



RELICI
RIEN QUE LES HEURES, UM FILME FLÂNEUR¹

Herman Augustinho da Cruz²

RESUMO

"Nada como o passar das horas", do brasileiro Alberto Cavalcanti foi o segundo filme das chamadas "City Symphony" ou Sinfonia das Cidades, um gênero que nasceu nos anos 1920 e se interessou pela urbanidade e suas relações com o espaço e o tempo. Realizada em Paris em 1926 esta obra também contribuiu com a criação do gênero documentário e dos atuais subgêneros: videoclipe e vídeo poema. Dentre as relações suscitadas por essa obra, este artigo focaliza a semelhança do olhar da câmera de Cavalcanti com o exercício da flânerie nas cidades, e para tanto, se utiliza das observações de Charles Baudelaire e das análises sobre o tema por Walter Benjamin.

Palavras-chave: Alberto Cavalcanti; Modernidade; Flânerie; Walter Benjamin; Urbanidade.

ABSTRACT

"Rien que les Heures," by Brazilian Alberto Cavalcanti was the second film of the so-called "City Symphony", a genre that was born in the 1920s and was interested in urbanity and its relations with space and time. Filmed in Paris in 1926, this work also contributed to the creation of the documentary genre and of the current subgenres: video clip and video poem. Among the relations raised by this work, this article focuses on the similarity of the camera look of Cavalcanti with the exercise of flânerie in the cities, and for that, it uses the observations of Charles Baudelaire and the analyzes on the subject by Walter Benjamin.

Keywords: Alberto Cavalcanti; Modernity; Flânerie; Walter Benjamin; Urbanity.

É entre os anos 1920 e 1930, que o cinema atingiu a sua maturidade enquanto linguagem artística. O conceito de montagem como estética narrativa trazida pela escola Russa, em especial Eisenstein, o qual abriu caminho para

¹Recebido em 22/20/2018.

² Universidade Estadual de Londrina. grafados@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 6, n.2, p.4-15, mai-ago, 2019

ISSN: 2357-8807



RELICI

5

inúmeras correntes estilísticas como: o cinema abstrato, o cinema absoluto, o cinema surrealista, o cinema expressionista, o cinema documentário social, o cinema-olho, o City Symphony, entre outros. Atualmente estão todos agrupados com o rótulo genérico de *vanguardacinematográfica dos anos 1920*.

De qualquer forma, estas propostas de vanguarda, se ampararam intensamente na capacidade metafórica da colagem de inúmeros fragmentos de sequências, com a intensão de representar entidades abstratas, por meio de cenas contrastantes e de intenso poder simbólico.

Todo cineasta estava inventando um aspecto do cinema a cada obra. Neste cenário de alta criatividade é que surge a ideia de se filmar as metrópoles, de se aproveitar um pouco a massa de *atores* e de *ação* que essa urbe formigava de um lado a outro nas metrópoles.

Esse foi o caso das City Symphony “Sinfonias Urbanas”, que são um tipo de documentário, surgido na Europa e em Nova York, mostrando cenas tipicamente contemporâneas, filmadas de um modo a deixar a urbe muito mais gigantesca do que sentimos como indivíduo, e também fervilhando de atividade humana e de maquinaria em funcionamento.

Entre os norte-americanos, os mais conhecidos são: *Manhatta* (Manhatta, 1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, e *A Ilha de 24 dólares* (24 Dollars Island, 1926), de Robert Flaherty. Entre os exemplos europeus, os mais representativos permanecem sendo *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (Berlin, die Symphonie der Grosstadt, 1927), de Walter Ruttmann, e *O Homem com a Câmera* (Chelovek s kinoapparatom, 1929), de Dziga Vertov, e ‘*Rien que lesheures*’ de Alberto Cavalcanti.

Paris foi retratada primeiramente por René Clair em 1924 em *Paris Adormecida* (Paris quidort), entretanto, por sua abordagem, está mais relacionada com a estética surrealista do que as sinfonias urbanas. Coube ao brasileiro Alberto



RELICI

6

Cavalcanti, (cuja filmografia continua pouco conhecida, embora o seu nome apareça entre os precursores deste gênero, antecipando o alemão Walter Ruttmann e o soviético DzigaVertov), a honra de rodar a película inaugural deste gênero.

Rien que lesheures (Nada como o passar das horas), realizado e lançado em 1926, entra para a história do cinema como uma obra curiosa e fascinante. O filme apresenta um percurso em Paris desde a aurora até a meia noite seguinte. Suas cenas nos revelam cenários contrastantes, entremeados de crítica social, por onde circulam trabalhadores e pessoas em ocupações variadas, inclusive se divertindo, e, diferente das outras "sinfonias urbanas" esta composição possui também alguns personagens fixos, que exercem funções de ligação entre os fragmentos temáticos, os quais se organizam em uma sequência cronológica, dentro do espaço do tempo cinematográfico.

