

Intermedialidade e teoria clássica do cinema

Alfredo Suppia*

RESUMO:

Este artigo pretende revisitar alguns textos-chave da teoria clássica do cinema, com o objetivo de rever a controvertida clivagem entre as vertentes formalista e realista no pensamento cinematográfico. Nesse sentido, na esteira da tradição de *paragone*, esforços de aproximação do cinema em relação a outras artes (identificação) e de singularização da arte cinematográfica (essencialismo) se alternam, por vezes num mesmo autor, conotando características intermidiáticas no pensamento cinematográfico pioneiro e clássico que acenam com a desconstrução da clivagem entre formalismo e realismo. Riciotto Canudo emerge aqui como autor-chave para a revisão dessa bifurcação, já apontada como simplificadora e enviesada em algumas ocasiões, porém sub-repticiamente ainda muito difundida entre os estudos de cinema.

Palavras-chave: Cinema. Teoria do Cinema. História do Cinema. Intermedialidade.

Introdução

Pretendemos começar tratando aqui de dois problemas ou controvérsias emergentes nos primeiros desenvolvimentos da teoria do cinema, nas duas primeiras décadas do século XX, os quais se prolongam até aproximadamente a metade do mesmo século – eventualmente persistindo até hoje.

A primeira controvérsia diz respeito à uma oscilação no bojo das discussões e da defesa do cinema enquanto forma legítima de arte. Essa oscilação se dá entre dois pólos, aos quais daremos provisoriamente os nomes de *identificação* e *essencialismo*. Chamemos de identificação a manobra de reivindicação do status de arte para o cinema por meio de aproximações deste com as formas de arte já consagradas: as artes plásticas, a literatura, a música e o teatro. Por essencialismo, entenda-se a tentativa de isolamento do específico cinematográfico, daquilo que diferencia o cinema das demais formas de arte. Essa oscilação não é trivial, e por vezes dá margem a contradições num único texto ou discurso. Segundo Philip Rosen,

Teóricos clássicos trataram o cinema como uma nova mídia e uma forma de arte relativamente nova, muito embora fosse frequente o reconhecimento de que o cinema poderia estar baseado em formas e mídias prévias; por esse motivo a implantação de uma forte tendência a definir problemas com base em noções de especificidade. Essa linha de pensamento podia frequentemente se tornar prescritiva, uma vez que várias estéticas, baseadas em diversos pressupostos acerca das especificidades técnicas ou formais únicas do cinema se mesclaram ao impulso em favor da legitimação da nova mídia global (ROSEN, 2013, p. 3)¹.

A oscilação entre identificação e essencialismo é tributária da tradição do *paragone* (“comparação”, do italiano), a qual remonta ao Renascimento e diz respeito à comparação crítica entre diferentes formas de arte. O *paragone* serviu muitas vezes ao traçado de uma hierarquia e à polémica sobre qual arte seria a mais elevada – retrocedendo ainda mais no tempo, encontramos o germen dessa atitude crítica já na *Poética* de Aristóteles. Leonardo Da Vinci, por exemplo, valeu-se do *paragone* em sua defesa da pintura como a mais nobre das

artes. Desde então, discussões em torno das diferenças entre a pintura e a escultura, bem como entre as artes plásticas e a poesia, foram alimentadas ao longo dos séculos. Por exemplo, no século XVIII, em *Laocoonte* (1998, originalmente publicado em 1776), Gotthold Ephraim Lessing discute as fronteiras entre poesia e pintura abordando as particularidades de cada forma de arte. Em suas prescrições relativas à correta atenção dada às características formais mais específicas de cada modalidade artística, Lessing recorre à distinção filosófica entre as dimensões de espaço e tempo em sua delimitação de fronteiras entre a pintura e a poesia. Guardadas as devidas proporções, tal modelo de abordagem permanece influente até hoje.

O segundo problema, relacionado ao primeiro, diz respeito à eventual cisão no pensamento cinematográfico entre duas correntes ou vertentes: o formalismo e o realismo. É comum o entendimento histórico do pensamento cinematográfico orientado em torno dessas duas vertentes principais, o formalismo e o realismo, dois vetores ao redor dos quais se aglutinam um variado número de críticos, teóricos e/ou cineastas. Contribuíram para essa longa abordagem bi-partidária os escritos de George Sadoul e Sigfried Kracauer, entre outros autores. Em sua monumental *História do Cinema Mundial*, Sadoul sugere uma “bifurcação” estética na história do cinema que seria depois tomada como modelo por autores que o sucederam. Trata-se da atribuição de uma “paternidade” do cinema documentário (e portanto, de orientação “realista”) aos irmãos Lumière, e de uma “paternidade” do cinema de ficção (e portanto de orientação “fantasista” ou “formalista”) a Georges Méliès. Sobre D. W. Griffith, Sadoul comenta:

Griffith disse um dia (sem conhecer Méliès muito bem): “Eu devo-lhe tudo”. Esta declaração oficial era mais verdadeira do que o seu autor supunha. Mas Griffith, para ser mais preciso, deveria ter dito: “Eu devo tudo a Lumière e Méliès”, pois *com estes dois homens tinha começado um duelo antitético* em que Griffith foi , devido ao seu gênio, um dos árbitros (SADOUL, 1983, pp. 60-61, grifos nossos).

“Duelo antitético”. A ideia de uma competição entre dois vetores ou modelos estéticos já estava colocada. Em seu *Theory of Film* (1997, originalmente publicado em 1960), Sigfried Kracauer retoma e elabora sobre esse mesmo tema ao propôr “duas tendências principais”.

