

# O mais estrangeiro de todos os brasileiros: Alberto Cavalcanti e sua jornada pelas vanguardas européias

*The most alien of all Brazilians: Alberto Cavalcanti and his journey through the European avant-gardes*

## Sílvio Demétrio

Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da UEL. Doutor em Ciência da Comunicação pela ECA-USP. Esta à frente, ao lado de Gutemberg Medeiros, do grupo de pesquisa Imagem e Subjetividade. Ainda sem data definida para o lançamento, Demétrio e Medeiros preparam uma coletânea de ensaios sobre o cinema de Alberto Cavalcanti.

## Gutemberg Medeiros

Pesquisador ligado a vários grupos de pesquisa. Doutor em Ciência da Comunicação pela ECA-USP. Esta à frente, ao lado de Sílvio Demétrio, do grupo de pesquisa Imagem e Subjetividade. Ainda sem data definida para o lançamento, Medeiros e Demétrio preparam uma coletânea de ensaios sobre o cinema de Alberto Cavalcanti.

**Submetido em:** 10/05/2016

**Aceito em:** 18/07/2016

## DOSSIÊ

### RESUMO

Em sua formação como cineasta, Alberto Cavalcanti dialogou com algumas das principais vanguardas como o Impressionismo, o Surrealismo e o Construtivismo. Neste artigo busca-se apresentar um quadro histórico dessa trajetória e os pontos de inserção da estética do diretor brasileiro nesses movimentos. O contato com essa diversidade de movimentos foi essencial para a construção da singularidade de Cavalcanti numa perspectiva mundial assim como uma possível causa de seu relativo isolamento em relação ao grande público brasileiro para o qual ainda continua desconhecido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alberto Cavalcanti, vanguardas, Impressionismo, Surrealismo, Construtivismo

### ABSTRACT

In his formation as film director, Alberto Cavalcanti dialogued with some of the main vanguards as the Impressionism, the Surrealism and the Constructivism. In this article it is looked for to present a historical picture of that path and the points of insert of the Brazilian director's aesthetics in those movements. The contact with that diversity of movements went essential for the construction of the singularity of Cavalcanti in a world perspective as well as a possible cause of his relative isolation in relation to the great Brazilian public for which still continues as a stranger.

**KEYWORDS:** Alberto Cavalcanti, vanguards, Impressionism, Surrealism, Constructivism

A discussão sobre as vanguardas artísticas no contexto da América Latina sempre rendeu uma preponderante visão atrelada à dependência dos modelos das metrópoles européias. É sintoma desse quadro, por exemplo, tanto a leituras de Ferreira Gullar, ainda na década de 60, como a de Nestor Garcia Canclini, já ambientada numa paisagem contemporânea.

Gullar trabalha em seu ensaio dedicado ao tema a validade desse modelo, marcadamente constituído em outras bases históricas e culturais, para uma condição como a das artes e da sociedade brasileira. Em Vanguarda e Subdesenvolvimento (Gullar, 1978), sua crítica recai sobre o afastamento, alienação, portanto, do artista em relação à sociedade pelo viés de uma linguagem inacessível às massas. A vanguarda reduzida a um capricho preso ao preciosismo das experimentações formais em detrimento de um trabalho fundamentado nos conteúdos essencialmente críticos porque históricos.

Canclini, por sua vez, propõe que a experiência latino-americana em relação às vanguardas foi promovida pela importação de um modelo estético sem as bases estruturais da sociedade devidamente consolidadas como respaldo dessa estetização: importa-se o modelo estético do modernismo sem ter como base os fundamentos de uma modernidade instaurada. É assim que em Culturas Híbridas (Canclini, 2001) o autor vai discutir a assimilação do discurso acadêmico sobre a pós-modernidade pela crítica latino americana.

Ambas as possibilidades são válidas, é certo. Porém tanto Gullar quanto Canclini estão presos a uma ideia de identidade por demais grave, pesada. A gravidade de um século XIX e da legitimação do estado-nação ainda paira sobre ambos. A questão que apresentamos aqui é: e se por uma identidade brasileira entendêssemos uma inflexão estética mais sutil sobre a superfície da linguagem que serve de suporte para uma determinada forma de expressão? Um descentramento do conceito de identidade tal como o propõe Stuart Hall em seu célebre ensaio Identidade Cultural da Pós Modernidade (Stuart Hall, 2001).