Cavalcanti se vale de inúmeros efeitos plásticos e altamente estilizados para representar os seus temas, com fusões surrealistas, sombras em cortina, sombras em perspectivas e outros truques visuais como a câmera rápida e a colagem de imagens impressas.

A costura que se obteve foi altamente singular, representando uma peça onde se encontram o documentário social, o cine poesia, o videoclipe, a City Symphony e o cinema surrealista.

É relevante mencionar aqui, que em uma entrevista intitulada "Eu era surrealista com tendência ao realismo", feita por I. F. Martialay com o diretor Alberto Cavalcanti, o crítico pergunta ao cineasta, a qual tipo de escola ou movimento artístico ele estaria associado. Cavalcanti responde:

"Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura, nem escultura. Insisto que meu surrealismo era exclusivamente cinematográfico. Quando mostrei "Rien que lesheures", foi a essa forma de expressão no seio da vanguarda que me filiou a maioria da *intelligentsia* cinematográfica." (PELLIZZARI e VALENTINETTI. 1995, p. 279).



RELICI

7

Atualmentesabe-se que este foi o seu único filme a utilizar esta estética, tanto que Cavalcanti é mais reconhecido internacionalmente como um documentarista que atuou na Inglaterra nos estúdios Ealing nos anos 1950, do que como cineasta de vanguarda. É mais conhecido neste período como simplesmente: Cavalcanti, Ealing. (EWALD FILHO, 2002, p. 126).Entretanto, não se pode deixar de ressaltar a sua valorosa contribuição ao avanço da linguagem cinematográfica, propriamente nastécnicas do documentário e no uso da edição de efeitos sonoros.

Essa reflexão da identificação estética e social do cinema foi o ponto de partida para se levantar esse olhar sobre o papel da câmera nessa cinematografia de Cavalcanti.

Tendo sido filmado em Paris, e trazendo à tela uma sequência de verdadeiros clichês parisienses, a obra não deixa de assinalar que é de caráter cosmopolita, tanto que no primeiro intertítulo temos essa aproximação: "Todas as cidades seriam parecidas / Se os seus monumentos não as diferenciasssem", e logo mostra a Torre Eiffel em uma tomada vista do alto (fig. 1) e a seguir, com o close-up, uma bola de vidro onde contém uma réplica do Parthenon em um cenário invernal (fig. 2), um típico souvenir da capital, mas que serve esplendidamente para representar, que em Paris é uma metáfora do planeta terra com suas grandes cidades.



Figura 1 – 0:00:46.171

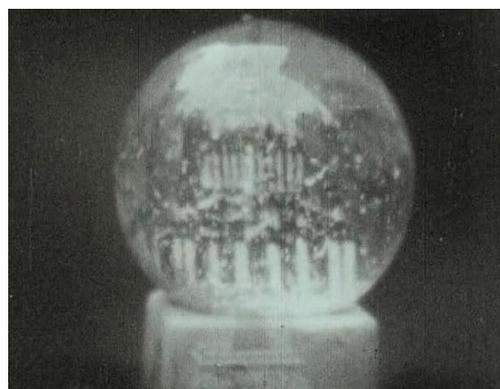


Figura 2 – 0:00:52.427



RELICI

8

E na sequência, depois de mostrar algumas panorâmicas de ruas de Paris, a câmera capta uma escadaria suntuosa, com cinco mulheres *três chic*, quatro delas descem, uma chega depois e sobe até o meio para conversar (fig. 3), e subitamente são congeladas, transformadas em uma fotografia, e surge uma mão que rasga essa foto em pedaços cada vez menores (fig. 4), e se multiplicam de forma surpreendente para uma foto tão pequena, até que se fundem com uma grande quantidade de papéis no chão de uma rua.

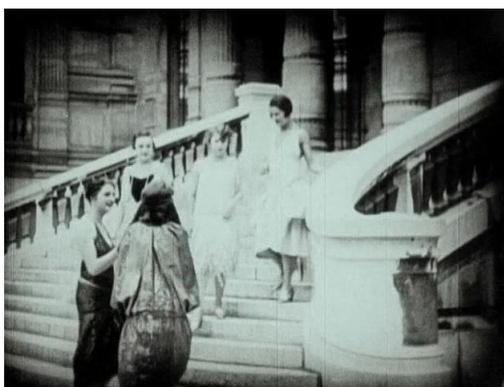


Figura 3 – 0:00:38.265

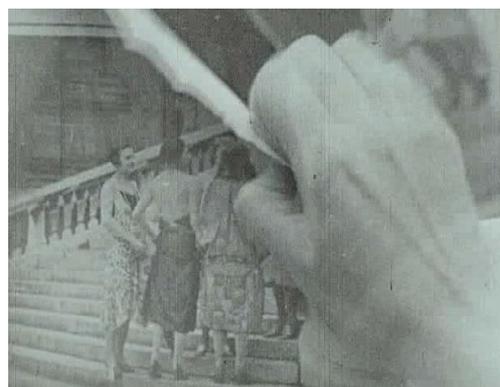


Figura 4 – 0:00:43.895

No intertítulo, surge a frase: "Não é a vida mundana e elegante... /... é a vida cotidiana dos humildes / dos marginalizados...".