Se o cinema nasce da fotografia, as tendências realista e formativa devem estar em operação nele também. É por puro acidente que as duas tendências se manifestaram lado a lado imediatamente após o surgimento da mídia? Como se para abranger a ampla gama de esforços cinematográficos em sua nascente, cada uma foi ao limite na exaustão de suas possibilidades. Seus protótipos foram Lumière, um realista estrito, e Méliès, que deu liberdade à sua imaginação artística. Os filmes que eles fizeram incorporam, por assim dizer, tese e antítese em sentido hegeliano (KRACAUER, 1997, p. 30).

“Duelo antitético”, “tese e antítese”, agora sob a chancela da filosofia de Hegel. É sabido que a influência do pensamento de Sadoul e Kracauer foi intensa durante muito tempo, e mesmo depois das devidas revisões críticas e históricas, é possível que essa abordagem dialética da história do cinema e da história das teorias do cinema continue prevalecente em algumas ocasiões. Por exemplo, em *As Principais Teorias do Cinema – Uma introdução* (1989), de Dudley Andrew – obra de ampla circulação, originalmente publicada pela Oxford University Press em 1976, depois editada e reeditada pela Jorge Zahar no Brasil -, a clivagem entre “A Tradição Formativa” (abarcando o pensamento de Hugo Munsterberg,

Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs) e “Teoria Realista do Cinema” (abrangendo Sigfried Kracauer e André Bazin) aparece logo no sumário.

Mas seria essa dialética, no caso dos estudos de cinema, de fato uma forma produtora de se elaborar sobre a história do pensamento cinematográfico, sob a perspectiva dos dias atuais?

Pretende-se ajudar a esclarecer aqui o quanto essa cisão ou abordagem bi-vetorial dá margem a armadilhas. Cindir a história e teoria do cinema entre os vetores formalista e realista implica soterrar as sutilezas de ambas as “vertentes”, e considerar que um cineasta ou teórico formalista, a rigor, seria refratário ao realismo – e vice-versa.

Os dois problemas supracitados – a oscilação entre a identificação e o essencialismo, e a clivagem entre formalismo e realismo – mobilizam questões concernentes ao campo de estudos que temos chamado hoje de intermedialidade. Nesse sentido, o cinema emerge como arte “impura” particularmente debatida no contexto da intermedialidade e seu horizonte de indagações. Assim sendo, o conceito mais contemporâneo de intermedialidade, e mesmo uma intermedialidade *avant la lettre*, observável já nas primeiras reflexões sobre o cinema, podem contribuir para o esclarecimento de alguns aspectos ainda hoje debatidos.

Ainda mais agudamente que o cinema do século XX, o cinema contemporâneo, digital e pós-fotoquímico, parece desafiar a tradicional rivalidade entre o formalismo e o realismo cinematográficos. Conforme apontado por Stephen Prince, “[a] imagem digital expõe a persistente dicotomia [formalismo vs. realismo] na teoria do cinema como uma falsa fronteira. Não se trata de o cinema registrar indexicalmente o mundo ou transformá-lo estilisticamente. O cinema faz ambos” (PRINCE, 1996, p. 35). O autor observa que

Enquanto a teoria clássica do cinema estava organizada em torno da dicotomia entre realismo e formalismo, a teoria contemporânea tem preservado essa dicotomia mesmo quando reconfigura algum desses termos. Hoje, noções de realismo cinematográfico baseadas na indexicalidade existem em tensão com uma visão semiótica do cinema como discurso e do realismo como um discurso entre outros (PRINCE, 1996, p. 31).

Prince se pergunta: face ao cinema digital, devemos descartar inteiramente noções do realismo no cinema? Sua resposta aponta para um modelo baseado em correspondência, num esforço de reconciliação do formalismo com o realismo no contexto dos estudos contemporâneos de cinema (pós-fotográficos) (PRINCE, 1996, p. 31). Ainda segundo Prince,

As tensões dentro da teoria do cinema podem ser superadas evitando-se uma concepção essencialista do cinema que enfatize propriedades únicas ou fundamentais e aplicando-se, no lugar de noções de realismo cinematográfico baseadas na indexicalidade, um modelo de representação cinemática baseado em correspondência. Tal modelo nos permitirá discutir e pensar tanto sobre imagens fotográficas quanto sobre imagens geradas em computador, e sobre as maneiras pelas quais o cinema pode criar imagens que parecem alternadamente reais e irrealis (PRINCE, 1996, p. 31).

Prince sugere a obsolescência de um certo aparato teórico consagrado no século XX, porém incapaz de dar conta das atuais transformações, sutilezas e versatilidades do cinema mais contemporâneo. No sentido de compreender melhor as origens das controvérsias teóricas persistentes no campo dos estudos contemporâneos de cinema, passemos em seguida a uma revisão de alguns textos-chave relacionados à disputa formalismo x realismo envolvendo críticos, teóricos e cineastas.

