colombier, em 26 de fevereiro de 1926), publicada em *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/03/26, p. 11.

⁶⁷ *Ballet Mécanique* foi realizado em 1924 por Léger com a colaboração de Dudley Murphy e de Man Ray. Fernand Léger adere claramente ao novo meio cinematográfico. O cinema é exaltando como o meio artístico adequado às novas necessidade e à nova realidade. Como afirma o artista: “o cinema, é a idade da máquina. O teatro, é a idade do cavalo.”⁶⁸ Isto, porque Léger reconhece o cinema como a arte da modernidade, pertencente ao mundo moderno das máquinas e dos objectos. Por outro lado, o cinema pode ir de encontro ao princípio que, segundo ele, rege o mundo moderno: a velocidade. Diz Léger: “A velocidade é a lei do mundo. O cinema está a ganhar porque é veloz e rápido.”⁶⁹ Léger, Fernand; *Fonctions de la Peinture*, Paris, Denoël, 1965, p. 168. Longe de consistir numa mera transposição para o cinema das técnicas da pintura, *Ballet Mécanique* explora de forma absolutamente inovadora as possibilidades de experimentação exclusivas ao novo meio artístico fazendo uso das suas características específicas. De entre as novas possibilidades trazidas pela utilização do cinematógrafo interessam particularmente a Léger, a fotomontagem, o grande plano e os efeitos de montagem e de contraste.

⁷⁰ Léger, Fernand; *Fonctions de la Peinture*, Op. Cit., p. 166/167.

⁷¹ Léger, Fernand; *Fonctions de la Peinture*, Op. Cit., p. 131.

época, significa que há planos no filme que têm uma duração de cerca de 1/32 de segundo. Esta velocidade de montagem concorre também para a criação de outros efeitos, como o desfazer das formas iniciais dos objectos, aproximando as figuras representadas de puras abstracções. Alternadas com as passagens rápidas, encontramos também no filme passagens lentas. O que se pretende com esta alternância de velocidades é gerar efeitos de contraste, remetendo para conflitos e dissonâncias entre os diversos elementos materiais do filme. Os efeitos de contraste — um dos principais objectivos de Léger — são ainda conseguidos através do confronto entre dois objectos distintos, bem como pela apresentação do mesmo objecto em situações diferentes (como por exemplo um triângulo com o vértice dirigido para cima, alternado com o mesmo triângulo na posição inversa). Nesta linha, Patrick de Haas considera que, “fazendo alternar cerca de setenta vezes imagem por imagem (1 a 6 fotogramas segundo as sequências) a figura de um círculo e a de um triângulo, ou de um sapato com um chapéu, Léger provoca uma desmembramento das suas respectivas formas e produz uma imagem mental na qual as linhas e as figuras são desfeitas.”⁷²

Paralelamente à montagem, encontramos em *Ballet Mécanique*, uma grande atenção dada ao enquadramento, nomeadamente ao grande plano que, ao salientar, ao decompor ou ao isolar um fragmento ou um objecto, permite alcançar outro nível de percepção. Por sua vez, a fotomontagem, permite fragmentar e associar diversos objectos, destabilizando a nossa percepção e criando a “nova realidade do objecto” de que nos fala Léger. Por outro lado, tal como a montagem, a fotomontagem permite explorar os mecanismos de simultaneidade e de velocidade de percepção que é assim confrontada com um máximo de informações heterogéneas. Em conjunto, as técnicas utilizadas (ou seja a multiplicação de pontos de vista sobre um mesmo objecto associado a uma decomposição dos contornos das figuras e os efeitos de contraste) reconstituem, de acordo com os objectivos de Léger, um novo realismo e oferecem-nos um “olhar” inédito sobre determinada materialidade, liberta de princípios simbolistas ou expressivos, quer se tratem de imagens de objectos concretos como um sapato ou um chapéu ou de formas absolutamente geométricas e abstractas: “o cinema personaliza “o fragmento”, enquadra-o e é um “novo realismo” cujas consequências podem ser incalculáveis. Um botão de colarinho postiço, colocado sob o projector, aumentado cem vezes, torna-se um planeta irradiante. Um lirismo totalmente novo do objecto transformado vem ao mundo, uma plástica vai fundar-se sobre estes factos novos, sobre esta nova verdade.”⁷³

⁷² Haas, Patrick ; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 137.

⁷³ Léger, Fernand ; *Fonctions de la Peinture*, Op. Cit., p. 171.

Segundo Malcom Le Grice, “*Ballet Mécanique* utiliza técnicas abstracionistas que separam as qualidades visuais de um objecto da sua identidade específica”⁷⁴ No entanto, o resulta de *Ballet Mécanique* é uma concepção eminentemente formalista da matéria prima e das técnicas do cinema. Léger afirma: “vou falar-vos um pouco do *Ballet Mécanique*. A sua história é simples. Realizei-o em 1924-1925. Nessa época realizava quadros que tinham, como elementos activos, objectos libertos de qualquer atmosfera e em condições iguais. Tínhamos já, os pintores, destruído o sujeito. Como, nos filmes de vanguarda, destruía-se o argumento descritivo. Pensei que, esse objecto negligenciado podia, no cinema, adquirir também o seu valor. Partindo daqui, trabalhei nesse filme.(...) O grande plano, que é a única invenção cinematográfica, utilizei-o. O fragmento do objecto também ele me serviu; ao isolá-lo, personaliza-mo-lo.”⁷⁵

Se *Ballet Mécanique* de Léger e *La Roue* de Abel Gance tiveram uma importância decisiva no desenvolvimento da noção de ritmo e na importância atribuída à duração do plano e à montagem, as ideias posteriores de Gance relativas à polivisão e ao ecrã triplo alargaram e tornaram a enriquecer as anteriores concepções de ritmo. A simultaneidade, também explorada, como vimos, por Léger em *Ballet Mécanique* assume-se, em Gance, como um domínio de experimentação cinematográfica particular e está bem definida na distinção do autor entre a “montagem vertical sucessiva” e a “montagem horizontal simultânea”. A primeira, consiste no encadeamento sucessivo das imagens, “no seu sentido vertical, umas atrás das outras”⁷⁶ e pode tomar efeitos de montagem rápida, como em *La Roue*. Mais tarde, no entanto, Gance considera esta técnica como uma “aritmética simplista do cinema passado que, através do desenrolar vertical de fotogramas solitários, apenas obtém a adição de factos e de sentimentos.”⁷⁷ A segunda, particularmente explorada em *Napoléon* (1927) consiste na associação horizontal de imagens “na mesma fracção de segundo, a fim de obter em síntese um conjunto no qual todas as partes são solidárias.”⁷⁸ Pretendendo transportar “a nossa imaginação em direcção a pólos novos, criando uma estética nova, vitória mágica da técnica” a “montagem horizontal simultânea” adquire, por sua vez, duas formas principais: por um lado as sobreimpressões; por outro, a polivisão com a invenção do ecrã triplo.

⁷⁴ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 37.

⁷⁵ Léger, Fernand; *Fonctions de la Peinture*, Op. Cit., p. 166/167.

⁷⁶ Gance, Abel; *Le Temps de L'Image Eclatée*, in Daria, Sophie; *Abel Gance Hier et Demain*, Paris, La Palatine, 1959, p. 169.

⁷⁷ Gance, Abel; *Le Temps de L'Image Eclatée*, in Daria, Sophie; *Abel Gance Hier et Demain*, Op. Cit., p. 169.

⁷⁸ Gance, Abel; *Le Temps de L'Image Eclatée*, Op. Cit., p. 169.

Ao sobrepor um grande número de sobreimpressões (às vezes 16), Gance pretende abrir novos campos semânticos onde o espectador seja transportado, como nos diz o próprio autor, para “cascadas inumeráveis de sensações.”⁷⁹ Referindo-se à sobreimpressão, Deleuze afirma que como o espectador não vê o que está sobreposto, “a imaginação é ultrapassada, transbordada, atinge rapidamente o seu limite.”⁸⁰ No entanto, continua Deleuze, “Gance conta com um efeito de todas estas impressões na alma, com a constituição de um ritmo de valores acrescentados e suprimidos que oferecem à alma o sentimento de um todo como o sentimento de uma desmedida e de uma imensidade.”⁸¹ De facto, podemos encontrar em Gance um domínio de procura do irracional, daquilo que não é nomeável pela razão, do Sublime e do Absoluto, nas palavras de Deleuze.⁸² Por sua vez, a velocidade, os novos ritmos visuais e a polivisão, “colocam, pela primeira vez as artes num domínio transcendental.”⁸³ Mas, paralelamente, encontramos uma defesa de uma acção eminentemente física que provoca um deslocamento das nossas percepções usuais. Quer as sobreimpressões, quer a polivisão provocam um estilhaçamento do discurso: “essa compressão do discurso ou melhor, o seu estilhaçamento constante sobre um plano simultâneo, horizontal e vertical, opera uma espécie de transmutação de valores visuais normais.”⁸⁴ A polivisão — designada como “movimento no interior do movimento”⁸⁵ e alcançada através de conflitos e de “pulverizações de sensações”⁸⁶ —, utiliza o dispositivo técnico do “ecrã variável que, inscrito no negativo, se abre e se fecha sem precisar do mecanismo no ecrã e segundo as necessidades dramáticas: tão depressa a imagem ocupa um ecrã ou uma metade ou um terço do ecrã central, como dois, mais frequentemente, três, para todas as cenas simétricas de inversão, ou assimétricas.”⁸⁷ Esse domínio

⁷⁹ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 169.

⁸⁰ Deleuze, Gilles ; *Cinéma I. Lt'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 71-72.

⁸¹ Deleuze, Gilles ; *Cinéma I. Lt'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 71-72.

⁸² “Ao inventar o ecrã triplo, Gance atinge a simultaneidade de três aspectos de uma mesma cena, ou de três cenas diferentes, e constrói os ritmos ditos “*non-rétogradables*”, ritmos cujos dois extremos são a retrogradação de um ao outro, com um valor central comum entre eles. Ao unir a simultaneidade de sobreimpressão e a simultaneidade de contraimpressão, Gance constitui verdadeiramente a imagem como o movimento absoluto do todo que muda. Já não é domínio relativo do intervalo variável, da aceleração ou do abrandamento cinéticos na matéria, mas o domínio absoluto da simultaneidade luminosa, da luz em extensão do todo que muda e que é o Espírito . Este será o ponto de reencontro com o simultaneísmo de Delaunay.” Deleuze, Gilles ; *Cinéma I. Lt'Image Mouvement*, Op. Cit., p. 71/72.

⁸³ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 171.

⁸⁴ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 170.

⁸⁵ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 170.

⁸⁶ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 170.

⁸⁷ Gance, Abel ; *ñLe Temp de Lt'Image Eclatééz*, Op. Cit., p. 172.

das sensações, ou nas palavras de Gance, a “euforia sensorial”, consiste na coordenação harmoniosa, no mesmo espaço de tempo, das “relações físicas, psicológicas e psíquicas.”⁸⁸ Os novos dispositivos técnicos possibilitam a exploração de efeitos de “movimento no interior do movimento”, ou de novos ritmos visuais que, através de uma acção sobre os sentidos — nomeadamente a visão — colocam “pela primeira vez as artes num plano transcendental”⁸⁹ Graças à “vitória mágica da técnica”⁹⁰, a polivisão pode “conjugar a uma aritmética transcendental as vagas de poesia que banham necessariamente toda a obra de arte”⁹¹

3.2 Sensações ou Sentimentos?

A procura de uma especificidade da linguagem, de uma definição que enquadrasse e atribuísse uma especificidade à nova forma de arte, conduz a um questionamento daquilo que seriam também as suas formas de expressão e os efeitos da recepção cinematográfica por parte do espectador. O esvaziamento do conteúdo, com o cinema abstracto, ou o privilégio que é atribuído à forma em detrimento do conteúdo coloca, à semelhança do que acontece na pintura, um problema de significado à nova arte. O que é que expressam, ou podem expressar, linhas e cores em movimento, sem qualquer referente? De um lado, encontramos cineastas que procuram que o filme aja directamente sobre a percepção e anule os dados standardizados da lisibilidade, produzindo relações e efeitos cada vez mais violentos e variações cada vez mais ténues, para que o espectador não viva por procuração dos actores, esqueça os seus referentes não se encontre, mas antes se perca; por outro, cineastas que atribuem uma certa importância às questões de estilo, isto é, de invólucro do conteúdo: pensam nas formas mas para melhor apresentarem o conteúdo ao qual eles permanecem submissos.

A questão da recepção das obras cinematográficas, com o respectivo questionamento daquilo que deveria ser o cinema, pode ser ilustrada através da acesa discussão que teve lugar na revista *Cine-Cinéa pour Tous*, durante o

⁸⁸ Gance, Abel; *Le Temp de L'Image Eclatée*, Op. Cit., p. 171. Gance confirma que aplicou estas ideias na concepção do seu filme *Napoléon*: “Em parte do meu filme (Napoléon) usei o ecrã triplo como uma forma de retractar simultaneamente três elementos: o físico, o mental, o emocional.” Gance, Abel; *My Napoleon*, texto original de 1927 num programa de Teatro de Ópera. Editado em Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 400-401.

⁸⁹ Gance, Abel; *My Napoleon*, in Abel, Richard (Org.); *French Film. Theory and Criticism*, Op. Cit., p. 171.

⁹⁰ Gance, Abel; *Le Temp de L'Image Eclatée*, Op. Cit., p. 171.

⁹¹ Gance, Abel; *Le Temp de L'Image Eclatée*, Op. Cit., p.172.

ano de 1926. Os protagonistas da querela são, por um lado, Henri Fescourt e Jean—Louis Bouquet, e por outro, Henri Chomette e Pierre Porte. O núcleo da discussão consiste na condenação, ou defesa, de um “cinema puro” aliado à problemática de saber se o cinema deverá provocar “Sensações” ou “Sentimentos”, bem como na validade da designação “música plástica”. para definir a linguagem cinematográfica. Subjacente a esta discussão estão, naturalmente, duas concepções díspares acerca daquilo que deverá ser o cinema: uma tradução, através de meios diferentes dos princípios do teatro e/ou da literatura, ou pelo contrário, um domínio estritamente visual, que se aproxima mais da pintura e/ou da música.