O cinema, por exemplo: no caso brasileiro, a primeira imagem em movimento que abre a produção de seu imaginário histórico é a “Vista da Baía da Guanabara”, que teria sido captada pelas lentes do cinegrafista italiano Affonso Segretto em 1898 a bordo do navio que o trazia para o Rio de Janeiro. A direção do olhar sob o qual nasce o cinema brasileiro é uma visão de fora para dentro. É pelo olhar do outro que se tem como ponto de partida a construção de uma imagem na qual se reconhece aquilo que nos une. Um olhar de redescoberta, portanto, que imita a narrativa consagrada do “descobrimento”. Se existe uma identidade ela é descentrada, estrangeira, clandestina, proscrita. Condição ontológica expressa pelo lema antropofágico oswaldiano “só me interessa o que não é meu”. Existe uma dependência do outro nem que seja por uma via negativa - a de devorá-lo para extrair sua potência como nos rituais de canibalismo dos índios Caetés que devoraram o Bispo Sardinha. É pela capacidade de assimilar aqueles que nos dominam que constituímos nossa identidade.

Nesse sentido ninguém foi mais brasileiro do que o cineasta Alberto Cavalcanti. Ao mesmo tempo ninguém foi mais estrangeiro do que ele. Deslocado. Desterritorializado. Clandestino. A fluidez de seus deslocamentos repele qualquer assentamento mais fixo. É verdade que em alguns compêndios seu nome consta como o de um “cineasta britânico” – algo que ele nunca foi de fato, mesmo tornando-se uma referência durante o período áureo do documentarismo inglês nos anos que precederam a II Guerra Mundial. É que muito cedo Cavalcanti tornou-se um nômade sem porto de chegada, até mesmo quando tentou voltar para o Brasil por mais de uma vez. No exílio qualquer identidade se potencializa. O território e o tempo vivido transformados em intensidades que percorrem as mínimas formações do cotidiano. Essa relação com o fora, com o

exterior, é uma importante chave para entender seu legado e suas imbricações com as vanguardas artísticas que marcaram a primeira metade do século XX. Cavalcanti passou por vários desses movimentos e incorporou elementos de vários deles na composição de sua estética cinematográfica. Levou sua “brasilidade” ao coração das vanguardas européias e com isso se tornou um caso radical de singularidade ímpar. Cavalcanti é nossa diferença. Cavalcanti é do mundo. Um cinema de nenhum tempo. Cinema acontecimento. Notadamente são três as referências a essas vanguardas: o começo com Marcel L’Herbier, diretor do impressionismo cinemático francês que o iniciou na sétima arte, depois o diálogo estabelecido com o surrealismo e com o construtivismo russo e suas técnicas de montagem. Começaremos, pois, com a sua passagem pela primeira vanguarda francesa, a do impressionismo cinemático, para depois delinear as relações que esse movimento estabelece com o momento surrealista. Isso permite explorarmos como a construção dessa estética de vanguarda no estilo de Cavalcanti estabeleceu todo um diálogo com a vanguarda russa e o cinema de Eisenstein.

### Pela porta da frente das vanguardas

Aberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro em fevereiro de 1897, filho de Manoel de Almeida Cavalcanti, um professor de matemática da Escola Militar da Praia Vermelha, e dona Ana Olinda do Rego Rangel. Sua formação básica se deu no âmbito da Escola Militar, mas ao conhecer o dramaturgo Roberto Gomes, esse vai influenciá-lo em seu interesse pelas artes. A família reúne esforços para mandá-lo à Europa para estudar. Após se formar em Arquitetura, na Suíça, Cavalcanti passa alguns meses como adido no consulado do Brasil, em Liverpool. Logo depois, segue o mesmo caminho da chamada “geração perdida” pós a Primeira Guerra Mundial: foi para Paris, o epicentro da cultura européia.