V. F. Perkins

Com relação específica à teoria clássica do cinema, com ênfase nos primórdios da teoria do cinema, vale a pena a remissão ao texto de V. F. Perkins, *A Critical History of Early Film Theory* (1976). Neste ensaio, Perkins procede a uma atenta revisão dos principais vetores de pensamento numa fase em que o objetivo principal de críticos, teóricos e cineastas era legitimar o cinema enquanto forma de arte. Dentre os autores citados por Perkins estão Vachel Lindsay, Rudolph Arnheim, Paul Rotha, Vsevolod Pudovkin e Béla Balász – curiosamente, Ricciotto Canudo não ganha a devida atenção de Perkins –, além de cineastas como Abel Gance, Walter Ruttmann e Germaine Dulac. Perkins oferece uma visão negativa dessa primeira teoria do cinema, fase em que “a preocupação do teórico com o prestígio limitou severamente sua liberdade para investigar e especular acerca da natureza dos filmes” (PRINCE, 1976, p. 403).

Ainda de acordo com Perkins, a primeira teoria do cinema foi vítima de sua própria busca obsessiva pela consagração do cinema como forma de arte, sucumbindo ao radicalismo de determinadas proposições e à cegueira em relação a outras propostas. Para este autor, só a emergência do pensamento cinematográfico realista (a partir da obra de autores como André Bazin e Sigfried Kracauer) consegue redimir excessos e vicissitudes da ortodoxia, trazendo um pouco de justiça às conquistas estéticas de cineastas como Erich Von Stroheim, Max Ophüls ou Jean Renoir. Perkins relembra que Bazin acusou os teóricos ortodoxos de terem trocado a verdadeira vocação do cinema, que é a primazia do objeto, pela suposta primazia da imagem (PRINCE, 1976, p. 419). No entanto, embora pareça tender em favor do realismo, finalmente Perkins não isenta Bazin e Kracauer de alguns exageros e distorções. Sobre Bazin, Perkins admite que “[s]ua visão tende à criação de um dogma tão limitador quanto o criado pela ortodoxia” (PRINCE, 1976, p. 420). A reação à ortodoxia teórica do cinema e a seu “dogma imagem”, manifesta no pensamento realista, teria exagerado em diversos momentos, originando seu próprio “dogma objeto”. O autor conclui observando que:

Bazin confundiu sua própria vocação crítica em defesa do realismo com a ‘verdadeira vocação do cinema’. Suas asserções teóricas ameaçam com um purismo do *objeto* tão estreito quanto aquele da imagem. [...] O dogma imagem julga a qualidade em termos da imposição de ordem, pelo artista, à superfície caótica e sem-sentido da realidade. O dogma objeto derivaria seu veredito de sua descoberta de ordem e significância *na* realidade. Cada uma dessas posições pressupõe uma filosofia, um temperamento, uma visão – terreno que os teóricos deveriam deixar aberto para que o cineasta o explore e apresente (PERKINS, 1976, p. 421, grifos no original).

Pretendemos demonstrar aqui que, para além de um balanço crítico das posições formalistas e realistas no panorama da teoria clássica do cinema e seus antecedentes, talvez seja útil questionar essa divisão em “trincheiras” (ideológicas), a qual pode ser uma perspectiva operacional essencialmente retrospectivista e simplificadora das reais complexidades que marcavam o pensamento cinematográfico na primeira metade do século XX.

Nesse sentido, propomos o exame de dois textos básicos de Ricciotto Canudo, autor ao qual se atribui noções-chave para o desenvolvimento da primeira teoria do cinema, como a ideia de “sétima arte” e a própria controvérsia original entre formalismo e realismo.

Ricciotto Canudo

Crítico italiano radicado na França, Ricciotto Canudo é autor de dois ensaios especialmente úteis à esta investigação: “Naissance d’un sixième art” (originalmente publicado em *Les Entretiens Idéalistes* de 25 de outubro de 1911) e “Réflexions sur le septième art” (texto originalmente publicado em 1923 e reproduzido em *L’Usine aux Images*, 1926).

Em “Naissance...”, Canudo refere-se ao cinema não ainda como arte estabelecida, mas como arte nascente, em potencial. O cinema seria assim a síntese de cinco artes ancestrais: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia (literatura), “reconciliação soberba dos Ritmos do Espaço (Artes Plásticas) e dos Ritmos do Tempo (Música e Poesia)” (CANUDO, 1988, p. 59). O autor somaria mais tarde a dança, uma terceira arte rítmica, à música e à poesia, alçando o cinema ao status de “Sétima Arte”. O cinematógrafo finalmente promete, nos termos de Canudo, o advento de uma “Arte Plástica em Movimento” (“*Plastic Art in Motion*”) (1988, p. 59). No entanto, segundo Canudo, o cinema de seu tempo ainda não é uma arte pelos seguintes motivos:

As Artes são tanto maiores quanto menos *imitam* e mais *evocam* por meio de uma síntese. Um fotógrafo, por um lado, não tem a faculdade da escolha e elaboração fundamentais à Estética; ele pode apenas juntar as formas que deseja reproduzir, as quais ele realmente não está reproduzindo, limitando-se a enquadrar imagens com a ajuda do mecanismo luminoso das lentes e de um composto químico. O cinematógrafo, portanto, não pode ser uma arte hoje. Mas por diversas razões, o teatro cinematográfico (sala de cinema) é a primeira residência da nova arte – uma arte que agora mal podemos imaginar. Pode essa residência se tornar o “templo” para a estética? (CANUDO, 1988, p. 62, grifos no original).