A polémica em torno da questão “Sensações ou Sentimentos” pode resumir-se, assim, e utilizando as palavras de Pierre Porte, à questão de saber se “o cinema deve SUGERIR⁹² ao espectador as ideias que pretende exprimir ou deve esforçar-se por concretizá-las na sua linguagem visual? Noutros termos: o cineasta deve, para mostrar um sentimento, procurar a sua tradução visual, o seu equivalente em formas movimentadas? Ou deve simplesmente combinar certos actos, certos quadros que não mostram directamente, que não concretizam esses sentimento, mas insinuam-no, fazem-no nascer, sugerem-no no espírito do espectador? Dito de outra forma, deve-nos fazer experimentar um sentimento apresentando-nos sobre o ecrã a sua tradução, ou antes, colocando-nos em situação de o estabelecermos nós mesmos ?”⁹³

Porte e Chomette são aqui porta vozes de uma série de cineastas que defendem que “o papel do cinema é de nos emocionar pelo jogo de movimentos e não pela ideia de uma acção que provoca esses movimentos.”⁹⁴ Noutras palavras, “mais do que nos apresentar factos e combinar uma cena através de evoluções premeditadas de personagens, ou de volumes catalogados no nosso conhecimento, é necessário conseguir propor ao espírito uma sensação, através de movimentos ritmados de formas cujas estruturas indefiníveis variem, elas próprias, sem cessar seguindo um dado ritmo.”⁹⁵

Do outro lado, encontramos a argumentação de Fescourt e Bouquet segundo a qual o cinema deve, “preferir a sugestão dos sentimentos à das sensações.”⁹⁶ Os primeiros são a verdadeira vocação da arte, os segundos são um exercício puramente gratuito, semelhante aos divertimentos de feira.

⁹² O destaque é do autor.

⁹³ Porte, Pierre ; *ŕCinéma Intellectuel ou Affectif ?ž*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/05/26, p. 9.

⁹⁴ Dulac, Germaine ; *ŕUne heure chez Mme. Germaine Dulacž*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/06/26, p. 13.

⁹⁵ Dulac, Germaine ; *ŕUne heure chez Mme. Germaine Dulacž*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/06/26, p. 13.

⁹⁶ Porte, Pierre ; *ŕMusique Plastiquež*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 01/09/26, p. 23.

Segundo Porte se, no primeiro método, a “ideia se nos revela através de uma sensação visual, pelo segundo, ela estabelece-se no nosso espírito através de uma sugestão intelectual. Uma dirige-se directamente aos nossos sentidos que sofrem uma impressão, a outra à nossa inteligência (...). Se numa, a forma é o domínio que nos traz a sensação, na outra o fundo é preponderância que nos evoca a ideia. Numa, então, a técnica é capital e, na outra, a projecção do guião. Se de um lado a ideia está sobre a imagem, no outro, ela está para além da imagem.”⁹⁷

Através da utilização de meios eminentemente visuais, centrados exclusivamente na forma, alcança-se uma arte em que “o sentimento, ou antes, o seu equivalente visual inscreve-se na própria película. Torna-se sensível, é percebido directamente pelo olho e afecta-nos directamente. Manifesta-se pela forma do filme.”⁹⁸

Enquadrando esta polémica numa problemática estética mais geral,⁹⁹ Porte reclama o movimento do qual é porta voz como herdeiro de Bergson: “salientemos ainda que a tendência que pretende que a emoção estética exprima directamente é uma tendência claramente bergsoniana.. Citemos simplesmente duas frases de *Donnés Immédiates de la Conscience*: “É necessário reviver a existência imediata da personagem que vos ocupa ... coincidir com ela. Sendo, já não um espectador, mas um actor (p.144)”. É necessário, para o esteta que observa a trajectória de um móvel percorrendo o espaço “confundir-se com o ponto que descreveu e adoptar o seu movimento, em vez de o observar de fora”.”¹⁰⁰

Para além da polémica em torno da questão “Sensações ou Sentimentos” surge uma outra que está directamente relacionada com esta primeira: a legitimidade artística de filmes que se afirmam como “sinfonias visuais” ou “música plástica”. Como afirma mais uma vez Porte: “sobre a questão da “música plástica”, decididamente nunca poderemos estar de acordo. Nós tínhamos comparado o cinema de movimento plástico estrito como qual sonhá-vamos, à música e também aos ritmos, as evoluções e conjunções de formas plásticas ao ritmo, à melodia e à harmonia da arte dos sons. E desta forma, não fazemos mais do que desenvolver uma comparação indicada por vários teóricos — Mme. Germaine Dullac, em particular. MM. Fescourt e Bouquet opõem que o ritmo e a harmonia musical não podem ter similares no domínio

⁹⁷ Porte, Pierre, *Le Cinéma Intellectuel ou Affectif ?*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/05/26, p. 10.

⁹⁸ Porte, Pierre, *Le Cinéma Intellectuel ou Affectif ?*, *Cine-Cinéa pour Tous*, Op. Cit., p. 9.

⁹⁹ “Esta questão reporta-se a um problema estético que sempre dividiu e dividirá os artistas de parte do mundo”. Pierre Porte, *Le Cinéma Intellectuel ou Affectif ?*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 01/09/26, p. 22.

¹⁰⁰ Porte, Pierre, *Le Cinéma. Art objectif ou subjectif ?*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 15/09/26, p. 26.

visual. Negam que o Cinema possa ser aproximado da música mais do que de qualquer outro domínio de entre as artes.”¹⁰¹

Antes de tudo o mais, o que os defensores de um cinema puro pretendem alcançar é um domínio de significado, onde se abram campos semânticos, possibilitados pelos novos meios artísticos e através da utilização das novas tecnologias cinematográficas. A um novo meio técnico corresponde um novo conteúdo onde, precisamente, é abolido qualquer referente: a forma afirma-se como significante. Esta opinião em relação ao cinema é partilhada por grande parte dos artistas de vanguarda da época que recusam que o interesse do cinema se encontre nas suas capacidades expressivas: “não acredito no cinema como meio de expressão.”¹⁰²

O cinema tem a capacidade de destabilizar a visão, de provocar efeitos que agem directamente sobre o físico dos espectadores. Esses efeitos, como vimos, podem ser provocados pelo movimento, através de acções de velocidade e/ou de câmara lenta, e pela montagem. A montagem é considerada como uma forma de trazer visões desconhecidas. Por sua vez, diz-nos Patrick de Haas, “a velocidade interessa aos cineastas, não apenas como símbolo de modernidade mas, sobretudo, porque ataca a visão tradicional que permite, num estado de estabilidade, descrever cada objecto no seu fechamento, de lhe fixar uma identidade. A velocidade dissolve os objectos, sobrepõe-nos uns aos outros. (...) A velocidade é considerada como um meio de libertar a óptica da escala graduada que persegue as intensidades sobre os eixos de representação. Ao provocar efeitos de vertigem e de rodopio, de desmoroamento, ela transporta os corpos ou abala-os do seu lugar.”¹⁰³

O cinema deve ser mais rápido do que o pensamento do espectador, destabilizando, desta forma o próprio sujeito receptor. As “Sensações” produzidas

¹⁰¹ Porte, Pierre, *Musique Plastique*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 01/09/26, p. 22.

¹⁰² Duchamp, Marcel; *O Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Op. Cit., p. 117. Esta, aliás, era uma das razões que levavam alguns artistas, a diminuir o valor artístico dos seus próprios filmes.

¹⁰³ Haas, Patrick; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p.135. Esta opinião pode ser confirmada em diversas posições. A título de exemplo citamos aqui uma crítica de Pierre Porte a um filme de Henri Chomette: “A intenção de Chomette, ao criar um filme de objectos foi, não a de mostrar objectos em movimento, mas antes movimentos engendrados pelos objectos. O cineasta pretendia que desaparecesse a personalidade dos objectos, e o seu sonho era o de a matar completamente. A nossa reserva, que nos fazia lamentar a nossa curiosidade em procurar os objectos por detrás das formas, não era então, de forma alguma, uma reserva de teoria, mas uma reserva de prática, pela qual pretendíamos fazer entender que, quer Chomette não tenha realizado inteiramente o seu ideal, quer a nossa curiosidade profissional tenha entrado em jogo, não víamos apenas as formas e movimentos, mas por detrás delas, objectos generadores.” Porte Pierre, *Musique Plastique*, *Cine-Cinéa pour Tous*, 01/09/26, p. 23.

pelo cinema são “Sensações” que remetem para o domínio físico, não conceptual, agindo directamente sobre os sentidos e sobre o próprio corpo: “o cinema devia, também ele, oferecer-nos a vertigem, ser uma espécie de paraíso artificial, promotor de sensações intensas ultrapassando o “*looping*” do avião e o prazer do ópio.”¹⁰⁴

O cinema puro, ao opor-se, quer ao argumento, quer à lógica do discurso, procura operar, não uma representação dos corpos, mas antes subverter o corpo da representação. São estes os efeitos especificamente cinematográficos que embalam o corpo do espectador numa relação directamente física, e não numa relação racional ou emocional.

3.3 O Cinema Absoluto

Também na Alemanha e sob a influência directa de Survage, vários cineastas partem da pintura abstracta — e da música — para o cinema, a fim de poderem explorar efeitos de movimento e de ritmo com figuras totalmente abstractas ou não referênciais dando origem àquilo que designam como “cinema absoluto”.

Aqui, a conjugação das concepções plásticas e musicais, abre portas a um cinema totalmente abstracto, particularmente explorado nas obras de Walter Ruttmann, Hans Richter e Viking Eggeling. Em comum, estes cineastas partilham a convicção de que o cinema pode criar imagens inéditas e de que a sua especificidade consiste na geração de um ritmo próprio através da montagem e do jogo de relações estabelecido entre as formas presentes no filme.

Walter Ruttmann concebe o cinema como “pintura com tempo”: “o cinema faz parte das artes figurativas: as suas leis são as que mais se aproximam da pintura e da dança”.¹⁰⁵ De facto, concepção de cinema de Ruttmann parte de uma primeira preocupação com o movimento. A sua intenção é, como afirma Standish Lawder, a de expressar o movimento visível através da sugestão das formas em movimento.¹⁰⁶ Por outro lado, Ruttmann encontra-se entre os cineastas que mais exploraram a ideia de “Música Visual”.¹⁰⁷ As es-

¹⁰⁴ Picabia, Francis : *Instantanéisme*, *Comoedia*, Paris, 21 Novembro 1924. Citado em Haas, Patrick ; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 137.

¹⁰⁵ Ruttmann; Walter, afirmação citada em *Textos Cinemateca, Ciclo dedicado à Vanguarda alemã dos anos 20*, 11 Dezembro, 1990.

¹⁰⁶ Lawder Standish, *The Cubist Cinema*, New York University Press, New York, 1975, p. 57.

¹⁰⁷ O conceito de “Música Visual”, ou “Música Cromática” foi particularmente explorado no século XIX e teve grandes repercussões em experiências visuais e musicais desenvolvidas ao longo do século XX, nomeadamente na emergência de uma pintura abstracta. A teoria de Kandinsky acerca da existência de uma analogia directa entre as cores e os sons musicais, é talvez a melhor ilustração dessa influência. De facto, a ideia base da “Música Visual” é a existência de uma analogia entre as cores e a música bem como a crença de que as cores po-

trutura dos seus filmes assenta em princípios eminentemente musicais. Mas, mais do que isso, Ruttmann, procura uma forma de expressar, através da imagem, os mesmos sentimentos que são transmitidos pela música.

O seu primeiro filme, sugestivamente intitulado *Lichtspiel, Opus I (Jogo de Luz)* (1919),¹⁰⁸ considerado o primeiro filme abstracto da história do cinema, é realizado para ser acompanhado ao vivo por um tema de Max Butting. O objectivo deste, e dos seguintes filmes de Ruttmann, é explorar a ideia de ritmo e de harmonia, bem como realizar a transposição visual de uma sensação até aí apenas permitida pela música. Esta exploração dos efeitos rítmicos tem lugar na montagem sequencial dos planos e visa produzir efeitos de harmonia alcançando uma “poesia cinematográfica” ou uma “música plástica”.

dem transmitir os mesmos sentimentos que os sons. As primeiras aplicações práticas deste conceito pode remontar-se a ao século XVIII com a construção do “*clavain oculiare*” de Louis-Bertrand Castel. No final do século XIX e inícios do século XX, as experiências neste campo multiplicam-se. Na década de 1880, nos Estados Unidos, Bainbridge Bishop e Wallace Rington construía órgãos de cor. Na Rússia, Aleksander Scriabin desenvolve o mesmo conceito. Thomas Wilfred, utiliza o termo “*lumia*” para designar as suas projecções coloridas dinâmicas. O arquitecto Claude Bradgon experimentou mecanismos de órgãos de cor em grandes espectáculos de música visual, como o realizado no Central Park, Nova Iorque, em 1916 intitulado “*Cathedral Without Walls*”. Bradgon, fortemente influenciado pela a Teosofia, foi um dos fundadores da *Society of Prometheans* (visionários da Música Cromática) que construiu e aperfeiçoou instrumentos de música visual, como o *Clavilux* (um instrumento de consola para projectar luz). A primeira aplicação destes conceitos ao cinema, foi realizada por Bruno Corra e Arnaldo Ginna entre 1910 e 1912. No entanto, não existe nenhuma cópia conhecida desses primeiros filmes. A respeito das descrições destes filmes: Corra, Bruno; *Abstract Cinema — Chromatic Music* (1912), in Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 17.

¹⁰⁸ Deste primeiro filme de Ruttmann não existe nenhuma cópia conhecida. No entanto, encontramos descrições da época, nomeadamente do crítico Bernhard Dielbold (amigo pessoal de Ruttmann e grande defensor do cinema abstracto) e de Herman G. Scheffauer, este último oferecendo-nos uma descrição exaustiva do filme na altura da sua estreia em Berlim, em 27 de Abril de 1921. Por outro lado, o trecho original do acompanhamento musical ainda existe e inclui desenhos dos vários motivos e dos seus movimentos, como parte da orientação dos interpretes musicais para sincronização. A partir destes elementos, parece quase certo que os motivos formais e as noções visuais são idênticos aos de *Opus II*. A este respeito ver Le Grice, Malcom, *Abstract film and Beyond*, Op. Cit., p. 26-27 e Lawder Standish, Lawder Standish; *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 60-61. A técnica utilizada para a realização de *Opus I* parece ter sido a pintura sobre vidro. Outra técnica utilizada parece ter sido a utilização de formas geométricas recortadas do papel (que podiam ser movidas numa segunda camada de vidro sobre ou por detrás da imagem pintada). Apesar das imagens serem captadas a preto e branco, eram planeadas para terem cor, através de três métodos de coloração comuns na época: tintagem, viragem a cores e pintura manual. A tintagem consistia em mergulhar a película em tinta de determinada cor, de forma a que todas as áreas “brancas” tomassem essa mesma cor. A viragem a cores implicava “tingir” a emulsão do filme de forma a que as áreas normalmente “pretas” adquirissem outra cor. A pintura manual consistia em colorir manualmente as formas de cada fotograma.