Cavalcanti se declarava um apaixonado por cinema desde a juventude. Antes disso e ainda morando na Inglaterra, lembra que escreveu uma carta para o diretor de filmes de vanguarda Abel Gance, afirmando gostar de seus filmes. O diretor acabou por introduzi-lo no meio vanguardista parisiense logo depois. “Ele então quis me conhecer, e daí surgiu uma amizade muito importante” (Cavalcanti, 1980, p. 10).

Foi a partir desse encontro com Gance que Cavalcanti passou a travar relações com vários artistas de vanguarda, especialmente o diretor francês Marcel L’Herbier. Esse diretor traz o brasileiro à sua equipe como cinegrafista, estreando em *Résurrection* (1922, adaptação da prosa de Leon Tolstói), seguido de *L’Inhumaine* (1924). Cavalcanti ainda foi cenógrafo de *L’Inondation*, de Louis Delluc, e *La Galerie des Monstres*, de Jacques-Catelain – neste também como primeiro assistente de direção (ambos de 1924). Junto com Gance, L’Herbier foi um dos grandes nomes do impressionismo cinemático.

Cavalcanti inicia no cinema entrando pela porta da frente das vanguardas em posto dos mais privilegiados na linha de produção fílmica. Ele chama a atenção nesse contexto em 1924 com a cenografia da adaptação do romance de Luigi Pirandello *Feu Mathias Pascal*, dirigido por L’Herbier. O impacto de design provocado por Cavalcanti se expressa no cartaz original do filme, onde privilegia a sua concepção geométrica. Cavalcanti dirige seu primeiro filme, *Le Train Sans Yeux* (1926) e, no mesmo ano, *Rien que les Heures (Nada Como o passar das horas)*. Ele traz ao cinema toda uma concepção imagética de fundo onírico, em evidente diálogo com o surrealismo francês.

Cavalcanti afirmaria que era um surrealista com tendência ao realismo (Cavalcanti, 1960, p. 4). Ele

registrou em entrevista ainda o quanto ficou “misturado” com os surrealistas. “Eles foram muito bons para mim, me aceitando, embora eu não fosse surrealista” (Cavalcanti, 1980, p. 10). Do grupo liderado por André Breton, Cavalcanti foi mais próximo de Paul Éluard, “um dos três maiores poetas do meu século”. Na década de 1930, Cavalcanti manteve elementos surrealistas especialmente na forma fílmica do documentário quando participou ativamente na produção da GPO Film Unit sob a autorização de um de seus fundadores, Humphrey Jennings

## O impressionismo no cinema

Quando se fala em impressionismo no cinema isso remete a um recorte que nasce a partir do naturalismo pictorialista francês e vai até as sinfonias urbanas como *Rien que Les Heures*. O naturalismo pictorialista foi um momento do documentarismo francês no qual se buscava na natureza a evocação de uma intensa experiência subjetiva. Como explica Ian Aitken:

Although differing in significant respects from the previous tradition of naturalist pictorialism, impressionism was also strongly influenced by that tradition, and the key development in the transition from the one movement to the other lay in the use of film to evoke extremes of subjective experience, in addition to the lyrical evocation of mood and landscape which had characterised pictorialist naturalism (Ian Aitken, 2001. P75 )<sup>1</sup>.

Há portanto uma relação muito forte na passagem entre um momento e outro. Tanto o pictorialismo naturalista quanto o impressionismo cinematográfico reverberam um dos fundamentos da estética da arte abstrata de um Kandinsky. O pai do abstracionismo colocou seu nome nos compêndios de história da arte graças à sua passagem pela Bauhaus e também por desenvolver uma abordagem na pintura que partia de uma concepção fundamentada num efeito de simpatia entre o espectador e a obra. Kandinsky queria que suas obras abstratas afetassem quem as observasse. É assim que se pode então entender esse princípio comum ao naturalismo pictorialista e o impressionismo como um elemento estético que respalda ambas as manifestações dentro de um registro fundamentalmente modernista. Para distinguir do conceito de cinema moderno de Deleuze, podemos dizer que Cavalcanti foi representante de um cinema modernista. Sua câmera benjaminiana em *Rien Que Les Heures* vai se tornar referência para o entendimento de todo um gênero que se desenvolveu àquela época, as sinfonias urbanas, assim como vai colocá-lo como um dos principais nomes do impressionismo francês no cinema:

“The Brazilian director Alberto Cavalcanti’s *En Rade* (Stranded, 1927), Jean Renoir’s *Nana* (1926), Henri Fescourt’s *Les Misérables* (1926) and Jean Epstein’s *Finnis Terrae* (Land’s End, 1929) also carried on the tradition of pictorialist naturalism, to a greater or lesser extent, up till the end of the decade”. (Aitken, 2001.P74)<sup>2</sup>

1 Embora diferindo em significantes aspectos da tradição anterior do pictorialismo naturalista, o impressionismo também foi influenciado fortemente por essa mesma tradição e o elemento chave na transição de um movimento para o outro reside no uso do filme para evocar fortes experiências subjetivas, além da evocação lírica de atmosferas subjetivas e paisagens que tinham caracterizado o pictorialismo naturalista. (tradução nossa)

2 “Em *Rade*, do diretor brasileiro Alberto Cavalcanti; *Nana*, de Jean Renoir; *Os Miseráveis* de Henri Fescourt e *Finnis Terrae* de Jean Epstein também continuaram a tradição do pictorialismo naturalista mais ou menos até o fim da década”. (tradução nossa)

*Rien Que Les Heures* é uma leitura crítica da metrópole parisiense trazendo o avesso do que se projetava em termos de “cidade luz”, enfocando a sua zona de exclusão com os pobres que não tinham visibilidade. Entre as várias manifestações sobre esse marco do cinema mundial, está um artigo do cineasta Luis Buñuel publicado na Espanha, ainda em 1926, no qual faz síntese do cinema de vanguarda da época.

Boa parte do artigo de Buñuel é dedicada a descrever as inovações e o escopo imagético de *Rien que les Heures*, o que evidencia a centralidade dessa produção em todo esse contexto. E sentencia que Cavalcanti era, a partir desse filme, uma das principais promessas do cinema moderno (Buñuel, 2000, p. 56). Além desse impacto inicial, *Rien que les Heures* entrou para a história do cinema mundial por ser o primeiro filme em perspectiva com as chamadas sinfonias urbanas – dedicadas a tecer um olhar contemporâneo sobre a cidade – seguido de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, e *O Homem com Uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov.

Dentre as composições plásticas fragmentadas sobre a urbe, uma das que chamam a atenção é a montagem com uma espécie de inflação imagética de olhos a piscar e observar tudo à sua volta com extrema vivacidade. Ou seja, já embute reflexão sobre o cinema – ou metacinema – na busca de um olhar novo sobre o mundo, lançando uma das discussões mais modernas na época sobre essa nova tecnologia e linguagem própria.

### Eisenstein – “havia uma pedra-ferro no meio do caminho”<sup>3</sup>

Também marcantes em *Rien que les Heures* são concepções de enquadramento e de montagem a partir do enunciado por Sergei Eisenstein em *O Encouraçado Potionkin* (1925), detidamente estudado por Cavalcanti e por todos os cineastas de vanguarda da época. A rua de mão dupla logo se fez sentir. Em 1929, Eisenstein começa estadia no exterior e também passa por Paris. Em sua autobiografia, o diretor assinala em mar de acontecimentos dois instantes sobre Cavalcanti.

Primeiro em comentário um tanto prosaico, quando alude à residência do diretor e o quanto ficou assombrado com o mobiliário de sua casa, “pseudogótico e gótico falsificado. Incômodas cadeiras com encostos retos” (Eisenstein, 1988, p. 325) entre outros aspectos. Para, logo em seguida, observar: “Alberto Cavalcanti viveu em Paris de maneira igualmente estranha” (Eisenstein, 1988, p. 325). Tal observação rápida revela muito mais do que aparenta. Eisenstein e Cavalcanti tinham formação cosmopolita, especialmente europeia, onde muito raramente alguém é convidado para uma visita ao espaço privado. A não ser que houvesse uma amizade, intimidade grande entre ambos. O que é evidenciado por essa breve citação de Eisenstein, certamente tendo visitado Cavalcanti em sua residência.