Canudo é cuidadoso no uso do termo “cinematógrafo” enquanto arte-em-potência ou arte nascente. Emerge aqui também, de forma clara, a tese formalista fundamental: a de que uma arte não se baseia na reprodução mecânica e objetiva do mundo, mas sim em sua capacidade expressiva de recriação de um “novo” mundo, à imagem da vontade e sentimentos do artista. Os argumentos de Canudo estão na origem das teses de Rudolph Arnheim e Paul Rotha, e serão revisitados pelos teóricos da montagem soviéticos (Pudovkin, Vertov, Eisenstein), invariavelmente.

Embora Canudo interdite o status de arte ao cinema de sua época, baseado na carência de expressividade artística do cinematógrafo, o crítico não poupa elogios à capacidade representacional dessa arte-em-potência:

[...] o cinematógrafo traz, em meio à menor das comunidades humanas, o espetáculo de coisas distantes, agradáveis, emocionantes ou instrutivas: ele espalha cultura e estimula em toda parte *o desejo eterno pela representação da vida em sua totalidade* (CANUDO, 1988, p. 65, grifos nossos).

O trecho acima acena com argumentos que serão substancialmente desenvolvidos por dois autores posteriores a Canudo, Sigfried Kracauer e André Bazin, defensores ardorosos do realismo cinematográfico. O ponto aqui é que a tese da objetividade fotográfica inerente ao cinema, da arte que se beneficia de uma “escrita automática do mundo”, já pode ser claramente entrevista no seguinte trecho de Canudo:

Repentinamente, o cinematógrafo se tornou popular, somando a um só tempo todos os valores de uma ainda eminente era científica, confiada ao Calculus e não às operações da Fantasia, e impôs-se de maneira peculiar como um novo tipo de teatro, um teatro científico construído sobre

cálculos precisos, um modo mecânico de expressão (CANUDO, 1988, p. 60).

Ainda que não encontre exatamente nesses argumentos a legitimação do cinema como forma de arte, Canudo não os exclui do debate – aceita-os como características intercorrentes no fenômeno cinematográfico, e os sublinha de maneira nada distante do que apologistas do realismo cinematográfico farão tempos depois.

Também em “Naissance...” Canudo invoca a idéia de que o cinema seria, na verdade, um impulso criativo ancestral que remete a tempos pré-históricos, constatável nas pinturas rupestres. Essa analogia é útil a Canudo em sua busca pela distinção do cinema (essencialismo) em relação às artes plásticas, consagradas pela virtude da captura de elementos do mundo objetivo sob o tratamento criativo (e subjetivo) do artista. Um primeiro e mais evidente traço dessa distinção seria o movimento (CANUDO, 1988, p. 61).

Doze anos depois, em “Réflexions sur le septième art”, Canudo continua sua defesa do cinema como forma de arte. Novamente é possível observar a oscilação entre a identificação e o essencialismo – com ênfase no segundo. Canudo já inicia seu ensaio argumentando que o cinema (e aqui o autor usa mais livremente o substantivo cinema) eclode de pesquisas industriais e científicas, e que na França, mais do que em qualquer outro lugar, predomina a ignorância do fato de que o cinema é uma arte que “[...] não deve se parecer com nenhuma outra” (CANUDO, 1988, p. 291).

Uma pequena semente do realismo baziniano pode ser entrevista quando Canudo afirma que, “[e]ntretanto, a natureza como personagem é outro domínio absoluto do cinema” (CANUDO, 1988, p. 292, grifos no original). Não obstante, tendo em vista a aderência de Canudo às teses formalistas da arte, não surpreende que logo em seguida o autor saúde com entusiasmo o cinema expressionista alemão, notadamente o poder expressivo do *décor* em filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, e *Da Aurora à Meia-Noite* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1922), de Karl Heinz Martin, além do impressionismo francês ocasional do Abel Gance de *La Roue* (1923) (CANUDO, 1988, p. 292; 294). Radicalizando o formalismo, e em concordância com seu elogio aos expressionistas, Canudo sentencia que o real só pode ser encontrado de fato na poesia:

Entre a atmosfera de irrealidade sintetizada pelos *designers* do filme alemão, e a atmosfera de igual irrealidade sintética “engendrada” no filme francês de Gance, há a realidade absoluta: o sonho do artista, Poesia. Como Novalis diz, Poesia é o Real absoluto (CANUDO, 1988, p. 294).

Por conseguinte, a ideia de uma “linguagem cinematográfica” não tarda a aparecer em “Réflexions...”, a noção do cinema enquanto uma linguagem universal, cujo domínio garantiria o estatuto de arte à outrora mera reprodução mecânica da realidade.

Assim, a linguagem cinematográfica, mesmo exterior à estória que anima, procura febrilmente seu discurso, articulando suas sílabas, lutando por uma pronúncia óptica. Até agora ela tem carecido de elegância, ou agradável espontaneidade. (CANUDO, 1988, p. 295)

O paradigma linguístico que se apresenta em Pudovkin e sobretudo Eisenstein, depois revisitado e revisto pelo cine-estruturalismo, já se pronuncia aqui. Nas linhas subsequentes, Canudo fornece ainda mais “munição” para o “dogma imagem”, e logo se refere aos alfabetos e ideogramas, analogia cara a Eisenstein.²

Línguas ideográficas como o chinês, ou sistemas hieroglíficos como o egípcio, manifestam ainda visivelmente sua origem em imagens.

O cinema, por seu turno, se beneficia e multiplica as possibilidades da expressão em imagens que até então eram a província da pintura e escultura. Ele deve construir uma verdadeira língua universal com características até então jamais sonhadas (CANUDO, 1988, p. 296)

Não obstante, no mesmo parágrafo Canudo exalta aspectos do cinema que estarão no cerne do pensamento realista (lembramos de Kracauer), o qual, por sua vez, teria supostamente se constituído em oposição ao formalismo e ao paradigma linguístico.