Referindo-se a *Opus I*, Standish Lawder afirma: “era literalmente um exercício de música visual, indo de encontro à ambição da *Gesamtkunstwerk* do século XIX, através da tecnologia do século XX”.¹⁰⁹

Por outro lado, a afirmação do puramente cinematográfico, em Ruttmann, também passa, obviamente, pela defesa de os meios que lhe são próprios. O cinema, é apenas concebido em função da sua plasticidade e movimento: não há qualquer relação com o real, no primeiro filme do cineasta. O mesmo se passa em *Opus II* (1921), *III* (1924) e *IV* (1925).¹¹⁰ Essa especificidade, decorre também da tónica no artificialismo e no ilusionismo da imagens e da sua projecção no ecrã, insistindo sobre a sua bi-dimensionalidade ou, pelo contrário, explorando a ilusão de profundidade. Em *Opus IV*, realizado a colaboração de Lore Leudesdorff, por exemplo, através de um jogo de abertura e de fechamento de postigos horizontais, Ruttmann coloca em evidência a bi-dimensionalidade do ecrã através seu fraccionamento e obturação. Outras passagens mostram, pelo contrário, quadrados que parecem desaparecer no fundo do ecrã e que regressam à superfície, proporcionando um artificialismo tridimensional.

A estrutura rítmica, objectivo do cinema de Ruttmann, mantém-se como ponto fundamental e determinante, mesmo quando o cineasta usa como “matéria prima” objectos existentes. Em *Berlin, Ein sinfonie der Grosstadt* (1927), a estrutura do filme é construída, precisamente, como uma “sinfonia” de relações rítmicas e musicais. Não é a cidade de Berlim que é o objecto principal deste filme, mas sim as suas transformações, a sua estrutura de relações em constante transformação.

Ruttmann está principalmente interessado em construir “sinfonias visuais” que funcionem como uma tradução da música e dos sentimentos por ela produzidos através de imagens em movimento. Hans Richter e Viking Eggeling, pelo contrário, utilizam a música como um “modelo estrutural para analisar o movimento.”¹¹¹

Ambos pintores, o primeiro vindo da Alemanha e o segundo da Suécia, Richter e Eggeling desenvolvem um trabalho em conjunto, entre 1918 e 1921, altura em que realizam os seus primeiros filmes.

¹⁰⁹ Lawder, Standish; *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 61.

¹¹⁰ Destes três filmes só sobreviveram cópias a preto e branco. No entanto, os filmes eram originalmente coloridos e é provável que as técnicas de coloração fossem idênticas às utilizadas em *Opus I*. Por outro lado, em *Opus II*, à semelhança do que parece ter acontecido em *Opus I*, foi utilizada a técnica de pintura sobre vidro. Para excelentes descrições destes filmes ver Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 27-28 e 30.

¹¹¹ Lawder Standish; *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 62.

Hans Richter, após ter passado pelo futurismo, cubismo e dadaísmo, está principalmente preocupado em explorar a relação de superfícies e de áreas, tomadas como simples unidades elementares. Viking Eggeling, pelo contrário, procura, à semelhança de Mondrian, uma linguagem pictórica universal, subjacente à emergência das formas na natureza. O seu objectivo é construir um sistema pictural que, partindo das formas e das cores, utilize as mesmas regras de formação dos acordes em música. Como afirma Richter: “como ponto de partida, Eggeling tomou o elemento pictórico mais elementar, a linha, e trabalhava naquilo que designava “orquestração” (um conceito primeiramente utilizado por Gauguin para se referir à cor). “Orquestração” significava a interacção de relações entre linhas como eu havia feito com as superfícies (positivas e negativas) em pares contrapontísticos de opostos no interior de um sistema abrangente baseado na mútua atracção e repulsão de formas concebidas em pares.”¹¹²

Ambos pretendem explorar as unidades visuais mais simples concebidas, por Richter, como rectângulos; e, por Eggeling, como linhas. Por outro lado, ambos se interessam pelo estudo dessas unidades elementares em relação e em interacção, tomando como modelo a música, e baseando-se nas leis do contraponto, do contraste e da analogia. Nas palavras de Richter: “já não estávamos interessados na “forma”, mas num princípio que governasse as relações. A forma poderia ser colocada num contexto apenas através do seu oposto e poderia ser trazida à vida apenas através do estabelecimento de uma relação interior entre os dois opostos. Esta era a maneira de criar uma unidade, isto é, um todo artístico.”¹¹³

O seu trabalho com rolos, ideia retirada da cultura oriental, nasce da necessidade de integrar um desenvolvimento temporal das formas em relação. Tal como acontece na música, o desenvolvimento das formas ao longo de extensos rolos de papel, permite “orquestrar” as unidades elementares, integrando o elemento tempo ou duração.

Como afirma Patrick de Haas: “O espectador não pode apreender todo o rolo de uma só vez, mas deve, quer deslocar-se, quer virar a cabeça, quer deslocar o rolo. Qualquer destas possibilidades implica o movimento real. Era precisamente o que procuravam Eggeling e Richter: mostrar a passagem de uma forma a outra através da duração.”¹¹⁴

¹¹² Richter, Hans; *Dada. Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1997, p. 63 (1ª edição 1964).

¹¹³ Richter, Hans; *Dada. Art and Anti-Art*, Op. Cit., p. 64.

¹¹⁴ Haas, Patrick; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 65.

Em 1919, Eggeling produz um rolo intitulado *Horizontal-Vertikal Oschester* (também conhecido como *Horizontal-Vertikal Mass*). O trabalho de Richter, da mesma época, toma o nome de *Prälidium* (igualmente designado de *Schwer-Leicht*). Estes rolos têm um comprimento médio de 5 metros e uma altura de cerca de 50 cm. Nestes trabalhos, o que ressalta é uma articulação metódica da forma num crescendo de complexidade, bem como a construção de um jogo relacional das formas, composto por contrastes e analogias.

A passagem para o cinema decorre deste interesse pela geração da forma indexada pelo tempo, pelas potencialidades oferecidas pelo novo meio à exploração do jogo relacional entre formas, através da integração do movimento.

Entre 1921 e 1924, Eggeling trabalha em *Simphonie Diagonal*.¹¹⁵ A construção do filme corresponde às experiências já realizadas pelo autor no domínio da geração da forma e do movimento. O que sobressai de *Simphonie Diagonale* é uma experimentação baseada numa teoria de pólos opostos, geradores de tensão e de movimento. Nas palavras de Miklos N. Bandi: “*Simphonie Diagonal* está construída essencialmente sobre relações polares. Polaridade significa uma aspiração constante em direcção ao equilíbrio e uma tendência em direcção à diferenciação, que leva as igualdades de potencial oposto em direcção à produção de substâncias mais puras.”¹¹⁶ O filme é constituído por formas abstractas brancas colocadas sobre um fundo negro, ou seja, por linhas, curvas e contracurvas que, por vezes, se opõem por simetria em função de um eixo diagonal. Mas o contraste surge também frequentemente como resultado da montagem, com a alternância de planos em que as mesmas formas desenham trajectos opostos: uma linha diagonal ascendente, surge, no plano seguinte, com uma direcção diagonal descendente. A noção de ritmo contribui decisivamente para gerar efeitos de contraste e de tensão reforçados pelo alongamento ou diminuição das figuras.

O domínio de experimentação em que se enquadra *Simphonie Diagonale* é, de facto, aquilo a que Miklos N. Bandi designou, na altura, como “dimensão do movimento”: “em *Simphonie Diagonale*, segundo a amplitude das oscilações, cria-se uma zona de tensão que se poderia designar de “dimensão do movimento”.”¹¹⁷

¹¹⁵ De *Simphonie Diagonale*, apenas resta uma versão, quanto à qual existem algumas dúvidas relativamente à sua fidelidade ao original. Este, perdeu-se durante os bombardeamentos de Berlim. A respeito do filme ver o artigo do crítico de arte Miklos N. Bandi, publicado em *Schèmas*, nº 1, Dezembro de 1925. O texto está integralmente transcrito em Mitry, Jean; *Historia del cine experimental*; Fernando Torres Editor, Valência, 1974, p. 94-105 (1ª edição 1971).

¹¹⁶ Miklos N. Bandi, Op. Cit. p. 100.

¹¹⁷ Miklos N. Bandi, Op. Cit. p. 100.

O primeiro filme de Richter, sugestivamente intitulado *Rythmus 21* (originalmente com o título *Film is Rhythm*), é composto, ao contrário de *Symphonie Diagonal*, por superfícies e não por linhas. Tratam-se de quadrados e rectângulos que jogam com a sua diferença de tonalidade (branco, preto e cinzento). Apesar das diferenças, os dois filmes utilizam os mesmos princípios de relação entre formas, segundo aquilo a que Richter designou de “contraste-analogia”. Em *Rythmus 21*, as diferentes tonalidades contrastantes das superfícies geram um ilusionismo espacial complexo, criado por relações estabelecidas num equilíbrio precário e pela adaptação das experiências pictóricas às especificidades do meio cinematográfico, como o trabalho sobre a bidimensionalidade do ecrã, sobre os limites do ilusionismo cinematográfico e utilização de partes de filme negativo.

A relação entre as superfícies estabelece um movimento em constante alteração, determinado pelo ritmo. O próprio Richter insiste na especificidade do tratamento do movimento operado filme: “Não é o movimento natural que, no filme, atribui expressão aos objectos, mas o movimento artístico, isto é, um movimento rítmico ordenado em si, no qual as variações e as pulsações fazem parte de um plano artístico.”¹¹⁸

Por outro lado, o movimento é considerado como o resultado da relação estabelecida entre as formas. Como nos diz Richter: “o ritmo não é uma sucessão definitiva ou regular no espaço, ou no tempo, mas a unidade que une todas as partes num todo.”¹¹⁹ Standish Lawder considera, naquilo que nos parece ser uma análise pertinente de *Rythmus 21*, que “Richter criou uma obra na qual o conteúdo era essencialmente o ritmo, o vocabulário essencial era a geometria elementar, o princípio estrutural era o contraponto de opostos contrastantes e, na qual, o espaço e o tempo tornam-se interdependentes.”¹²⁰ O próprio Richter afirma: “Eggeling orquestrava e desenvolvia formas, enquanto eu renunciava completamente à forma e me restringia a tentar articular o tempo em vários ritmos.”¹²¹

Depois de *Rythmus 21*, Richter realizará mais dois filmes abstractos que demonstram o mesmo domínio de preocupações do primeiro filme do cineasta: *Rythmus 23* (1923), *Rythmus 25* (1925), bem como um filme semi-abstracto: *Film Study* (1926).

As diferenças encontradas entre os filmes de Richter e de Eggeling, para além da utilização das superfícies no primeiro e da linha no último (ambas,

¹¹⁸ Richter, Hans; *Mouvementz, Schémas*, Paris, n.º 1, Fevereiro de 1927. Citado em Haas, Patrick; *Cinéma Integral. De la Peinture au Cinéma dans les Années Ving*, Op. Cit., p. 70.

¹¹⁹ Richter Hans, citado em Lawder Standish, *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 52.

¹²⁰ Lawder Standish, *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 52.

¹²¹ Richter, Hans; *Dada. Art and Anti-Art*, Op. Cit., p. 197.

no entanto, tomadas como os princípios básicos e primeiros de uma nova linguagem visual e utilizadas na exploração de uma nova “gramática visual” onde o movimento é precisamente concebido como o factor de resulta das relações estabelecidas entre os vários elementos, à semelhança da melodia em música), situam-se no respectivo tratamento do meio cinematográfico. Enquanto o filme de Eggeling é usualmente considerado como um prolongamento das experiências do autor no domínio da pintura,¹²² Richter, pelo contrário, ao transferir para o cinema as suas experiências pictóricas, explora, nas palavras de Malcom Le Grice “uma abstracção mais relacionada com o cinema e que deriva da sua tecnologia.”¹²³

Apesar de ambos os autores tomarem a música e, mais especificamente, a estrutura musical como modelo, os seus filmes não necessitam, obrigatoriamente, de um acompanhamento musical. Não se trata, como acontece com Ruttmann, do estabelecimento de uma analogia entre as formas, ou as cores, e os acordes, as melodias ou ritmos. As imagens constituem, elas próprias uma “sinfonia visual”, ou um ritmo que dispensa qualquer outro tipo de suporte para além do estritamente visual.

4 Oskar Fischinger e Len Lye

Um dos cineastas mais importantes no domínio do cinema abstracto e que mais intensiva e extensivamente explora a ideia de “música visual” é Oskar Fischinger. No entanto, ao contrário dos cineastas anteriores, cuja concepção de cinema é eminentemente formalista, Fischinger integra princípios espirituais e místicos nos seus trabalhos.

Seguindo tendências da abstracção na pintura, nomeadamente Kandinsky e Malévitch, Fischinger pode ser considerado o precursor de uma corrente do cinema abstracto que procura nas formas abstractas ou não referências — nas formas “puras” — uma maneira de aceder a mundos e a visões desconhecidas, situando-se num domínio particularmente místico e supra-sensorial. Assim, encontramos em Fischinger, não tanto uma preocupação com o cinema enquanto meio, enquanto linguagem centrada sobre si própria, mas antes uma especial atenção dada ao que essa nova linguagem pode comunicar e revelar. Encontramos, em Fischinger, um significado que, apesar de totalmente tributário do seu significante, ganha nova autonomia.

¹²² Ver, por exemplo, a avaliação que Standish Lawder faz de *Simphonie Diagonal*, ao considerar que “o filme parece-se muito com um desenho em movimento”, Lawder Standish; *The Cubist Cinema*, Op. Cit., p. 54.