O segundo momento em que Eisenstein alude a Cavalcanti em suas memórias se relaciona a um dos momentos mais decisivos para o cinema mundial: o Congresso de La Sarraz (Suíça, 1929). O cineasta soviético destaca o que viu nas “perspectivas de desintegração da consciência burguesa no ‘surrealismo’: *Um Cão Andaluz* de Buñuel” (Eisenstein, 1988, p. 311). Para logo se lembrar dos experimentos de Richter, Ruttmann, Eggeling, o então mais recente filme de Joris Ivens. Na mesma tela, o cineasta soviético assistiu a filmes de Carl Dreyer, Cavalcanti e Man Ray (Eisenstein, 1988, p. 31).

3 Em alemão “Eisen” = ferro, Stein= pedra.

Esse congresso foi um dos mais importantes na história do cinema. Nunca antes ou depois dele se reuniram tantos protagonistas do setor no período entreguerras (Hagener, 2014, p. 289). O ponto alto do congresso foi a segunda mesa-redonda, realizada em 3 de setembro, quando debateram os rumos e a noção-chave do que se entendia por cinema experimental, com a presença de Eisenstein, Cavalcanti, Béla Balázs, Robert Aron, Jean George Auriol, Hans Richter, Ivor Montagu e Léon Moussinac (Archives, pp. 17-8). A partir desse debate, abandona-se neste métier a designação de cinema de vanguarda.

O próprio Cavalcanti, não poucas vezes, expressou a influência que Eisenstein teve em sua carpintaria fílmica. Especialmente em seu diapasão ao harmonizar ficção e elementos da realidade como em *Rien...* Cavalcanti assistiu *O encouraçado Potionkin* (1925) entre outros filmes soviéticos no cineclube parisiense Cinéma Artistic em 12 de novembro de 1926. “The first Soviets films that we saw in Paris – the ones that made such a lasting impression of us – were not, strictly speaking, documentary films. But we saw then as documents” (Cavalcanti apud Drazin, grifo do director, p. 47)<sup>4</sup>

Posteriormente, em comunicação realizada em Leipzig (Alemanha Oriental) em 1962, durante o Festival Internacional de Documentário, Cavalcanti retomou esse tema tão caro herdado das vanguardas soviéticas e perceptível em várias de suas produções.

“I never see the value of clear distinctions between one kind of film (documentary) and another (fictional). When we made *North Sea*, about a trawler of the coast of Scotland, we did not hesitate to *reconstruct* all the happenings we wished to show in our film – and I do not believe that this made it less real or documentary. There are truths about the world that must be communicated in films, and we should employ – and willingly mix – *all forms* to say the truths. When we say Dovshenko’s *Earth*, it was a completely new experience for us; maybe these were actors, but Dovshenko was saying something to us through them (and his cameraman!) that was very true – about his country, his people and his beliefs. Most of the soviet films that made an impression on were similar fusions of reality and fiction”. (Apud Drazin, p. 47)<sup>5</sup>

O que Eisenstein não conta em suas memórias imorais é que o governo francês não queria a sua permanência no país e Alberto Cavalcanti chegou a tentar fazer um abaixo assinado entre diretores de cinema pedindo a sua permanência, mas acabou angariando apenas duas assinaturas, “todos me recusaram meu pedido” (Cavalcanti, 1980, p. 10). O que provocou a saída do diretor para a Inglaterra, com quem mais tarde Cavalcanti foi ao encontro. Anos depois, Cavalcanti recorda que a última notícia que teve do colega foi durante a II Guerra. “Ele estava entre os que haviam sido exilados por Stalin, e estava no Cerco de Leningrado<sup>6</sup>. Formou-se uma comissão de ingleses para visitá-lo e, sabendo que era amigo meu, levaram *Champagne Charlie*, o

4 “Os primeiros filmes que soviéticos assistimos em Paris - os que fizeram impressão tão duradoura entre nós - não eram, estritamente falando, documentários. Mas nós os vimos, na verdade, como documentos.” (Tradução nossa)