A chegada do cinema herda uma renovação de todos os modos de criação artística, de todos os meios de “captura do fluxo”, de conquista do efêmero. O que ele já pode nos mostrar – por exemplo, no estudo em câmera lenta do crescimento das plantas – é uma afirmação de sua estupenda capacidade de renovar a representação da própria vida, fixando instante-a-instante o movimento de seres e coisas. O cinema nos dá uma *análise visual* de tamanha evidência precisa que ele não pode senão enriquecer vastamente a imaginação poética e pictórica. Além disso, por meio de sua dimensão “horizontal” – sua capacidade de mostrar eventos ocorrendo em simultaneidade – ele irá incrementar a soma total de nossas sensações (CANUDO, 1988, p. 296, grifos no original).

O mesmo parágrafo termina com uma imagem que poderia remeter às ideias de “decalque do real” e “paralelepípedo do real”, tão caras a Bazin (2014): “[a] tela, este livro de uma só página tão único e infinito quanto a própria vida, permite que o mundo – tanto interna como externamente – seja impresso em sua superfície” (CANUDO, 1988, p. 296).

Canudo vai consagrar suas linhas seguintes à uma crítica do cinema francês e dos interesses comerciais envolvidos – diatriba que soa familiar mesmo que transposta aos anos 1950, no contexto da emergente “Política dos Autores” (CANUDO, 1988, p. 297) -, para em seguida retomar sua crítica ao “teatro filmado” (CANUDO, 1988, p. 297). A oscilação entre identificação e essencialismo reaparece nesse contexto:

Se o cinema é mais que apenas teatro fotografado, ou um romance realista ilustrado, todos os atores devem ser articulados em função da luz, tal como pintores expressaram os fantasmas de seus sonhos por meio do jogo de cores. O filme, a obra, então aparecerá em seu próprio direito, independente das outras artes, não necessitando de intertítulos exageradamente explícitos ou falas mimetizadas, livre dos grilhões convencionais do teatro (CANUDO, 1988, p. 298)

A seguir, Canudo reforça seu apreço pelo poder de sugestão do cinema, sua aposta na representação cinematográfica de emoções e no potencial cinematográfico de provocar emoções no público – noção próxima do cinema preconizado por D.W. Griffith, revisado e desenvolvido por Eisenstein (2002). Usando o termo “*écraniste*” para se referir ao cineasta, Canudo debate aqui seu conceito de “verdade cinematográfica” (parte IV de “*Réflexions...*”), e retoma o fogo contra a mera reprodução objetiva da realidade.

Mas se o *écraniste* foi bem sucedido em situar a ação no contexto psicológico maior, se foi bem sucedida em minha preparação acerca das emoções que ele sente, então eu responderei da maneira que ele deseja. [...] No cinema, assim como nas buscas da mente, a arte consiste em sugerir emoções, e não em recontar fatos. [...] Apenas alguns *écranistes* têm entendido que a verdade cinematográfica deve corresponder à verdade literária, à verdade pictural, mesmo à verdade do amor. Nenhuma dessas é a “realidade” objetiva (CANUDO, 1988, p. 299).

Nos textos de Canudo estão sementes de argumentos tanto favoráveis ao “dogma imagem” (formalismo) quanto ao “dogma objeto” (realismo). Tanto o essencialismo quanto a identificação, tanto a condenação do naturalismo representacional quanto o elogio medido do realismo. Nesse sentido, a prosa de Canudo pode ajudar involuntariamente a esclarecer um problema fundamental. O problema consiste nas seguintes paridades teóricas: identificação x essencialismo; formalismo x realismo. Se essencialismo e identificação podem ser consideradas categorias paritárias, comensuráveis ou correlacionáveis (o movimento para longe ou para próximo das demais artes, traduzível nos ideais de “pureza” e “impureza”), formalismo e realismo não podem. Em outras palavras, podemos argumentar que o cinema engloba ou se assemelha a outras artes (impureza), ou que o cinema na verdade se distingue de outras artes por tais e tais motivos (pureza, como pólo extremo). Posso ainda esclarecer que o cinema se assemelha a demais artes em tais e tais aspectos, e se distancia, ou se singulariza (em relação às demais artes), por outros tais e tais aspectos. Mas não há como afirmar, definitivamente, que o interesse (ou “fé”, em termos bazinianos) na forma (imagem) invalida o interesse (ou “fé”) no real ou na realidade – enfim, o interesse pelo mundo empírico, nos objetos do mundo tal como são apreendidos por nossos sentidos.

Considerações finais

Tal polêmica é extensa, e mobiliza uma variedade de autores, inclusive aspectos da filosofia e da filosofia do cinema aos quais não pretendemos nos endereçar agora. No entanto, por ora gostaríamos de salientar que a cisão do pensamento cinematográfico entre duas “trincheiras ideológicas”, a formalista e a realista, reduz a complexidade das agendas teóricas do cinema em diferentes momentos da história. Vale lembrar que essa mesma cisão espelha em certa medida outra divisão, a qual também já foi apontada como excessivamente redutora - aquela propugnada por historiadores como Georges Sadoul, que elegia os irmãos Lumière e Georges Méliès como respectivos “pais” ou “fundadores” de duas vertentes cinematográficas: o documentário e/ou o cinema de orientação naturalista, e o filme de fantasia e/ou o cinema de tendência formalista. Desnecessário aqui esmiuçar as fraquezas dessa falsa genealogia cinematográfica.