¹²³ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 26.

Assim, da grande produção cinematográfica de Fischinger (a sua filmografia inclui cerca de cinquenta filmes realizados entre inícios da década de vinte e inícios da década de cinquenta), salientamos aqui duas características: a primeira consiste na experimentação constante do cineasta, inventando e explorando novas técnicas para o desenvolvimento de formas abstractas em cinema, potencializando e impulsionando grandemente o cinema abstracto; a segunda diz respeito aos objectivos estéticos e ao tipo de comunicação estabelecidos através da exploração de uma nova linguagem cinematográfica ou, nas palavras de William Moritz, de um novo “sistema de comunicação.”¹²⁴

No domínio das inovações técnicas e das invenções de Fischinger salientam-se as suas experiências em cera, desenvolvidas entre 1921 e 1926, actualmente recolhidas numa selecção de 6 minutos intitulada *Wachs Experimente (Experimentação em Cera)*.¹²⁵ A técnica utilizada consiste em associar uma câmara a uma máquina que corta camadas muito pequenas de um bloco de cera previamente preparado. A câmara encontra-se sincronizada para fotografar a imagem da restante superfície do bloco. Esta técnica foi utilizada numa variedade de formas e com resultados diversos. A descrição que nos é dada por William Moritz¹²⁶ revelam a diversidade de experiências realizadas fazendo uso deste dispositivo. Nas palavras do autor, “a selecção, agora reunida sob o título de *Wax Experiments*, foi cuidadosamente escolhida para representar a variedade de maneiras com que Fischinger utilizava a cera talhada. A primeira é uma sequência de imagens de cera pura (...). Segue-se uma outra sequência, mais longa, composta por dois fragmentos mostrando imagens da cera combinadas com sobrecamadas de padrões circulares animados, ao que se sobreponha uma montagem de alguns minutos de animação de círculos (presumivelmente desenhados em papel); esta sequência utiliza imagens positivas e negativas bem como impressão em verso e reverso da mesma imagem. Por fim, uma breve

¹²⁴ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, nº 58-59-60, 1974, p. 78.

¹²⁵ **Destas experiências, não sobreviveu nenhum original completo. William Moritz recolheu os excertos remanescentes e organizou-os na selecção referida intitulada *Wax Experiments*. Apesar da organização de Moritz dar uma boa ideia do que seriam as experiências de Fischinger neste domínio, *Wax Experiments* tem algumas diferenças significativas em relação àquilo que seriam os filmes originais, nomeadamente no que diz respeito à coloração e ao acompanhamento musical: os originais, muito provavelmente, seriam coloridos e teriam um acompanhamento musical ao vivo, enquanto que os excertos de filme que sobreviveram encontram-se agora a preto e branco e normalmente são visionados em silêncio. Ver Moritz, William, “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 83-85.**

¹²⁶ Moritz, durante os anos setenta e oitenta, efectuou um estudo muito aprofundado sobre Fischinger, recolheu, catalogou e organizou os fragmentos dos filmes dispersos e os escritos de Fischinger, dando-lhes nova visibilidade. É actualmente considerado o maior especialista na vida e obra deste cineasta.

sequência mostra uma animação de linhas finas, similar à utilizada em *Studie I e 2*, sobrepostas num fundo de cera.”¹²⁷

Ainda durante o período de Munique, Fischinger desenvolve um outro tipo de experiências caracterizadas pela utilização de uma “imagem base de barras paralelas movendo-se para cima e para baixo em padrões rítmicos.”¹²⁸ Moritz defende que todos estes tipos de imagens seriam preparadas com decalques de papel ou de madeira. Estas experiências, à semelhança de *Wax Experiments*, encontram-se reunidas sob o título *Orgelstäble* (1923-1927), nome de um filme que Fischinger acabou de montar em 1927 e do qual sobreviveu grande parte agora incluída nessa selecção. De *Orgelstäble* salienta-se ainda a complexa montagem, que chega a combinar cinco camadas de imagens, cada uma delas com o seu próprio movimento independente. Este dispositivo foi também utilizado também em filmes como *Seeliche Konstruktionen* (1927) e numa outra selecção de fragmentos de filmes, com cenas compostas por círculos e espirais concêntricas desenhando movimentos concebidos de forma a produzir ilusões ópticas, intitulado *Spirals* (1924-1926).

Outra das experiências visuais de Fischinger diz respeito à projecção múltipla. O filme *Fieber* (1921-1927), do qual aparentemente não sobreviveu nenhum fragmento, foi concebido para constituir um espectáculo com múltiplos projectores. Moritz considera que *Fieber* pode ter sido o resultado da colaboração de Fischinger com o compositor Húngaro Alexander Laszlo, em 1926.¹²⁹ Laszlo pretendia acompanhar os seus recitais de piano — intitulados *Farblight-musik* (*Corluz-música*) — com imagens dinâmicas e abstractas. Para esse efeito, Fischinger concebe uma peça multiplo-projector que projecta três imagens paralelas simultaneamente. Os ecrãs laterais designam-se *Orgelstäbe* (canudos de órgão) e o ecrã central *Regenbogem* (arco-íris). No ponto alto da *performance* o dispositivo complexifica-se e Fischinger utiliza mais dois projectores que se sobrepõem aos outros três, com diapositivos coloridos. Terminados os espectáculos em conjunto com Lazlo, Fischinger autonomiza as suas imagens projectando-as independentemente. *Fieber* terá sido assim reintitulado *R-1, Ein Formspiel von Oskar Fischinger* (1927?), filme que utilizava a projecção múltipla (com três ou cinco projectores e várias películas sobrepostas).

R-1, Ein Formspiel von Oskar Fischinger era originalmente tintado. Moritz considera que “Fischinger pode ter usado os vários projectores para mostrar imagens similares tintadas com cores diferentes, de maneira a formar uma im-

¹²⁷ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 85.

¹²⁸ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 85.

¹²⁹ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 92.

agem colorida aditiva e composta.”¹³⁰ De facto, a exploração da cor e a experimentação com formas coloridas foi um dos grandes objectivos de Fischinger. Desta preocupação com a cor resulta a colaboração do cienasta na invenção do método de coloração designado *Gaspar Color*,¹³¹ utilizado pela primeira vez na história no filme abstracto *Kreise* (1933).¹³²

A cor é, de facto, um elemento essencial nas abstrações geométricas de Fischinger que terá experimentado inúmeros processos de coloração nos seus filmes. Encontramos, assim, claramente em Fischinger, em termos formais, a exploração dos princípios cinematográficos que Survage defende em 1914: o cinema é uma “arte dinâmica” que tem como principal elemento a “forma visual colorida”, determinada por três factores: forma visual abstracta, ritmo e cor.

Tal como acontece nos filmes de Ruttmann, grande parte dos filmes de Fischinger é acompanhada por temas musicais (que, no período mudo, eram interpretados ao vivo). No entanto, a relação dos filmes de Fischinger com a música manteve-se ambígua e é alvo de diversas interpretações. William Moritz afirma que, “apesar da maior parte das pessoas conhecerem Fischinger como o homem que sincronizava os seus filmes numa relação estreita com a música, o próprio Fischinger apenas relutantemente aceitava o peso do acompanhamento musical. Para ele, a música funcionava primeiramente como uma ajuda à audiência no sentido da compreensão e aceitação de imagens visuais abstractas.”¹³³ Moritz defende que Fischinger insistia fortemente na ideia de que “os seus filmes não são música visualizada ou ilustrada e que cada um deles podia e devia ser visto em silêncio, como uma pura experiência óptica ou como comunicação.”¹³⁴

Malcom Le Grice, pelo contrário, considera que os princípios formais dos primeiros filmes do cineasta, apesar da sua recusa em aceitar a designação de

¹³⁰ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 92.

¹³¹ *Gaspar Color* é uma técnica que consiste em reunir três imagens sucessivas sobre a mesma película, acompanhadas de três filtros de cores diferentes (amarelo, azul e vermelho) e que toma o nome do seu principal inventor: Bela Gaspar. A colaboração de Bela Gaspar com Fischinger surgiu com o objectivo de este último construir um mecanismo de filmagem que pudesse utilizar a película tricolor (com três exposições sucessivas para imagens vermelhas, verdes e azuis que eram combinadas através de três camadas de emulsões na película). Desta forma, Fischinger concebeu a câmara que permite fazer rodar sucessivamente os três filtros, aproveitando esse novo processo para filmar um filme colorido abstracto: *Kreise*.

¹³² *Kreise* foi inicialmente utilizado como filme publicitário para a agência *Tolirag Ad* e constituiu um sucesso comercial na época. Deste filme, Fischinger realizou uma segunda versão em 1934, na qual desaparece a referência publicitária.

¹³³ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 50.

¹³⁴ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 50.

“música ilustrada” ou “visualizada”, “assentam grandemente numa analogia musical: um tipo de forma correspondendo a um tipo de som; um tipo de movimento correspondendo a um desenvolvimento na melodia”¹³⁵

O conceito de “música visual”, em Fischinger é, portanto, ambíguo. Não parece existir dúvida quanto ao facto de Fischinger defender a autonomia das imagens em relação à música e de nunca encontrarmos nos seus filmes a utilização de imagens como “ilustração visual dos sons”. No entanto, também é verdade que o autor parece ter concebido as imagens para serem projectadas como parte indissociável de um espectáculo que incluía um acompanhamento musical. Todos os seus *Studies* são idealizados para serem sincronizados com temas musicais e o empenho que Fischinger demonstra para conseguir os direitos musicais dos temas seleccionados para cada um dos filmes, é prova de quão indissociável será a imagem do som nestes filmes.¹³⁶¹³⁷

Por outro lado, uma das composições visuais mais complexas de Fischinger, *Allegretto* (1936), através de modulações subtis de cores, de uma coreografia complexa de formas, de motivos rítmicos de fundo e de uma dinâmica de conjunto fluída, rivaliza e parece indissociável da estrutura e acção do acompanhamento musical jazístico de Ralph Rainiger. Também em *An Optical Poem* (1937)¹³⁸¹³⁹ e em *Motion Painting 1* (1947),¹⁴⁰ por exemplo, a estrutura visual é indissociável do seu acompanhamento musical, respectivamente, *Concertos Brandeburgueses, Concerto No.3* de Bach, e *Rapsódia Húngara N.º 2* de Liszt.

No entanto, e paralelamente à exploração da relação som/imagem, Fischinger realizou igualmente filmes estritamente visuais, dos quais o som deveria ser excluído. É o caso de *Liebesspiel* (1931) que Moritz descreve da seguinte forma: “aqui as figuras movem-se através de construções espaciais graciosas com tal lógica e encanto que ocorre uma comunicação visual directa.”¹⁴¹¹⁴²

¹³⁵ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 65.

¹³⁶ O acordo celebrado com a *Electrola Records de forma a poder* para sincronizar os seus *Studies* é prova disso mesmo. No entanto, com a alteração da situação de direitos musicais em 1930, tem de pagar pessoalmente pelos direitos musicais dos seus filmes. *Studie n.º 8* (1931), por exemplo, com música de Paul Dukas, nunca chegou a ser acabado. Não podendo comprar o direitos musicais, Fischinger abandona o projecto.

¹³⁷

¹³⁸ Filme executado quase totalmente com decalques de papel suspensos em cabos finos que se movem sobre um fundo em miniatura com bastante profundidade.

¹³⁹

¹⁴⁰ Filme financiado pela Fundação Guggenheim e realizado inteiramente a partir de pinturas a óleo colocadas sobre um dispositivo vertical composto por folhas de Plexiglas. Grande Prémio do Festival de Cinema Experimental de Bruxelas, 1949.

¹⁴¹ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 50.

¹⁴²

A suas experiências com som sintético são também prova desta relação ambígua de Fischinger com a música e com o som nos seus filmes. De facto, Fischinger realiza uma série de experiências com a finalidade de codificar “os elementos específicos dos sons numa caligrafia visual que poderia ser transferida para película e reproduzida novamente como som.”¹⁴³¹⁴⁴ Assim, Fischinger pretende estabelecer uma relação entre determinada forma de um objecto e a sua concretização auditiva, ou entre as vibrações de luz e o som: “descobriu, por exemplo, que o padrão de círculos ondulados concêntricos, que era usado frequentemente em banda desenhada e na iconografia de filmes mudos para representar o som de uma campainha ou de um alarme, produzia, de facto, um som estridente quando desenhado em longas colunas e fotografado na pista sonora.”¹⁴⁵¹⁴⁶ Estas experiências de Fischinger, com vista ao estabelecimento de “imagens sonoras”, influenciam grandemente compositores como John Cage e Edgard Varèse, com quem Fischinger trava conhecimento na Califórnia na década de quarenta.

Apesar da maior parte das inovações técnicas e experiências fílmicas de Fischinger estarem directamente relacionadas com a utilização de formas abstractas, o autor preferia utilizar o termo “Concreto” ou “Absoluto” para designar os seus filmes. Influenciado por Kandinsky, Fischinger considera que os ícones visuais possuem um valor linguístico e considera os seus filmes como “discussões ópticas”, que possuem um poder genuíno de argumentar em termos puramente visuais. Esta teoria do estabelecimento de uma nova linguagem visual revela, tal como em Kandinsky e Mondrian, influências da Teosofia, também patentes no interesse de Fischinger por uma concepção do artista como um ser supra-sensível, receptivo à linguagem das formas não objectivas que servem como intermediário para o estabelecimento de uma relação com o cosmos e como caminho para uma espiritualidade elevada.

De facto, o vasto trabalho de Fischinger caracteriza-se por uma junção complexa de interesses científicos e espirituais. Para além da Teosofia, as obras de Fischinger revelam uma influência directa de realidades tão diversas como os misticismos orientais, nomeadamente o Budismo Tibetano e as estruturas meditativas do Mandala; bem como da teoria da relatividade de Einstein e da nova física de Heisenberg. Moritz considera que estas dicotomias encontram uma unidade inédita no trabalho de Fischinger: “ele interessava-se pela filosofia da ciência e pela ciência prática da filosofia. Para si, os seus filmes eram manifestações filosóficas sérias, e escreve consistentemente, desde

¹⁴³ Moritz, William; *n*The films of Oskar Fischingerz, *Film Culture*, Op. Cit., p. 51.