5 Eu nunca vi a importância em distinções claras entre um tipo de filme (documentário) e outro (fictício). Quando fizemos *North Sea*, a sobre uma traveira na costa da Escócia, não hesitamos em *reconstruir* todos os acontecimentos que queríamos mostrar em nosso filme - e eu não acredito que isso tornava menos real ou documentário. Há verdades sobre o mundo que devem ser comunicadas em filmes, e devemos empregar - e com satisfação misturar - *todas* as formas de dizer as verdades. Quando assisti *Terra* de Dovshenko, foi uma experiência completamente nova para nós; talvez estes eram atores, mas Dovshenko estava dizendo alguma coisa para nós através deles (e seu cinegrafista!) que foi muito verdadeira - sobre o seu país, seu povo e suas crenças. A maioria dos filmes soviéticos que nos marcaram sobre tais fusões de realidade e ficção.

6 Provavelmente um equívoco de Cavalcanti. Até onde avançamos em nossas pesquisas, Eisenstein não participou do Cerco a Leningrado. Além disso, dificilmente um grupo inglês poderia entrar e sair da cidade em meio aos combates intensos.

filme que eu acabara de dirigir para ele ver. Mandou então um recado muito desaforado e engraçado: ‘Diga ao Cavalcanti que se ele continuar a mandar filmes onde se bebe champagne, se come muito, tem mulheres bonitas, pra uma cidade onde se está morrendo de frio e fome, nunca mais falo com ele!’” (Cavalcanti, 1980, p. 10). E realmente não se falaram mais.

Um equívoco de Cavalcanti, pois Eisenstein não participou do Cerco a Leningrado. Segundo Neide Jallageas, uma das mais destacadas pesquisadoras sobre cinemas russo e soviético no Brasil e editora da revista científica *Kinoruss* ([www.kinoruss.com.br/](http://www.kinoruss.com.br/)) focada nesse segmento, “Durante o Cerco, Eisenstein ficou na capital do Cazaquistão, em Alma-Ata. Todo o maior estúdio cinematográfico russo, sediado em Moscou e onde morava o diretor, foi evacuado para esta cidade visando salvaguardar os diretores e permitir que a produção cinematográfica não parasse. Toda a equipe de *Ivan, o Terrível* ficou em Alma-Ata neste período. (Jallageas, 06 de julho de 2016).

No Brasil, o crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes aponta que talvez a primeira referência a Cavalcanti no Brasil – o que constatamos mais avante não ser verdade – teria sido no primeiro exemplar da revista e catálogo RASM (*Revista Anual do Salão de Maio*), editado por Flávio de Carvalho<sup>7</sup> em 1939. O artigo expõe o talento do brasileiro compondo a equipe de diretores na usina de documentários britânica aberta no GPO (General Post Office, equivalente à nossa Empresa de Correios e Telégrafos). No primeiro parágrafo, Carvalho já assinala ser esse diretor desconhecido no Brasil, “mas já famoso nos meios artísticos europeus”.

Para logo afirmar: “Não é de admirar que Alberto Cavalcanti tenha sido até hoje esquecido dos seus compatriotas, nem de espantar que os brasileiros ignorem as suas grandes realizações, pois estamos acostumados a esse desinteresse, verdadeira atonia, para com o que se refere a nossa gente e aos nossos valores”. Tal citação é especialmente valorosa por ser de intensa e infeliz atualidade. O mesmo acontece em relação a Flávio de Carvalho, mais lembrado como o pintor amalucado que passou de saia no Viaduto do Chá paulistano acompanhado pela atriz Tônia Carrero, com ampla cobertura da imprensa, enquanto, na Europa e EUA, era visto como intelectual dos mais importantes, tendo sido membro honorário das academias de ciências de Nova York, Moscou e Praga em plena Guerra Fria.