Não é denominador comum às vanguardas (dentro ou fora do cinema) – salvo os momentos mais extremados do Expressionismo e do Surrealismo, por exemplo, e movimentos como o do “cinema puro” ou do “cinema abstrato” – o despreço ao mundo empírico ou a questões de objetividade da representação. Pode parecer óbvio, mas não custa lembrar que a Escola da Montagem Soviética, considerada um movimento de vanguarda no contexto da história do cinema, nunca se definiu em oposição à “realidade”, ao mundo empírico e histórico, e quiçá em contrapartida ao “realismo”. Seria no mínimo despropositado associar o rótulo de “irrealista” a cineastas como Dziga Vertov ou Serguei Eisenstein – ainda que ambos tivessem concepções muito particulares de tratamento da realidade. O fato é que o “cine-olho” (*kino-glaz*) de Vertov (1983) ou o “cine-punho” de Eisenstein – e sua “montagem de atrações” (1983) – nunca se constituíram em oposição à realidade do mundo empírico, talvez muito pelo contrário. Não é nada absurdo, a partir de uma leitura cuidadosa dos manifestos e ensaios assinados por Vertov e parceiros (os *kinoks*), mas sobretudo por Eisenstein, localizar uma orientação realista muito precisa por trás de especulações sobre a forma artística. Um determinado tipo de realismo modernista ou de vanguarda, no espírito da proposta de Bertolt Brecht, segundo o qual

Uma fotografia da fábrica Krupp ou da A.E.G. quase nada prova destas instituições. A realidade autêntica resvala e cai no funcional. A concretização das relações humanas, a fábrica, digamos, não reproduz já

essas últimas. É, pois, em realidade, “algo a construir”, algo “artificial”, algo “posto” (BRECHT, 1984, p. 113).

Em Brecht, realismo e forma tornam-se a tal ponto amalgamados que já não se pode mais classificar esse artista em termos de velhas oposições binárias. Vejamos também, por exemplo, em “O nascimento do cine-olho”, texto de Vertov publicado originalmente em 1924, o apelo relativo à “verdade”, a “[...] tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a *verdade*” (VERTOV, 1983, p. 262, grifos no original). Por mais controverso e difuso que esse termo possa ser, especialmente nesse contexto, não parece razoável divorciá-lo de uma intenção realista:

Não o “Cine-Olho” pelo “Cine-Olho”, mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do “Cine-Olho”, isto é, o Cine-Verdade.
Não a tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera (VERTOV, 1983, p. 262).

É possível objetar que a busca por tal “verdade” e a intenção realista apreensível no cinema e nas teses dos montagistas soviéticos estivessem equivocadas, ou fossem equivocadamente formuladas. Mas essa ponderação não é suficiente para divorciá-los de um programa estético realista *lato sensu* – divórcio que, em muitas abordagens retrospectivas, e mesmo no ensino da história da teoria do cinema, aparece com certa frequência. Em última análise, podemos supor que uma intenção, ou até mesmo uma orientação realista, atravessa a maioria dos programas estéticos, escolas e movimentos que compõem a história do cinema.

A rigor, o pensamento cinematográfico formalista não excluiu (salvo em alguns momentos de maior radicalismo) a dimensão objetiva das técnicas de reprodução aproximada da realidade, nem aspectos relativos ao conteúdo da imagem em movimento (seu referente externo), nem o suporte fotográfico da arte cinematográfica. Talvez essa submissão do conteúdo em favor da forma, conforme observado por Perkins (1976), seja menos prevacente do que esse autor supõe acerca da teoria e prática de cineastas/teóricos comumente associados ao formalismo. Por exemplo, em seu ensaio “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica”, originalmente publicado em maio de 1934 na revista *Sovietskoie Kino* no. 5, Eisenstein observa que, “[p]ara muitos diretores, montagem e excessos esquerdistas de formalismo – são sinônimos. Porém, a montagem não é isso de modo algum” (EISENSTEIN, 2002, p. 110). O cineasta complementa:

Não sou a favor, de modo algum, da ‘hegemonia’ da montagem. Passou a época em que, com objetivos pedagógicos e de treinamento, era necessário realizar movimentos táticos e polêmicos para libertar amplamente a montagem como um meio expressivo do cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 111).

Por outro lado, o pensamento realista não exclui a preocupação com a forma, muito menos a condena. Muito pelo contrário, o pensamento realista mais sofisticado (como em Bazin) sustenta um fino rigor formal, e por vezes padece de um normativismo estético eventualmente tão limitador quanto aquele verificado no seio do pensamento formalista mais radical. Se o pensamento realista na teoria do cinema se constitui e se define em oposição ao pensamento formalista, o fato é que ambos enfatizam praticamente a mesma agenda de problemas, e uma questão em particular: o que é o cinema. Nesse sentido, torna-se difícil a análise de um em detrimento do outro, o descarte ou a desconsideração de aspectos de uma agenda em favor dos axiomas de outra. Dito de outro modo, ser “realista” não implica

subjugar a forma, assim como ser “formalista” não se caracteriza pelo desprezo ao conteúdo da imagem em movimento. Senão, vejamos o seguinte trecho:

No momento, o cinema está prestes a abrir um novo caminho para a nossa cultura. Milhões de pessoas frequentam os cinemas todas as noites e unicamente através da visão vivenciam acontecimentos, personagens, emoções, estados de espírito e até pensamentos, sem a necessidade de muitas palavras. Pois as palavras não atingem o conteúdo espiritual das imagens e são meros instrumentos passageiros de formas de arte ainda não desenvolvidas. A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica e colorida do gesto, do movimento e da expressão facial. Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível.