¹⁴⁴

¹⁴⁵ Moritz, William; *n*The films of Oskar Fischingerz, *Film Culture*, Op. Cit., p. 51.

¹⁴⁶

a década de vinte até aos anos sessenta, acerca de temas como a comunicação puramente visual, a nova consciência e o contínuo Espaço-Tempo/Energia-Matéria.”¹⁴⁷

Por outro lado, naquilo que nos faz lembrar Malevitch, em Fischinger, a tentativa de criar uma linguagem não-objectiva, abstracta e, portanto, universal, alia-se à crença de que o cosmos será constituído por luz, espaço e ritmo. O interesse por Pitágoras, pela Alquimia e pelo Budismo determinam, por sua vez, a crença de que cada elemento contém uma personalidade essencial, que poderá ser revelada pelo artista visionário, cuja função será encontrar uma fórmula técnica através da qual os materiais sejam revelados.

Radio Dynamics (1942) é talvez o melhor exemplo de como todas estas influências se conjugam na obra de Fischinger. O filme, totalmente silencioso, segundo Moritz: “tem uma estrutura de yoga: primeiro vemos uma série de exercícios, apenas exercícios para os olhos ou para o sentido da visão — objectos rectangulares flutuando e dilatando-se; em seguida vemos dois ícones representando a meditação: uma imagem de voo em direcção ao *vortex* infinito definido por um movimento finito, e uma outra imagem de dois olhos abrindo-se e expandindo-se/contraindo-se, à medida que entre eles cresce um terceiro olho de consciência cósmica interior. Após uma breve exposição introdutória a estes três temas, cada um deles é repetido numa versão mais longa e desenvolvida. Os exercícios desenvolvem-se, complexificam-se e os ritmos hipnóticos dos olhos em expansão/contractão unem-se ao movimento dos círculos do *vortex*, tornando o voo bidireccional, voando com o *vortex*, tal como o olho do observador e como o olho do universo. O momento de *climax* expressa, através da manipulação de cores, tamanho e sensação de velocidade, um aspecto da teoria da relatividade de Einstein — o equilíbrio entre energia, matéria e velocidade — em termos claros, mas emocionais; simples mas complexos; inteiramente visuais e que podem ser compreendidos directamente sem a intervenção de palavras.”¹⁴⁸

Com trabalhos contemporâneos aos de Fischinger, Len Lye é o primeiro cineasta a utilizar a técnica do desenho directamente sobre a película. Australiano de origem, Lye terá iniciado a experimentação desta técnica logo em 1921. No entanto, é apenas depois de se estabelecer em Londres que desenvolve as suas tendências abstraccionistas, nomeadamente no seu filme *Tusalava* (1929), que Jean Mitry descreve da seguinte forma: “movimento de grafismos em cor de acordo com a música jazz.”¹⁴⁹¹⁵⁰ O acompanhamento musical,

¹⁴⁷ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., p. 53.

¹⁴⁸ Moritz, William; “The films of Oskar Fischinger”, *Film Culture*, Op. Cit., Op. Cit., p. 157.

¹⁴⁹ Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Op. Cit., p. 202.

¹⁵⁰

parece ter sido de extrema importância no trabalho de Lye. Alguns dos seus desenhos são realizados directamente sobre película, onde já estava registado o acompanhamento musical, de forma que os desenhos possam ser directamente sincronizados com o som.

Color Box (1936) é o primeiro filme onde Lye explora esta técnica de inscrição directa sobre a película. Alberto Calvacanti, um dos produtores da obra, descreve desta forma a grande inovação e interesse do filme: “*Color Box* é um filme muito importante, não só devido à sua excelente utilização da cor, mas também visto que é uma demonstração do ritmo criado no ecrã pela sucessão de linhas que compõem cada imagem ou grupo de imagens. Eisenstein, no seu livro *Film Sense*, perde muito mais tempo e muito mais tinta a explicar a mesma coisa que este *Color Box* nos prova de forma tão natural e em menos de três minutos.”¹⁵¹

A consciência da materialidade própria do cinema orienta também as experiências de Lye para a utilização da cor e da própria marca deixada pelo instrumento do pintor na película: “as pretensões de Lye como inovador não se baseiam simplesmente na sua utilização de pintura manual em celulósido virgem, mas naquilo que alcançou com a técnica. De igual forma, a sua contribuição mais importante é talvez, em outro aspecto da sua experimentação, o desenvolvimento de técnicas de revelação de forma a explorar as novas possibilidades do filme colorido.”¹⁵² Em *Rainbow Dance* (1936) e *Trade Tatto* (1937)¹⁵³¹⁵⁴ Lye explora as possibilidades de revelação a cores, utilizando os processos *Gasparcolor* e *Technicolor* e realizando complexas camadas de imagens nas quais figuras se podem mover através de fundos ou campos de abstracções desenhadas em filme. A utilização da cor, tal como em Fischinger, não tem qualquer pretensão “realista”. Como afirma Le Grice, “Lye compreendeu que sequências ao vivo poderiam ser transformadas, quer em cor, quer na sua relação com os fundos, de forma a que eles pudessem ser tratados como elementos gráficos, equivalentes a formas não-representacional, abstractas.”¹⁵⁵

¹⁵¹ Cavalcanti, Alberto; *Sight and Sound*, vol. 16, Londres, 1964. Citado em Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma n'Undergroundz Américain*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 73.

¹⁵² Le Grice, Malcom, Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 70.

¹⁵³

¹⁵⁴ Filme feito de “abstracções obtidas a partir de formas concretas retocadas (por exemplo de elementos fotográficos retocados sobre a película) e de sobreimpressões de formas geométricas (rectângulos, losangos, estrelas, etc.)” Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma n'Undergroundz Américain*, Op. Cit., p. 73.

¹⁵⁵ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 71.

Por outro lado, em *Free Radicals* (1957)¹⁵⁶ e *Particles in Space* (1961-1968), Lye utiliza uma série de instrumentos para desenhar linhas paralelas, raspando sobre a película a preto e branco. O movimento das linhas está sincronizado com uma música cerimonial africana, em estruturas que se aproximam, frequentemente, de movimentos corporais ou desenhos decorativos tribais.

A abstracção de Lye está fortemente relacionada com as experiências surrealistas. Muitas das sequências dos seus filmes são pintados de maneira espontânea, sem premeditação, de forma a apelar directamente ao subconsciente.

Segundo Le Grice, o trabalho de Len Lye teve um impacto significativo sobre o próprio desenvolvimento de um “género”. Diz Le Grice: “o filme desenhado à mão tornou-se um género em si mesmo, particularmente através do trabalho de Norman MacLaren e dos filmes tardios de Lye, quando este regressou a esta técnica depois de 1953. Apesar de, como género ter a sua importância, o conceito de trabalho directamente sobre a película contribuiu para outra direcção, mais fundamental, que começou com *Retour à la Raison* de Man Ray. A atitude de Lye face a este método ajudou a desenvolver uma consciência dos aspectos materiais do filme como uma base fundamental da sua linguagem e conteúdo.”¹⁵⁷

O trabalho de Len Lye, conjuntamente com as obras de Fischinger, constituem a ponte entre as experiências cinematográficas abstractas europeias da década de vinte e inícios dos anos trinta, e a sua continuidade nos Estados Unidos a partir da década de quarenta. O facto de ambos terem emigrado para os Estados Unidos, e de aí terem prosseguido os seus trabalhos, terá contribuído grandemente para a emergência de uma nova escola de cinema abstracto americano.

5 A Escola Abstraccionista Americana

Contemporâneos dos filmes de Fischinger e Lye são os primeiros trabalhos de Mary Ellen Bute. As suas experiências cinematográficas iniciam-se nos anos trinta, altura em que colabora com o musicólogo Joseph Schillinger. Schillinger desenvolve uma teoria que reduz toda a música a uma série de fórmulas matemáticas. A colaboração de Bute consiste na ajuda para a realização

¹⁵⁶ Segundo Prémio do Festival de Bruxelas de 1958.

¹⁵⁷ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 71.

de um filme que procura demonstrar essa teoria através de música ilustrada com imagens semelhantes às abstracções de Kandinsky.¹⁵⁸

Após esta colaboração com Schillinger, Bute inicia uma série de trabalhos a solo. As suas primeiras obras, *Anitrat's Dance* (1936) e *Rhythm in Light* (1935), são filmes que, na opinião de Curtis, se aproximam de Fischinger, nomeadamente no que diz respeito à preocupação com “os movimentos de formas abstractas para acompanhamento musical.”¹⁵⁹ No entanto, Curtis considera que Bute “parece ter adoptado o sistema matemático de Schillinger na composição de efeitos visuais e som na maior parte dos seus primeiros filmes”¹⁶⁰ o que se traduz numa utilização do ritmo de uma forma mais matemática do que as composições mais intuitivas de Fischinger. *Escape* (1939),¹⁶¹ sincronizado ao som de *Tocatta and Fuge* de Bach, foi o seu primeiro filme colorido. Até final dos anos cinquenta, Bute aperfeiçoa as suas teorias e realiza uma série de filmes abstractos¹⁶² que designa como “*seeing sound*”, naquilo que pode ser considerado uma estreita relação entre a música e as imagens.

É de facto, por um lado, uma influência grande dos cineastas alemães — nomeadamente de Richter, Ruttmann e Fischinger — e, por outro, uma estreita analogia entre as imagens e a música que determina decisivamente os trabalhos da futura escola abstraccionista americana, cujos nomes fundamentais são Harry Smith; John e James Whitney e Jordan Belson. Um ponto comum entre todos eles é o grande misticismo que partilham, não só com Fischinger, mas também com os movimentos abstractos no domínio da pintura como Kandinsky, o Neoplasticismo e o Suprematismo.

Mais uma vez a grande diferença em relação a estes últimos é a introdução de uma impressão de movimento efectivo e transformação das formas e das cores, seguindo uma forte analogia com a estrutura de construção musical.

¹⁵⁸ Filme que nunca chegou a ser terminado.

¹⁵⁹ Curtis, David; *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*, Studio Vista, London, 1971, p. 54.

¹⁶⁰ Curtis, David; *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*, Op. Cit., p. 54.

¹⁶¹ Fischinger havia já também tentado realizar um filme sincronizado com este tema de Bach. Trata-se do filme *FANTASIA* produzido pela *Walt Disney*. Fischinger foi encarregado de construir a sequência de abertura que deveria ser sincronizada, precisamente, com *Tocatta and Fuge* de Bach. No entanto, o estúdio, considerando o trabalho de Fischinger demasiado abstracto, alterou-o, quer no que diz respeito à cor, quer no respeitante às formas escolhidas por Fischinger, de maneira que o produto final se parecesse com algo mais representativo. Este episódio representou uma ruptura definitiva entre Fischinger e o sistema de Hollywood.

¹⁶² *Tarantella* (1941) sincronizado ao som de Edwin Gerschefski; *Pastorale* (1953); *Abstronics* (1954); *Colour Rhapsody* (1954 -1958).

Harry Smith é, na opinião de Le Grice, o cineasta onde o elo de ligação com Kandinsky se revela de forma mais clara, nomeadamente se atentarmos à tradição Simbolista presente em Kandinsky e que se mantém em Smith.¹⁶³

Smith demonstra um grande fascínio pelas drogas e pela magia, ao qual alia um significativo interesse pela Teosofia. No entanto, e paralelamente a este grande espiritualismo, encontramos, nas obras de Smith, um grande rigor quase matemático. Como nota Dominique Noguez, “a obra de Smith impressiona por tudo o que separa o discurso mais ou menos seriamente espiritualista (...) do seu rigor e da sua perfeição lógica.”¹⁶⁴ Este dualismo entre o espiritualismo e o rigor lógico, presente em algumas passagens dos seus filmes, remete também para uma influência considerável de Mondrian e do Neoplasticismo.

Os três primeiros filmes de Smith, intitulados simplesmente *N.ž 1* (1939-1942); *N.ž 2* (1940-42); *N.ž 3* (1942-46), são totalmente abstractos e realizados sem câmara, através da intervenção directa sobre a película, à semelhança dos trabalhos de Lye e de MacLaren, segundo um método designado “*Batik*”.¹⁶⁵ *N.ž 1* é descrito por Smith da seguinte forma: “animação de formas porcas — a história do período geológico reduzida à dimensão de um orgasmo”¹⁶⁶, enquanto *N.ž 2* é explicado como sendo animação “*Batiked*”, etc, etc. A acção tem lugar no interior do sol ou em Zurique, na Suíça.”¹⁶⁷

N.ž 1 e *N.ž 2* têm, na opinião de Noguez, grandes similitudes com *Rythme 21* e *23* de Richter, e com *Symphonie Diagonale* de Eggeling apesar de, naqueles, o fundo se encontrar, também ele, em constante mutação e não constituir um base permanente e constante sobre a qual as figuras vão desfilando (por vezes deixando o fundo negro ou branco vazio), tal como acontece nos filmes de Richter e em *Symphonie Diagonale*. Também em *N.ž 3*, apesar de encon-

¹⁶³ A este respeito diz Le Grice, “uma diferença básica entre a abstracção de Kandinsky e o seu desenvolvimento em direcção a um elemento óptico dinâmico encontra-se na relação da figura com o fundo. Tal como a abstracção geométrica emergiu da “paisagem”, as figuras geométricas substituíam objectos como árvores, casas ou pessoas. Mas a superfície pictórica, na qual eles apareciam, era ainda concebida de forma similar ao mar, terra, céu ou espaço estelar. Uma mudança em relação a esta interpretação figura/fundo surgiu apenas quando ambas as áreas alcançaram uma equivalência de escala de forma a que as equivalências deram lugar a uma dinâmica óptica”. Apesar de Le Grice considerar que *N.ž 7* de Smith se aproxima desta equivalência, o que é certo é que Smith nunca chega, na opinião de Le Grice, a fazer essa transição, como o confirma a sua passagem para um posterior realismo simbolista. Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 77.

¹⁶⁴ Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma nUndergroundž Américan*, Op. Cit., p. 104

¹⁶⁵ Método que utilizava figuras geométricas manufacturadas como moldes colados na película de maneira a criar diferentes formas e diferentes colorações.

¹⁶⁶ Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Londres, Creation Books, 1997, p. 93.