Sobre *Rien...* foi publicada uma coletânea de crônicas sobre cinema de Guilherme de Almeida<sup>8</sup> onde reproduz texto publicado na Revista *Brasil* de 18 de dezembro de 1926 de autoria de autoria de Vicente Avelino, que assistiu a película no Grand Palais parisiense. Sem aludir ao termo surrealismo, Avelino faz uma descrição que alude lança mão) de elementos dessa corrente estética aplicada especialmente ao cinema:

A película apresenta, logo à primeira vista, a particularidade de não ter, propriamente falando, nem enredo, nem atores. Em *Rien que les heures*, o sr. Cavalcanti não quis senão fixar os diferentes aspectos de Paris, entre meio-dia e meia-noite. Veem-se, nesse estranho filme, tipos, aspectos, fatos que não têm, muitas vezes, perfeita correlação entre si, mas que são,

7 Paulo Emílio observa algo da maior relevância nesse artigo datado de 19/04/1958: o quanto o movimento artístico nacional deve a Flávio de Carvalho – não só como pintor, retratista, um dos introdutores da arquitetura moderna no país e até em sua dramaturgia inovadora nos anos 30. Por exemplo, esse exemplar da Revista do Salão de Maio onde encomendou textos de destacados realizadores sobre o modernismo nos mais variados setores artísticos. Apesar de nunca ter se aproximado do cinema, Flávio escreve o artigo sobre a sétima arte focando a produção de Alberto Cavalcanti na Inglaterra.

8 Guilherme de Almeida foi um pioneiro no campo da crítica cinematográfica. Entre 1926 e 1942 assinou a coluna “Cinematographos”, no jornal *O Estado de S. Paulo*, para a qual escreveu mais 2.700 textos críticos, crônicas sobre as salas de cinema paulistanas e seus frequentadores, e opiniões sobre questões técnicas e estéticas próprias da cinematografia.

entretanto, tipos, aspectos e fatos que formam a grande vida obscura de uma grande cidade. Por exemplo: pobres coitados que dormem sobre os bancos dos jardins públicos: uma mulher que passeia, na caça ao homem; um “apache” que, numa esquina mal iluminada, ataca e “alivia” uma transeunte... *Sucedem-se as cenas rápidas, umas sobre as outras, sem darem ao espectador tempo para fixá-las, proporcionando-lhe apenas uma impressão da velocidade do tempo. Torna-se o filme, por isso, uma espécie de caleidoscópio fantástico, em que as mais diferentes imagens passam num minuto.* (Almeida, 2016, pp. 34-35, grifos nossos)

Destacam-se aqui as impressões do cronista ao descrever como o filme quebra com a corrente principal do que se via até então, a saber: não há enredo e atores, não haver relação direta entre os personagens, cenas rápidas superpostas, aceleração temporal redundando em caleidoscópio fantástico aos olhos do observador.

O convite para Cavalcanti integrar a fábrica inglesa de documentários GPO teve como um dos principais passaportes a realização de *Rien...*, misto de documentário e de filme de ficção e seu forte impacto também na Inglaterra. Paul Rotha (1907-1984) – um dos principais diretores britânicos de documentário, além de historiador e crítico de cinema – registrou essas impressões.

The imaginative brilliance of *Rien que les heures* played a significant part in the enormous possibilities of the cinema as a social and political tool. Shown at the London Film Society in 1928, the film introduced Cavalcanti to the future members of the British Documentary movement, who enthusiastically greeted, in the words of Paul Rotha, “the first attempt express creatively the life of the city on the screen”. Rotha signed Cavalcanti out as the only figure to emerge from the continental avant-garde of “real documentary interest”, but a significant feature of the film was the manner in which it counterpointed a factual view of the city with dramatizations of the daily lives of individual characters. (Drazin, 20011, p. 47).<sup>9</sup>

A interposição a qual Rotha se refere também é devedora tanto da montagem de Eisenstein quanto da colagem surrealista já estabelecida no cinema de vanguarda, mas a novidade era ver tais recursos em um documentário. Além disso, foi muito caro às mais variadas correntes de vanguarda. Este último aspecto também foi valioso para a ida de Cavalcanti para a GPO. Pois esta unidade fílmica pendia entre dois extremos derivados de seus fundadores: John Grierson e Robert Flaherty.