Quem é o autor da passagem? Um simpatizante do realismo cinematográfico ou algum crítico do “cine-língua”? Não, é Béla Balász (1983, p. 79), no ensaio “O Homem Visível” (“Der Sichtbare Mensch”), de 1923 – texto contemporâneo do “Réflexions sur la Septième Art”, de Canudo. Ainda segundo Balász, “[a] câmera descobriu a célula-mãe das matérias vitais nas quais todos os grandes eventos são, em última instância, concebidos: pois o maior pedaço de terra não passa de um agregado de partículas em movimento” (BALÁSZ, 1983, p. 90) – a quem serve essa observação, formalistas ou realistas?

Didática e oportunamente, Christine Etherington-Wright e Ruth Doughty observam que o corte em continuidade, a montagem e o plano-sequência apresentam três formas distintas de se contar uma estória (ETHERINGTON-WRIGHT & DOUGHTY, 2011, p. 48). No entanto, “[e]mbora a montagem soviética seja mais reconhecidamente associada com o Formalismo, todas essas três formas de se compor uma narrativa envolvem a seleção de uma forma e sua aplicação a um texto” (ETHERINGTON-WRIGHT & DOUGHTY, 2011, p. 48). Sobre Bazin, cuja defesa do realismo cinematográfico seria virtualmente oposta ao formalismo, Robert Stam explica:

Na verdade, Bazin é, em certos aspectos, um formalista, no sentido de se revelar menos interessado por qualquer “conteúdo” específico do que por um estilo de *mise-en-scène*. E tampouco pode ser reduzido a um teórico exclusivamente do realismo; suas ideias sobre gênero, autoria e “cinema clássico” também tiveram um enorme impacto (STAM, 2003, p. 96)

Convém lembrarmos aqui, para além do Bazin realista, do Bazin defensor de um “cinema impuro”, cuja riqueza cultural e sofisticação estética se fundam sobre a vocação do cinema enquanto arte híbrida, inerentemente convidativa a mesclas e absorções. Em “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” (“Pour un cinéma impur: defense de l’adaptation”), texto-chave até hoje para os estudos de intermedialidade envolvendo o cinema, Bazin (2014, p. 113-135) revaloriza a reapropriação da literatura e teatro por parte do cinema, examinando as múltiplas trocas entre essas diferentes artemídias. Nesse mesmo texto, Bazin também relativiza a função indexical do cinema, paradigma ao qual seu nome sempre foi tão associado:

O que se entende, com efeito, por “cinema” no problema crítico que nos interessa? Se é um modo de expressão por representação realista, por mero registro de imagens, uma pura visão exterior que se opõe aos recursos da introspecção ou da análise romanesca clássica, então é preciso observar que os romancistas anglo-saxões já haviam encontrado no behaviorismo as justificativas psicológicas de tal técnica. Mas, além disso, o crítico literário tem ideias imprudentemente preconcebidas do que é o cinema a

partir de uma definição bem superficial de sua realidade. *Não é porque a fotografia é sua matéria-prima que a sétima arte está fadada à dialética das aparências e à psicologia do comportamento.* Se é verdade que ela só pode apreender seu objeto do exterior, há mil maneiras de agir sobre sua aparência para eliminar qualquer equívoco e fazer dela o signo de uma, e apenas uma, realidade interior (BAZIN, 2014, p. 121-122, grifos nossos)

A ideia baziniana de “cinema impuro”³ está na base das discussões organizadas por Lúcia Nagib e Anne Jerslev (2013, p. xxi), autores que propõem um novo método de investigação capaz de compreender o cinema para além dos limites da especificidade dessa mídia (2013: xxi). Segundo Nagib e Jerslev,

Muitos vanguardistas, adeptos da montagem à qual Bazin se opôs tão energicamente, discutiram sobre e fizeram cinema com a ajuda da música, dança, pintura, teatro e literatura, exemplos que vão desde *Ballet Mécanique* (1923-4), de Fernand Léger, até *A Queda da Casa de Usber* (*La Chute de La Maison Usber*, Jean Epstein 1928), os quais são combinações explícitas de todas essas mídias artísticas. Para não falar no oponente favorito de Bazin, Serguei Eisenstein, o qual chegou ao cinema por meio do teatro e cuja teoria da montagem vertical baseia-se na partitura orquestral polifônica cuja estrutura vertical une e desenvolve todas as linhas da pauta horizontal (NAGIB e JERSLEV, 2013, p. xix)

Nagib e Jerslev lembram oportunamente de Robert Stam e sua abordagem intertextualista do cinema. Em sua versão traduzida para o português, a proposta de Stam consiste no fato de que,

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p. 24).

Se, portanto, “puristas” e “impuristas” se confundem ao longo da história do cinema, com teóricos e cineastas que defenderam a singularidade do cinema recorrendo a demais artemídias, e vice-versa, ainda mais difusa e esvaziada de sentido se apresenta a suposta oposição entre formalistas e realistas no contexto da práxis do cinema.