¹⁶⁷ Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 93.

tramos um fundo negro, as figuras nunca desaparecem totalmente deixando o fundo vazio. O resultado são imagens bastante alucinantes e com relações muito complexas de figuras. Smith descreve o filme da seguinte forma: “animação “Batiked” feita de quadrados mortos, o mais complexo filme desenhado à mão imaginável.”¹⁶⁸

Nos quatro filmes seguintes, *N.ž 4* (1950), *N.ž 5* (1950)¹⁶⁹ e *N.ž 7* (1951)¹⁷⁰ Smith abandona o trabalho directamente sobre a película e passa a utilizar a técnica mais convencional da câmara de filmar. Segundo Le Grice, o movimento nestes três filmes “era alcançado pelos movimentos de câmara e pelo *zoom*, em vez da animação de elementos visuais perante uma câmara estática.”¹⁷¹

N.ž 7, o último e mais complexo dos filmes abstractos de Smith é, na opinião de Noguez, “um prodigioso fogo de artifício psicadélico”,¹⁷² fortemente alucinante. Smith declara que o filme foi realizado sob o efeito de cocaína e descreve-o da seguinte forma: “Pitagoreanismo impresso opticamente em quatro movimentos de quadrados, círculos e triângulos com um interlúdio respeitante a uma experiência.”¹⁷³

Apesar de os filmes abstractos de Smith serem construídos segundo uma estrutura claramente musical, nenhum deles tem uma sincronização sonora. Este facto revela algumas ambiguidades em relação ao papel que o som deveria desempenhar nestes filmes. Todos eles eram originalmente projectados em silêncio. De facto, Smith está, na esteira de Kandinsky, particularmente interessado em encontrar uma linguagem visual que possa representar a música de uma forma pictural. No entanto, essa linguagem não necessita obrigatoriamente de um acompanhamento musical. O facto de Smith exhibir frequentemente os seus filmes em clubes de jazz onde os músicos improvisavam ao sabor das imagens projectadas¹⁷⁴ pode ser, de facto, sinal de que Smith preconiza que as imagens abstractas e a música poderiam ser traduzidas mutuamente, não deixando, no entanto, de as conceber como linguagens autónomas.

¹⁶⁸ Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 93.

¹⁶⁹ Filme dedicado a Oskar Fischinger e também designado *Circular Tensions*.

¹⁷⁰ Do filme intitulado *Nž 6* já existe nenhuma cópia conhecida. Smith descreve o filme da seguinte forma: “Abstracção tridimensional impressa opticamente usando vidros da cor do Céu e da Terra”. Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 94.

¹⁷¹ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 78.

¹⁷² Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma nUndergroundž Américan*, Op. Cit., p. 106-107.

¹⁷³ Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 94.

¹⁷⁴ Jack Sargeant afirma inclusivamente que Smith “também projectava os filmes a velocidades diferentes, aumentando o potencial das improvisações por parte do conjunto dos músicos.” Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 94.

Por outro lado, Smith auto intitulava-se como um pintor, e não como realizador ou cineasta: “os filmes são acessórios menores para as minhas pinturas; apenas aconteceu que eu tinha os filmes comigo quando tudo o resto foi destruído.”¹⁷⁵ Esta postura de Smith aponta, também, no sentido acima referido. O movimento apenas vem possibilitar o desenvolvimento da linguagem pictórica, através da introdução do tempo, à semelhança do que acontece na música.

Pelo contrário, John Whitney manifesta claramente um interesse particular pela sincronização do som e da imagem. Desta forma, procura encontrar as bases para uma música audio-visual, naquilo a que designa de “experiência visual musical.”¹⁷⁶ Este interesse pela sincronização do som e da imagem está bem patente na série de um total de cinco filmes intitulado *Film Exercices*, realizados em conjunto com o seu irmão, James Whitney.¹⁷⁷

Ao interesse pela música, John Whitney conjuga um ainda maior fascínio pelos processos de geração e de composição de imagens. Apesar de a ideia de “música visual” não ser já uma novidade, John Whitney afirma que, na altura em que começou a realizar pequenos filmes abstractos, não tinha conhecimento de quaisquer experiências prévias nesse sentido. Reconhecendo que a sua maior influência na época era Arnold Schoenberg, diz o autor: “mas a segunda coisa que estava a acontecer era que eu estava ali com uma câmara de 8mm e intrigado com a ideia de a utilizar criativamente. Nunca tinha ouvido falar deste tipo de filmes. Pensei que tinha inventado o conceito de filme abstracto (...) Foi apenas quando regresssei à Califórnia que tive conhecimento de Oskar Fischinger e dos realizadores de vanguarda dos inícios dos anos vinte em Paris.”¹⁷⁸

A consciência do próprio meio e o desejo de explorar todas as suas potencialidades encontram-se, em John Whitney, fortemente relacionados com a experimentação técnica e com uma consciência iminentemente formalista das suas obras.

Apesar de ter inventado e desenvolvido uma série de técnicas para a realização de filmes abstractos, a experiência mais importante de John Whitney foi a utilização e exploração de sistemas computadorizados para a geração de

¹⁷⁵ Harry Smith citado em Sargeant, Jack; *Naked Lens*, Op. Cit., p. 94.

¹⁷⁶ Withney, John; “An interview with John Withney by Austin Lamonž, *Film Comment*, 3, Outono 1970, p. 28.

¹⁷⁷ Série apresentada sob o título global de *Five Abstract Film Exercices*, *Studies in Motion*, no primeiro festival Internacional de Cinema Experimental de Knokke em 1949 onde recebeu o prémio da melhor utilização de som.

¹⁷⁸ Withney, John; “An interview with John Withney by Austin Lamonž, *Film Comment*, Op. Cit., p. 28.

imagens.¹⁷⁹ A passagem para o trabalho com computadores é explicado por John Whitney da seguinte forma: “nos finais dos anos cinquenta estava a ficar preocupado com a ideia de que todo o meio do cinema não era o meio que eu pensava que era e que, de facto, o que era importante era a perspectiva que a câmara de cinema gravava.¹⁸⁰ Os seus primeiros trabalhos com computador (primeiro analógico e depois digital) abrem portas a uma enorme evolução das teorias e práticas que preconizam uma estreita analogia entre a música e a imagem. As ideias chave de John Whitney, que tomam por base o conceito de construção audio-visual, assentam em vários pressupostos. Primeiro, que o computador é um campo unificante de uma arte heterodimensional e multidimensional (imagem e som), cujo domínio essencial é a dimensão tempo. Segundo, uma teoria da “harmonia visual” segundo a qual, num campo visual dinâmico, a dita harmonia é alcançada através da produção de formas em movimento conjugadas em configurações equilibradas. Desta maneira, defende a criação de analogias entre os parâmetros da música e os parâmetros visuais: o ritmo, a métrica, a frequência, a tonalidade e a intensidade também existem no domínio visual. Em terceiro lugar, procura uma base de complementaridade entre a música e as imagens e acredita que os programas informáticos serão a base dessa complementaridade. Da mesma forma que uma construção tonal tem uma base matemática, também as construções visuais a podem ter.

Para alcançar essa complementaridade introduz o conceito de “harmonia digital diferencial e dinâmica”: as harmonias visuais e musicais estabelecem um jogo de forças, de dissonância e consonância ao longo do tempo. A harmonia digital é uma soma de algoritmos das proporções em gráficos e de algoritmos nas proporções dos tons. Considerando que a percepção harmoniosa é um facto imanente à vida, conclui que a dissonância e a consonância musical e visual são inatas.

Por fim, preconiza uma estética baseada no tempo através da “harmonia digital diferencial”, chegando a propor a sua incorporação na animação a três dimensões, criando uma nova forma de realidade virtual através do computador.

John Whitney desenvolve a ideia de que as composições audio-visuais geradas por computador serão a arte do futuro. Conclui que os gráficos gerados por computador podem tornar possível uma arte semelhante à música.

Um dos seus primeiros filmes construídos com um computador digital é *Permutations* (1968). Neste, como na maior parte dos seus filmes, as imagens

¹⁷⁹ À semelhança das experiências já realizadas por Schoenberg no domínio da música, através da utilização de som electrónico e computadorizado.

¹⁸⁰ Whitney, John; “An interview with John Whitney by Austin Lamonz, *Film Comment*, Op. Cit., p. 30.

geradas por computador mantêm fortes analogias com a mitologia, nomeadamente com a mitologia oriental tradicional. John Whitney acredita que os padrões gerados tecnologicamente coincidem com os padrões gerados subconscientemente e explica, da seguinte forma, essa proximidade entre a tecnologia e a mitologia tradicional: “olha-se para a estrutura matemática e aritmética subjacente à música e verifica-se quão antiga ela é. A oitava foi descoberta como sendo uma relação elementar de dois para um provavelmente antes de Pitágoras. Estes *ratios* elementares eram conhecidos intuitivamente nos tempos pré-históricos (...). Estou a afirmar que as imagens *Yin* e *Yang*, o Mandala, o Sânscrito, o *Monsho* Japonês, ou as coroas familiares baseadas num círculo, cobriram, de certo modo, praticamente, todo o domínio da geometria de coordenadas polares. E é natural que assim seja, penso eu.”¹⁸¹

Esta relação da tecnologia com o subconsciente e com a mitologia determinam o método preconizado por John Whitney para a realização de imagens. Sob a influência de Kandinsky, John Whitney afirma que as imagens devem corresponder a uma “necessidade interior” do artista e não se devem reduzir a puras construções mecânicas realizadas a partir de um programa computadorizado. Este apenas abre portas a um campo imenso e a novas possibilidades de experimentação e de trabalho. Esta “necessidade interior” é uma junção de sentimentos espontâneos e de um intelecto contemplativo: “sentimentos espontâneos e o intelecto contemplativo andam de mãos dadas, julgo eu.”¹⁸²

Enquanto John Whitney prossegue nas suas experiências com computadores, o seu irmão James Whitney, realiza apenas dois filmes: *Yantra* (1950-55) e *Lapis* (1963-66) realizados sem qualquer utilização do computador. *Yantra* foi concebido fazendo uso das mesmas técnicas dos *Film Exercices*. Como afirma John Whitney “Ele (James Whitney), muito mais pacientemente, muito mais cuidadosamente, fez elaborados desenhos com pontos — milhares de pontos; depois submeteu-os a procedimentos de impressão óptica onde os padrões de pontos eram colocados uns sobre os outros — um nível após outro. Por fim, revelou todas estas sequências em cores diferentes”¹⁸³ Já em *Lapis*, James Whitney utiliza uma máquina que consiste numa versão simplificada do computador analógico utilizado pelo seu irmão John. Os dois filmes constituem uma espécie de convite à meditação, fazendo uso de uma série de imagens que evocam símbolos da filosofia e do misticismo oriental. Em *Yantra*, “uma grande quantidade de pontos (principalmente cor de rosa) dispersam-se ou aproximam-se lentamente sobre um fundo negro ou claro bruxuleante, ao

¹⁸¹ Whitney, John; in *John Whitney 2*; *Film Comment*, 3, Outono 1970, p.36.

¹⁸² Whitney, John; in *John Whitney 2*; *Film Comment*, Op.Cit., p. 37.

¹⁸³ Whitney, John; in An interview with John Whitney by Austin Lamonz, *Film Comment*, Op. Cit. p.30.

ritmo repetitivo de uma música indiana.”¹⁸⁴ Curtis descreve *Yantra* da seguinte forma: “*Yantra* está mais próximo do que qualquer outro filme que eu conheça de constituir um filme “puramente abstracto” — abstracto no sentido de que prende completamente a atenção da audiência mas, no entanto, deixa a mente totalmente livre de preconceitos e de associações. É um objecto de meditação pura que não necessita de instrução estética ou espiritual para ser apreciado.”¹⁸⁵

Em *Lapis* os pontos coloridos juntam-se e dissolvem-se ao ritmo da respiração humana. Parker Tyler descreve o filme da seguinte forma: “Um dos filmes abstractos coloridos esteticamente mais satisfatórios que eu alguma vez vi é o trabalho de James Whitney, *Lapis*, numa projecção no *Fifth New York Film Festival* (1967). Aqui, a imagem hipnótica de um *Yantra* é vista a pulsar, ao ritmo de um *raga* clássico, com círculos sem fim de sinais multicolores contraindo-se e expandindo-se, todos eles movendo-se num contraponto complicado e parecendo tão densos como os átomos do sol.”¹⁸⁶

A postura mística de James Whitney aproxima-o de outro dos grandes expoentes do cinema abstracto americano: Jordan Belson. Belson é um dos exemplos mais extremos da aplicação de princípios místicos e religiosos ao cinema abstracto e da preconização da utilização de drogas alucinógenas no processo criativo (como pode ser facilmente comprovado pelo título de um dos seus filmes: *LSD* (1954), realizado a partir de visões produzidas pela droga.¹⁸⁷

Aparentemente influenciados por Fischinger e Richter, os dois primeiros filmes de Belson — *Transmutation* (1947) e *Improvisations N° 1* (1948)¹⁸⁸ — são realizados com rolos pintados, cada segmento sendo dividido em fotogramas fotografados em sucessão. Os seus filmes seguintes: *Mambo* (1951), *Caravan* (1952) e *Mandala* (1952) são esteticamente próximos de *Yantra* e as suas formas circulares, que em alguns casos se aproximam do ritmo cardíaco, parecem oferecer-se também como formas de meditação. Todos estes filmes são sonoros. Do mesmo período, *Bop Scotch* (1952-53) é um filme de grandes planos de superfícies, como tijolos pintados, mosaicos e água, montados ao som de um tema de jazz.

¹⁸⁴ Noguez, Dominique ; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma n'Undergroundz Américan*, Op. Cit., p. 112.

¹⁸⁵ Curtis, David; *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*, Op. Cit.

¹⁸⁶ Tyler, Parker; *Underground Film. A Critical History*, Da Capo Press, New York, 1995, p. 156 (1ª Edição 1969).

¹⁸⁷ É o próprio Belson que reconhece essa influência numa entrevista concedida a Gene Youngblood. Ver Youngblood, Gene *Expanded Cinema*. E.P. Dutton, Nova York, 1970, p. 174..

¹⁸⁸ Ambos os filmes foram destruídos, não existindo nenhuma cópia conhecida. Dos filmes apenas restaram os rolos.