Perhaps the most important difference is Cavalcanti’s emphasis on the inter-relationship among the fundamental elements of documentary film: the social, the poetic and the technical. Grierson would probably insist that the social was more important, and Flaherty that the poetic was more important; it is the measure of Cavalcanti’s place in the development of non-fiction film that the emphasizes all three elements being important. (Barsam, 1973, p. 63)<sup>10</sup>

9 O brilho imaginativo de *Rien que les heures* desempenhou papel significativo nas enormes possibilidades do cinema como ferramenta social e política. Exibido no London Film Society em 1928, o filme introduziu Cavalcanti aos futuros membros do movimento britânico de documentário, o qual foi entusiasticamente saudado, nas palavras de Paul Rotha, “a primeira tentativa expressar criativamente a vida da cidade na tela”. Rotha destaca ser Cavalcanti a única figura a emergir do avant-garde continental de “verdadeiro interesse pelo documentário”, mas uma característica importante do filme foi a forma de como interpôs a visão factual da cidade com dramatizações da vida diária dos personagens. (Tradução nossa)

10 Talvez a diferença mais importante é a ênfase de Cavalcanti na interrelação entre os elementos fundamentais do documentário: o social, o poético e o técnico. Grierson insiste em que o social era o mais importante e Flaherty que a poética era o mais importante; esta é a medida do lugar de Cavalcanti no desenvolvimento de filmes de não-ficção que a enfatiza todos os três elementos como sendo importantes. (Tradução nossa)

Quando Barsam fala de elemento técnico, se refere especialmente a do emergente cinema falado. Cavalcanti atuou no final da década de 20 na filial parisiense da Paramount, onde se inteirou da novíssima tecnologia do cinema falado. Grierson o convida a GPO tendo em vistas importar essa tecnologia para a Inglaterra e Cavalcanti cumpriu também esse papel com eficiência. No documentarismo inglês Cavalcanti vai confirmar sua singularidade ao adaptar para esse gênero vários dos elementos estéticos dos diversos momentos das vanguardas pelos quais passou. Já era outro momento de sua trajetória. Depois da II Guerra Cavalcanti voltará para o Brasil para ocupar a frente do projeto da Vera Cruz. Não encontrará o respaldo e nem o reconhecimento devido. Volta para Paris onde irá falecer na década de 80 solitário e relativamente esquecido. Sua obra permanece em grande parte desconhecida para o grande público brasileiro embora ele seja um dos nomes mais conhecidos do cinema autoral brasileiro no exterior.

- AITKEN, Ian. Alberto Cavalcanti: *Realism, Surrealism and National Cinemas*. Trowbridge, Flicks Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *European Film Theory and Cinema - A Critical Introduction*. Edimburg, Edimburg University Press, 2001.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos: antologia d\ crítica cinematográfica*. Organização de Donny Correia e Marcelo Tápia. São Paulo: Editora da Unesp, 2016.
- ANTHONY, Scott and MANSELL, James G. (editors). *The projection of Britain: a history of GPO Film Unit*. London: British Film Institute: Palmgrave Macmillan, 2011, pp. 45-52.
- BARSAM, Richard. *The Non-Fiction Film*. New York: P Dutton, 1973.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- CARVALHO, Flávio de. "Um Nome Brasileiro na Cinematografia Nacional", in RASM: *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, edição do autor, 1939.
- CAVALCANTI, Alberto. Entrevista. *Pasquim*, 15 a 21/08/1980, pp. 10-12.
- \_\_\_\_\_. "Yo Era un Surrealista con la Tendencia al Realismo", in *Film Ideal*, n. 62, Madrid, 15 de diciembre de 1960.
- DRAZIN, Charles. "Alberto Cavalcanti: lesson in fusions the GPO Film Unit". In: SCOTT, Anthony: Mansel, James G (editors). *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit*. London: BFI: New York: Palmgrave, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *Yo: Memórias Inmorales 1*. Copilado por Naum Kleiman e Valentina Korshunova. Tradução de Selma Ancira e Tatiana Bubnova. Mexico, Siglo XXI, 1988.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário. V. I*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1982.
- HAGENER, Malte. "Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes", in Malte Hagener (org.). *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-garde in Europe (1919-1945)*. New York, Berghahn Books, 2014.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Editora Lamparina, 2014.
- JALLAGEAS, Neide. Entrevista aos autores, 06 de julho de 2016.