Assim, no caso específico de Ricciotto Canudo, cujos textos alimentaram em grande medida essa abordagem bipartidária (formalismo x realismo), é possível verificar a organicidade da relação entre os pensamentos acerca da forma e do conteúdo ou natureza da imagem cinematográfica. Embora Canudo não disfarce seu entusiasmo em relação ao paradigma formalista, seus dois ensaios aqui investigados oferecem argumentos úteis aos dois programas estéticos, desenvolvidos *a posteriori* tanto por teóricos formalistas quanto por pensadores do realismo.

Portanto, tendemos a crer que a abordagem bipartidária da teoria do cinema pode mais ofuscar do que esclarecer aspectos da evolução do pensamento cinematográfico como um todo, com implicações relevantes no entendimento contemporâneo do fenômeno cinematográfico e audiovisual. No lugar de dois eixos paralelos ou divergentes no contexto da história e teoria do cinema, uma forma mais produtiva de abordagem do formalismo e do realismo cinematográficos talvez seja tratá-los em termos de gradação, num mesmo *continuum*

ou vetor – uma mesma linha cujas extremidades mais distantes de fato não respondem pela maior parte do pensamento produzido. Ou ainda, em última análise, abandonar por completo tal polarização gradativa, em favor de uma perspectiva mais abrangente do cinema enquanto artemídia pluritextual, multipista e multiplataforma. Afinal de contas, ainda faz sentido, hoje em dia, referirmo-nos a “hibridismos” ou “artes híbridas”, pressupondo que em algum momento houve qualquer forma de arte “pura”?

Intermediality and classical film theory

ABSTRACT:

This essay aims to revisit some key texts of early classical film theory, in order to review the divide of the history of film thought into two basic trends: formalism and realism. Thus, in the wake of the paragon tradition, one can verify an oscillation in terms of film criticism and theory: while some film critics/theorists have put the film medium closer to other arts (identification), others have highlighted the singularity of film art (essentialism). Sometimes the same author alternates between “identification” and “essentialism”, connoting intermedial features in the pioneering and classical cinematic thought which tend to deconstruct the longstanding cleavage between formalism and realism. Ricciotto Canudo emerges herein as a key-author in our review of this skewed, simplifying, but still influential cleavage.

Keywords: Film. Film Theory. Film History. Intermediality.

Notas explicativas

*Professor do Depto. de Cinema (DECINE) e da Pós-graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

¹Todas as citações foram por mim traduzidas para o português.

²Lembremos que o ensaio “Uma inesperada junção” (“Nezhdannii styk”), de S. M. Eisenstein, foi escrito em 1928 e publicado na revista *Vida das Artes* (Zhinzh Iskusstva) n. 34, e “Fora de Quadro” (“Za Kadrom”), escrito em fevereiro de 1929, foi publicado em 1930 na revista francesa *Transitions* com o título “O princípio cinematográfico e a cultura japonesa”. Em 1949, esse mesmo ensaio saiu publicado em *Film Form* com o título “O princípio cinematográfico e o ideograma”. Analogias entre a linguagem cinematográfica e a escrita ideográfica, assim como aspectos da controvérsia entre identificação e essencialismo, reaparecem numa variedade de textos de Eisenstein, como em “Do Teatro ao Cinema” (título original “Srednaia iz trekh”, 1924/29), escrito em 1934 e publicado na revista *Sovietskoie Kino* n. 11/12 de dezembro do mesmo ano (Cf. Eisenstein, 2002).

³Para uma compreensão mais ampla do conceito de “cinema impuro” de Bazin, bem como uma revisão histórica da ideia de pureza/impureza cinematográfica, ver Philip Rosen in Nagib e Jerslev, 2013, p. 3-19.

Referências

BALÁSZ, Béla. O homem visível. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 77-83.

_____. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 87-91.

BAZIN, André. *O Que é o Cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRECHT, Bertolt. El proceso de los tres centavos (O processo dos tres vinténs). In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.

CANUDO, Ricciotto. "Birth of a Sixth Art" [1911]. In: ABEL, Richard (Ed.). *French Film Theory and Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1988, p. 58-65.

- CANUDO, Ricciotto. "Réflexions sur le septième art". In: *L'Usine aux Images*. Paris: Etienne Chiron, 1926, p. 29-47.
- CANUDO, Ricciotto. "Reflections on the Seventh Art" [1923]. In: ABEL, Richard (Ed.). *French Film Theory and Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1988, p. 291-302.
- EISENSTEIN, S. M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. On Stereocinema (1947). In: ADLER, Dan; MARCHESSAULT, Janine; OBRADOVIC, Sanja (Eds.). *3D Cinema and Beyond*. Toronto/Chicago: Public, 2013, p. 20-59.
- ETHERINGTON-WRIGHT, Christine; DOUGHTY, Ruth. *Understanding Film Theory*. London: Palgrave-Macmillan, 2011.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study – The Silent Photoplay in 1916*. New York: Dover, 1970.
- NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (Ed.). *Impure Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- KRACAUER, Sigfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- PERKINS, V. F. *A Critical History of Early Film Theory*. In: NICHOLS, Bill. *Movies and Methods* v. 1. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1976, p. 401-421.
- PRINCE, Stephen. "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory". *Film Quarterly*, v. 49, n. 3 (Spring, 1996), p. 27-37.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 57-65.
- ROSEN, Philip. From Impurity to Historicity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (Ed.). *Impure Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – I*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho [1924]. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 260-262.

Enviado em: 17 de abril de 2015

Aprovado em: 12 de julho de 2015