A forte ligação de Belson às sessões dos *Vortex Concerts* (1957-1959)¹⁸⁹ determinam as suas experiências cinematográficas posteriores. Belson utiliza, de forma inédita, uma mistura de todos os tipos de projecções luminosas e emissões sonoras, de forma a construir um espectáculo total e descreve os concertos como sendo “uma nova forma de teatro baseada na combinação da electrónica, da óptica e da arquitectura... um teatro puro apelando directamente aos sentidos.”¹⁹⁰

Os filmes realizados por Belson para os *Vortex Concerts: Flight* (1958), *Raga* (1959) e *Seance* (1959), consistem numa combinação de formas abstractas coloridas fortemente ligadas à música electrónica (principalmente de Jacobs, de Stockhausen e de Mayusumi).

Belson defende que a conjugação das imagens e dos sons projectados apelam directamente, por um lado, ao subconsciente; por outro, aos sentidos. Os padrões geométricos das luzes e o som envolvente convocam directamente os fenómenos fisiológicos e os estados subconscientes dos indivíduos.

O seu filme posterior intitulado *Allures* (1961) condensa parte da experiência dos *Vortex Concerts*: “*Allures* anuncia a passagem de uma obra até então claramente não figurativa, aos referenciais cada vez mais claramente cósmicos.”¹⁹¹

A tendência transcendente de Belson, James Whitney e Harry Smith e a sua inclinação para referenciais místicos, religiosos ou cósmicos afasta-os, de alguma forma, de uma postura eminentemente formal que encontramos em Richter, Eggeling e Ruttman. As imagens não-objectivas daqueles realizadores (tal como aliás, em alguns casos, de Fischinger e John Witney), não são necessariamente não-referenciais. De alguma forma, os trabalhos de Belson, Harry Smith e James Whitney encontram-se mais perto da tradição Simbolista e Expressionista, com fortes influências do Surrealismo, do que da

¹⁸⁹ Os *Vortex Concerts*, organizados por um compositor de música electro-acústica, Henry Jacobs, e realizados no planetário da Academia das Ciências da Califórnia, em São Francisco, consistem numa das maiores experiências de *Ligh Shows ou Expanded Cinema*. Contaram com a participação de James Whitney, Hy Hirsh e, sobretudo de Jordan Belson. Para podermos dar uma ideia da dimensão e do tipo de espectáculo, tomamos as palavras de Dominique Noguez: “Setenta projectores de diapositivos, ou de filmes, a maior parte móveis, alguns munidos com *zooms*, ou com caleidoscópios, ou com filtros, ou permitindo efeitos estroboscópicos e cinquenta altifalantes disseminados pela sala e ligados a uma mesa de mistura, atribuem a estes espectáculos audiovisuais uma amplitude sem paralelo.” Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma n’Undergroundz Américan*, Op. Cit., 113. Ao todo, os *Vortex Concerts* tiveram sessenta e duas sessões em três anos.

¹⁹⁰ Belson, Jordan citado em Curtis, David; *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*, Op. Cit. p. 58.

¹⁹¹ Noguez, Dominique; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma n’Undergroundz Américan*, Op. Cit., 113.

procura de novos princípios estritamente formais para o cinema, ou mesmo para a arte em geral.

6 O Cinema Estrutural

Em 1969, P. Adams Sitney utiliza o termo “Cinema Estrutural”¹⁹² para descrever o desenvolvimento de um novo movimento cinematográfico que se distinguia do “Cinema Formal” de Markopoulos, Brakage, Warhol e Anger.

A designação e a distinção efectuada por Sitney é muito polémica. Em parte, porque as características apontadas por Sitney para distinguir as obras “estruturais” (câmara fixa, efeito de *fliker*, repetição exacta e consecutiva de um mesmo plano ou de uma mesma série de planos e a refilmagem) muito raramente se encontram presentes no mesmo filme; por outro lado, porque a distinção que ele estabelece relativamente a um outro tipo de filmes designados “Formais” torna-se muito pouco clara quando analisamos os exemplos em concreto. Os filmes “Formais” são, para Sitney, aqueles que exploram as facetas materiais do cinema, ou seja, aquelas obras cuja forma é utilizada para explorar a própria materialidade do filme. Por seu turno, os filmes “Estruturais” centram-se em, como o próprio termo indica, sobre as relações estabelecidas entre os vários elementos do filme, exploradas de forma “minimal”.

Malcom Le Grice prefere utilizar a designação de “Novo Cinema Formal”,¹⁹³ dentro do qual distingue duas correntes: a americana, em que “a inclinação formal era inicialmente uma reacção contra o cinema *underground*, particularmente no trabalho de Warhol, cujas intenções não eram expressamente formais, mas antes iniciadas como uma reacção provocativa e neo-dada”;¹⁹⁴ e a europeia, onde a tendência formal pode ser considerada como uma continuação da exploração da forma cinematográfica iniciada nos anos vinte. Na primeira, Le Grice inclui os trabalhos precursores de Stan Brakage e Andy Warhol; e, na segunda, as obras de Kurt Kren e Peter Kubelka. Esta primeira “geração” de filmes formais é continuada, ainda segundo Le Grice, por uma “segunda geração” em relação à qual opta por sub-agrupar as obras em questão, delimitando quatro grandes áreas de experimentação. A primeira consiste no “Filme Perceptual”. Iniciada com *Anémic Cinéma* de Duchamp, esta área inclui filmes que procuram examinar, ou criar, experiências com mecanismos que trabalham

¹⁹² Sitney, P. Adams; *oEstrutural Filmz*, *Film Culture*, Verão 1969, p. 1-10. Artigo também publicado em Sitney, P. Adams; *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, Oxford, 1978 (1ª Edição 1974).

¹⁹³ “*New Formal Film*”

¹⁹⁴ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 88.

ao nível do sistema preceptivo e nervoso, à semelhança da Arte Op. No cinema, estas experiências alcançam a sua forma mais pura através da utilização de “contrastes rápidos sequenciais.”¹⁹⁵ Nesta primeira grande área, Le Grice inclui trabalhos de Peter Kubelka, Paul Sharits, Brigit e Wilhelm Hein.

A segunda, diz respeito àqueles filmes que utilizam o *loop* e a repetição de imagens, cujo precursor foi *Ballet Mécanique* de Léger. Em relação aos filmes que utilizam estes dois mecanismos, Le Grice salienta algumas das suas próprias obras, bem como trabalhos de Georges Landow, de Bruce Connor, John Wieland, Werner Nekes, Kurt Kren, Fred Drummond e Peter Gidal.

A terceira grande área de experimentação, ainda segundo Le Grice, diz respeito às manipulações dos processos de revelação e de refilmagem onde salienta os trabalhos de Pat O’Neill, Klauss Schönherr, Hollis Frampton, Ken Jacob, Lutz Mommartz, Michael Snow; e, novamente, alguns dos seus filmes, bem como algumas obras de Georges Landow, Brigit e Wilhelm Hein e Peter Gidal. Estas três tendências convergem na atenção dada à própria materialidade dos filmes.

Por último, a quarta grande área distinguida por Le Grice consiste na “directão que se concentra na projecção e no projector”¹⁹⁶ englobando a noção de “*Expanded Cinema*” originalmente aplicado às experiências abstractas americanas, nomeadamente aos trabalhos de Jordan Belson e aos *Vortex Concerts*, mas que Le Grice alarga também aos trabalhos de Stan Vanderbeek, Werner Nekes, Peter Weibel e Valie Export, Ernest Schimdt Jnr, Dieter Meier, à projecção dupla utilizada em *Chelsea Girl* de Warhol, bem como a alguns dos seus próprios trabalhos.

Neste ponto, optámos por nos centrar no trabalho de dois percursores: Robert Breer e Perter Kubelka.¹⁹⁷¹⁹⁸ Em primeiro lugar, visto que as suas obras constituem, de facto, grandes inovações dentro do cinema abstracto, abrindo novos caminhos e direcções. Em segundo lugar, porque são cineastas que se situam na herança abstracta dos anos vinte e que apontam em dois sentidos: um que diz respeito ao estudo do movimento; outro que se centra no reconhecimento das propriedades físicas do próprio meio.¹⁹⁹ Em terceiro

¹⁹⁵ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 105.

¹⁹⁶ Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit., p. 121.

¹⁹⁷

¹⁹⁸ Num capítulo de *Visionary Film*, dedicado às obras de Robert Breer e de Peter Kubelka, P. Adams Sitney classifica os dois autores dentro daquilo que designa como “Cinema Gráfico”, na continuidade das obras de Eggeling, Richter, Duchamp e Léger. Este cinema é, na opinião de Sitney, um cinema “sem a meditação do Expressionismo Abstracto e as fases mitopoéticas” da Escola Abstraccionista Americana. Sitney, P. Adams; *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Op. Cit., p. 313.

¹⁹⁹ Ver David Curtis, *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*, Op. Cit. p. 155.

lugar, porque as suas obras condensam grande parte dos posteriores desenvolvimentos formais neste domínio.

Os primeiros trabalhos de Robert Breer situam-se no domínio da pintura abstracta. Breer é um dos primeiros membros da escola parisiense do pós-guerra designada *Abstraction Foide* onde produz obras muito influenciadas pelo Neoplasticismo. A passagem para o cinema dá-se em 1952 e é explicada por Breer da seguinte forma: “tinha pintado um grande número de quadros servindo-me de formas muito simples cuja posição na tela era de um arbítrio total. Imaginava todas as variações que se poderiam tirar dessas formas. Pensei então que, com a ajuda do cinema poderia, talvez, ilustrar essas variações geométricas. Não sonhava ainda no cinema como um modo de disciplinar o movimento das formas e as suas transformações: procurava apenas uma fórmula que me permitisse demonstrar as múltiplas possibilidades das formas estáticas que empregava.”²⁰⁰

Num percurso semelhante ao de Eggeling e Richter, ou seja, a partir do interesse pela transformação e movimento das formas estáticas, Breer inicia uma série de experiências no domínio do cinema, das quais resultam os filmes *Form Phases I* (1952); *Form Phases II e III* (1953); *Form Phases IV* (1954), obras constituídas, na sua maior parte, por figuras geométricas animadas numa superfície plana, num contínuo de transformações e de complexos padrões rítmicos, alcançando efeitos ambíguos ao nível do plano óptico.

Images by Images I (1954) representa um passo adiante nos futuros desenvolvimentos criativos de Breer, demonstrando um claro interesse pela ideia de construção rítmica visual alcançada através das relações estabelecidas entre os elementos visuais do filme. No entanto, a grande inovação de *Images by Images I* é o facto de constituir o primeiro filme da história do cinema onde nenhum plano ultrapassa o fotograma (isto é, não é visível mais do que 1/24 de segundo). Esta característica aproxima o filme das experiências de montagem rápida de Léger em *Ballet Mécanique*.²⁰¹ De facto, em *Images by Images I*, Breer faz a sua primeira tentativa de combinar simultaneamente imagens de natureza muito diversa e ritmos paralelos totalmente independentes. Por outro lado, *Images by Images I* é um filme de 10 segundos montados em cadeia (logo, repetível infinitamente) onde os 240 fotogramas são infinitamente diferentes uns dos outros. A estrutura do filme é justificada por Breer a partir da sua

²⁰⁰ Breer Robert; *Entretien avec Robert Breer*, *Positif*, 54-55, Julho-Agosto 1963, p. 52.

²⁰¹ O próprio Breer reconhece a influência de Léger afirmando: “Aquilo que teve uma grande influência sobre mim, apesar de poder não ser óbvia, são filmes de outros artistas. Filmes Experimentais, em particular - por pessoas que iniciaram a trabalhar nos anos vinte como Hans Richter, Léger (considero *Ballet Mécanique* um filme muito importante). Breer Robert; *Entretien avec Robert Breer*, *Positif*, Op. Cit., p. 53.

concepção de cinema abstracto: “gostaria mais de definir o cinema abstracto considerando, não apenas o aspecto visual das imagens individuais, mas as relações que elas mantêm entre si, ou ainda como a ausência dessas relações.”²⁰² Ou ainda mais adiante: “o que se entende comumente por arte abstracta é um mundo de sensações puras. Mas, para mim, o cinema abstracto é uma arte da “não-relação” entre coisas que coexistem em definições simultaneamente múltiplas e confusas.”²⁰³ As diferentes velocidades, bem como a existência de imagens que correspondem a um único fotograma — e que são obviamente indecifráveis — atribuem a este filme a sensação de uma grande riqueza polimórfica, ao mesmo tempo que denunciam a impossibilidade de captar todos os seus elementos, ou de estabelecer quaisquer tipos de relações ou de previsão, a partir de uma continuidade lógica. Por outro lado, de cada vez que se visiona a sequência de 240 fotogramas parece visionar-se um filme diferente. Breer está bem consciente desse tipo de resultados, chegando mesmo a afirmar: “gostaria que o público não tentasse descobrir nos meus filmes a noção convencional de continuidade (. . .) O fluxo de milhares de imagens que “bombardeiam” o ecrã é como um orgasmo visual. Não há aí nada de gratuito: quis desorientar o espectador de tal forma que ele se esquecesse a imagem que acabou de ver, não pudesse antecipar a que virá e se submetesse a seguir o filme, sem intervenção do processo racional.”²⁰⁴

Recreation I e Recreation II (1956-57), mantêm uma estrutura rítmica extremamente acelerada, que poderíamos designar de “microrítmica.”²⁰⁵ Devido a esta estrutura, os espectadores necessitam de vários visionamentos para conseguirem detectar todas as relações e todos os ritmos subjacentes ao enorme fluxo de imagens projectadas no ecrã.

Em *Jamestown Balloos (1957)* assistimos à integração de entidades concretas em padrões rítmicos puramente abstractos. O filme é composto por três partes. A primeira e a terceira são a preto e branco e utilizam o mesmo material temático: uma grande variedade de elementos, incluindo muitos recortes animados de revistas onde se reconhecem as caras de Napoleão, Sofia Loren, entre outras. Por sua vez, a segunda parte, a mais abstracta das três, utiliza grandemente a cor. A estrutura de *Jamestown*, ao mesmo tempo que contém uma série de *gags* tipo Dada, é um dos melhores exemplos da técnica “microrítmica” de Breer. Mais uma vez, esta mistura de formas abstractas e formas referenciais faz lembrar *Ballet Mécanique* de Léger.

²⁰² Breer Robert ; *Entretien avec Robert Breerz, Positif*, Op. Cit., p. 54.

²⁰³ Breer Robert ; *Entretien avec Robert Breerz, Positif*, Op. Cit., p. 54.

²⁰⁴ Breer Robert ; *Entretien avec Robert Breerz, Positif*, Op. Cit., p. 54.

²⁰⁵ A este respeito ver *Film Quarterly*, 3, Primavera 1959, p. 55-57.

Em a *Man and His Dog Out for Air* (1957) Breer retorna à mais pura abstracção. O filme, inteiramente a preto e branco, consiste na animação de linhas sobre um fundo branco. Breer explica da seguinte forma o processo de concepção e realização do filme: “este filme, como a maior parte das minhas obras, é construído a partir do ambiente, dirigindo-se para as duas extremidades ou, se quisermos, do interior em direcção ao exterior. Parti de uma imagem que me sugeria uma percepção particular e alarguei essa percepção a várias direcções diferentes.”²⁰⁶

As obras seguintes de Breer mantêm-se, de alguma forma, na linha das suas primeiras experiências. Trabalhando a partir de formas referenciais, vai explorando diversas possibilidades de construção de ritmos visuais abstractos e de estabelecimento de relações meramente ópticas, remetendo para segundo plano, ou mesmo tentando anular, a intervenção da razão ou da lógica. É o caso, por exemplo de *Blazes* (1961) que, nas palavras do próprio autor, “se trata de uma sucessão de imagens individuais tão diferentes umas das outras que não se pode perceber nenhuma com precisão.”²⁰⁷

Nos anos setenta e oitenta, Breer passa por uma série de áreas incluindo a publicidade e a animação infantil, trabalhando na Europa, nos Estados Unidos e no Japão, continuando, tal como Fischinger e Lye, na linha de cineastas experimentais que realiza incursões no domínio da publicidade onde, de alguma forma, prosseguem com novas técnicas e novos conceitos.

Nos últimos anos, Breer continua a realizar filmes e a explorar novas formas de construção de movimento e de ritmo. Um dos seus trabalhos mais recentes *Now You See It* (1996), utiliza um painel de duas faces que gira produzindo um filme animado, muito semelhante a um *Thaumatrope*, o primeiro aparelho cinematográfico (1826) que utilizava a persistência da visão. Tal muitas das suas demais obras, *Now You See It* baseia-se nas explorações por parte de Breer de dispositivos que criam movimento visual e reacções ópticas.

Por seu turno, Peter Kubelka começa a realizar filmes, sensivelmente na mesma altura que Breer. Kubelka leva ao extremo a experimentação no domínio da montagem e da construção de ritmos visuais. Aliás, recusa o termo “montagem”, preferindo utilizar a designação “construção”. Apaixonado pela música, o seu centramento na construção de padrões rítmicos está bem patente em *Arnulf Reiner* (1960), filme no qual Kubelka tomou a decisão extrema de eliminar qualquer tipo de imagem, quer representacional, quer abstracta. *Arnulf Reiner* funciona apenas a partir da alteração entre fotogramas negros e brancos em contraponto como períodos de sons “pretos” e “brancos”. Pode

²⁰⁶ Breer Robert ;  Entretien avec Robert Breerz, *Positif*, Op. Cit., p. 53.

²⁰⁷ Breer Robert ;  Entretien avec Robert Breerz, *Positif*, Op. Cit., p. 54.

ser, por isso, considerado um puro exercício de ritmo visual, visto que desenvolve um padrão de relações entre os períodos de ecrã negro e branco em contraponto com a duração de sons brancos e pretos, ou seja, períodos de ruído e de silêncio.

Para Le Grice, *Arnulf Reiner* consiste no primeiro filme totalmente “concreto” da história do cinema e constitui uma forte indicação da independência da abstracção cinematográfica em relação à abstracção na pintura. Isto porque trabalha com a abstracção da mudança de tempo e não com a transformação de formas pintadas.²⁰⁸

Também em *Adebar* (1957) o movimento das figuras é reduzido a uma forma rítmica preta e branca, alternando-se em positivo e negativo, que se repete hipnoticamente. À semelhança de Léger e de Breer, mesmo quando utiliza imagens referencias, Kubelka fá-lo com a intenção de ilustrar ritmos abstractos que nada têm a ver com o ritmo ou movimento “naturais”. Aliás, Kubelka insiste na ideia de que o cinema não é movimento. Nas palavras do autor: “o cinema não é movimento. Esta é a primeira coisa. O cinema não é movimento, é a projecção de imagens paradas num ritmo muito rápido. Pode-se dar a ilusão de movimento, claro, mas isso é um caso especial e o cinema foi inventado originalmente para esse caso especial. No entanto, como frequentemente acontece, as pessoas inventam uma coisa e, em seguida, criam uma outra diferente. O cinema não é movimento. Pode dar a ilusão de movimento. O cinema é a projecção rápida de impulsos luminosos (...) Tem-se a possibilidade de atribuir à luz uma dimensão no tempo. Esta é a primeira vez, desde que a humanidade existe, que podemos de facto fazer isso.”²⁰⁹

Pertinentemente Kubelka utiliza o termo “filme métrico” para designar o seu cinema. Fazendo uma analogia directa com os ritmos musicais, explica Kubelka: “tenho dezasseis fotogramas, e oito fotogramas, e quatro fotogramas, e seis fotogramas — é um ritmo métrico. Por exemplo, as pessoas sentem sempre que os meus filmes são muito uniformes, não têm picos, não têm quebras e são igualmente pesados no início e no fim. Isto deve-se ao facto da harmonia se estender para além da unidade do fotograma, do 1/24 por segundo. Parto sempre desse ritmo base, dos 24 fotogramas, que se sentem, que se sentem sempre.”²¹⁰

²⁰⁸ Ver Le Grice, Malcom; *Abstract Film and Beyond*, Op. Cit. p. 96.

²⁰⁹ Kubelka, Peter; “An interview with Peter Kubelka by John Mekasz”, *Film Culture*, nº 44, Primavera de 1967, p. 45. Citação reeditada em Sitney, P. Adams; *Film Culture. An Anthology*, Op. Cit. p. 291.

²¹⁰ Kubelka, Peter; “An interview with Peter Kubelka by John Mekasz”, *Film Culture*, Op. Cit. p. 45.

Esta designação de “cinema métrico” utilizada expressamente por Kubelka para classificar os seus filmes²¹¹ encontra-se, na opinião de Noguez, muito próximo da ideia de “Filmes Estruturais”. Em *Adebar*, *Schwechater* (1957/1958) e *Arnulf Rainer*, afirma Noguez, “os diferentes elementos da sua estrutura são, de facto, medidos ao fotograma”, continuando: “e se a palavra “estrutural” aplicada ao cinema em 1969 por Sitney, pode ter sentido, é principalmente a seu respeito.”²¹²

De facto, a experiência principal do receptor durante a visualização de qualquer destes filmes é uma percepção simples do ritmo e de uma construção de padrões e de mudanças. Noguez aplica a designação de filmes “minimais” a estas três obras de Kubelka: “em alguns planos de um preto e branco bem definido em *Adebar* imagens condensadas em *Schwechater*, ou mesmo, em *Arnulf Rainer*, a abstracção total e elementar de um alternância de fotogramas brancos e pretos, justificam que se fale de filmes “minimais”.”²¹³

7 Conclusão. Do cinema ao computador?

No cinema, quase desde os seus primórdios, correntes não-narrativas e não-representativas afirmam estreitas analogias desta arte aos mais recentes desenvolvimentos da pintura e da mais abstracta de todas as artes: a música. Escolas, teorias e autores cinematográficos centram-se sobre a elaboração dos elementos plásticos e rítmicos das construções fílmicas, desenvolvendo e explorando as suas potencialidades ao nível da construção da imagem, mais do que da sua capacidade representativa, e de uma linguagem que se centra, antes de tudo, na pesquisa das possibilidades de articulação entre os fotogramas. Explora-se a ilusão de movimento, segundo estruturas rítmicas, numa estreita analogia com as construções musicais. Procuram-se questionar, não apenas a tendência narrativa dominante nesta arte, mas um elemento porventura ainda mais determinante: o lugar da representação e do sujeito, e as suas possibilidades expressivas, reflexivas ou construtivistas. Encontramos, assim, no domínio do cinema, uma pluralidade de práticas cinematográficas que podem ser divididas entre dois grandes grupos. Um primeiro, caracterizado por uma abstracção concreta ou tendencial, na qual a captação do “real” através de processos químicos serve

²¹¹ “Estes três filmes, *Adebar*, *Schwechater* e *Rainer* são filmes métricos Kubelka, Peter; nAn interview with Peter Kubelka by John Mekasz, *Film Culture*, Op. Cit. p. 45.

²¹² Noguez, Dominique ; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma nUndergroundz Américan*, Op. Cit., p. 144.

²¹³ Noguez, Dominique ; *Une Renaissance du Cinema. Le Cinéma nUndergroundz Américan*, Op. Cit., p. 144.

estratégias onde, sistematicamente, é questionada a representatividade das imagens e explorado, sobretudo, o elemento essencial que caracteriza o cinema enquanto arte autónoma e específica: o movimento. E um segundo, que designámos como abstracção absoluta, onde predominam formas não figurativas — ou não miméticas —, e puros jogos cromáticos. Neste último, encontramos, quer procedimentos fotográficos, quer práticas de inscrição directa sobre a película.

O grande objectivo subjacente a qualquer um destes grupos é, sem dúvida, a exploração das potencialidades rítmicas determinadas pela montagem. Encontramos esta pretensão em práticas eminentemente formalistas, que procuram explorar a materialidade específica do cinema; bem como em estratégias mais místicas que procuram formas de desvelação, ou de acesso a “novas dimensões”.

Por outro lado, todas estas estratégias encontram-se intimamente ligadas à exploração e desenvolvimento de técnicas que permitam uma maior manipulação das imagens, determinado, desde logo, uma aliança fundamental entre a vocação abstraccionista e as novas tecnologias de imagem.

Com o fim dos grandes movimentos abstraccionistas no domínio da pintura e do cinema, esta aliança tecnologia/abstracção afirmar-se, cada vez mais, como um domínio fundamental. De facto, a emergência das novas tecnologias electrónicas e digitais de imagem, vem colocar à disposição dos artistas todo um novo domínio de manipulação e construção da imagem através de uma tecnologia que potencia o processo criativo. Este facto, contribui para uma redefinição do estatuto da própria arte moderna. A tecnologia integra-se, definitivamente, na esfera artística, modificando-a e contribuindo para uma redefinição das suas fronteiras.

Os compositores de “música visual”, como vimos acima, desde logo que se centram nesta relação sensorial com os receptores. De facto, é curioso notar que as formas mais abstractas, produzidas actualmente no domínio das novas tecnologias, insistem nessa primeira relação onde a obra produz uma envolvimento, um espaço e um tempo de “delírio” que nos remete para além das nossas estruturas de percepção quotidianas e racionais, apelando a todos os sentidos. Estas experiências são alcançadas através de formas multimédia, nascidas da integração das novas tecnologias com a tradição da arte da *performance*.

A constatação do deslocamento para uma estética sensorial, pode ser já encontrada em Walter Benjamin e em Marshall McLuhan, através da ideia de

“qualidade táctil”, ou efeito de “choque”²¹⁴ atribuída às novas tecnologias²¹⁵ que se opõe à “qualidade óptica” tradicional das artes.

Benjamin associa a qualidade táctil do cinema à da arquitectura que possui, precisamente, uma recepção de dois tipos: através do uso e através da percepção, ou seja, táctil e óptica.²¹⁶ Para Benjamin, a recepção táctil advém do uso, de um envolvimento total do receptor com o objecto, que resulta de uma anulação da “aura” da obra de arte. O valor de uso — táctil — característico da cópia, opõe-se ao valor de culto, dominante no original que impõe uma relação à distância, uma contemplação e um envolvimento meramente espiritual. No cinema, a qualidade táctil, através da técnica formal do “choque” permite novas formas de percepção e de envolvimento. No entanto, para Benjamin, estas não são absolutamente opostas à crítica e à razão.²¹⁷

Através do conceito de “diversão”, Benjamin, fala de uma profunda alteração nos mecanismos de percepção nas artes: “a recepção na diversão, cada vez mais perceptível em todos os domínios da arte, e que é sintoma das mais profundas alterações na a-percepção, tem, no cinema o seu verdadeiro instrumento de exercício.”²¹⁸

A democratização da recepção, coincidente com a perda de “aura” e de original, bem com a emergência de uma percepção táctil das cópias determina, assim, para Benjamin, uma mudança nas formas de percepção, mudança que se encontrava, em 1936, bem exemplificada nos aspectos formais do cinema, mas que Benjamin, preconiza já alargar-se a toda a arte. O táctil é a envolvimento total e o esquecimento do receptor numa panóplia de sentidos, da qual fazem também parte uma razão e uma crítica, mas “distraindas”.

McLuhan também atribui uma qualidade táctil aos meios electrónicos. Na “nova era electrónica”, profetizada pelo autor, assistimos a uma explosão de todos os sentidos, a uma revolta contra o domínio absoluto da razão instrumental, através da tecnologia e dos novos meios. Estes novos meios, entendidos,

²¹⁴ Benjamin, Walter; *Óbra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p.107-108.

²¹⁵ No caso de Benjamin, aplicado ao cinema.

²¹⁶ Benjamin, Walter; *Óbra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), p.109.

²¹⁷ Benjamin afirma. “O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao facto de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo facto de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído.” Benjamin, Walter; *Óbra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), Op. Cit., p.110.

²¹⁸ Benjamin, Walter; *Óbra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), Op. Cit., p.110.

como uma extensão dos nossos sentidos, do humano, anunciam um envolvimento total do receptor.²¹⁹

É, talvez, por esta razão que, no mundo da indústria, os produtores discográficos mais atentos estão a apostar todas as suas cartas na sensorialidade pura.

²¹⁹ Ver, MacLuhan, Marshall, *A Galáxia de Gutenberg*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972. (1ª edição 1962). Ver também MacLuhan, Marshall; *Understanding Media*, New American Library, New York, 1964; e MacLuhan, Marshall; *The Electronic Age — The Age of Implosion* in *Essays, Media Research. Technology, Art, Communication*, OPA (Overseas Publishers Association, Amesterdan, 1997, p. 16-38.