E nisso, passa-se a explorar os lugares sob esse ponto de vista marginal. De uma forma um pouco brechtiana-flâneur, a câmera mostra as cenas de uma forma distante, inicialmente até com uma certa frieza, mas que após alguns minutos já passam a provocar uma atitude crítica no auditório. Um carro de luxo (fig. 5) num instante vai se fundindo e se transforma em uma carroça (fig. 6).



RELICI

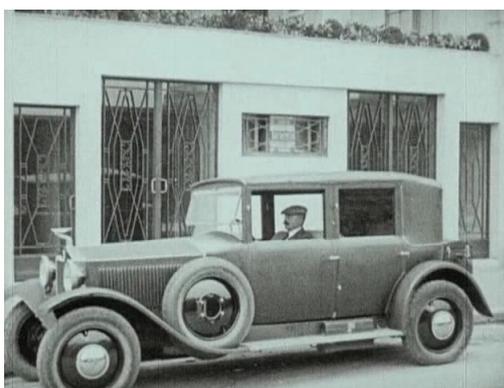


Figura 5 – 0:02:06.835



Figura 6 – 0:02:19.389

Uma sucessão em forma de slide-show de pinturas famosas na época, bandeiras de diversas nacionalidades tremulando, e depois um plano-sequência oblíquo, visto de cima, com uma viela entre dois prédios e nela caminha uma senhora arqueada e cambaleante, e que logo fica claro tratar-se de uma velha bêbada, no fim da madrugada.

Portanto, já nos cinco minutos iniciais, fica visualmente estabelecido um pacto entre o espectador e o conteúdo dessa câmera. O olho da câmera se dilata em um plano-sequência de 8 segundos de um olho que se arregala, aos 02':33" (fig. 7), e aos 04':01" (fig. 8) outro plano de 21 segundos com um efeito de colmeia de 28 olhos, todos piscando de forma alternada.



Figura 7 – 0:02:40.118

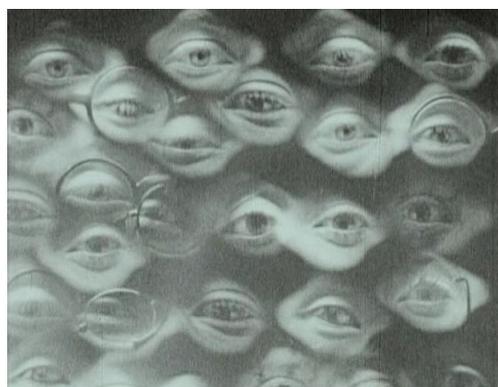


Figura 8 – 0:04:01.575



RELICI

10

Esse olhar que se eclode na mente da plateia, vai se prolongando através dos signos urbanos que são invocados. Temos o amanhecer, e este começa a mostrar-se por pessoas abrindo janelas e portas, o céu que clareia, os pássaros, a fumaça que sobe das chaminés nos telhados de casas simples, por pessoas que saem ao trabalho e também por noctívagos que voltam de festas.

Esta cena dos noctívagos é extremamente explícita do estilo das metáforas visuais que emprega Cavalcanti. A sequência começa em o enquadramento aproximado de uma calçada e um carro que estaciona. Na borda escorre uma água de chuva. Surgem somente os pés e pernas de um cambaleante dândi que se volta para ajudar alguém a descer do carro (fig. 9). Corta para o intertítulo: Pequeno dia: últimos festeiros... (Petit jour: derniersfétards...) e logo uma perna feminina desce do veículo e se vê uma boneca cair bem naquela água que escorre rente à calçada. A câmara deixa o destino do casal somente na nossa imaginação, e enquanto isso, nos leva a acompanhar o destino da boneca, seguindo a correnteza daquela água suja de cidade, até que a boneca encontra um acumulado de lixo e se enrosca por ali (fig. 10), simbolizando uma etapa que se encerra, o equivalente a um ritual de iniciação, é a perda da inocência sugerida de um modo elíptico e muito esclarecedor para a plateia de 1926.



Figura 9 – 0:06:27.721



Figura 10 – 0:06:38.899



RELICI

11

Com esse exemplo, se pode antecipar o nível das preocupações que permeiam esta película. Não é intenção desse artigo fazer uma análise exaustiva de todos os intrincados caminhos que percorre Cavalcanti nessa sua jornada por uma Paris singular, estereótipo de riqueza, mas também de pobres e de humildes, e totalmente anti-hollywoodiana, (que merece aliás, uma investigação bem mais aprofundada), mas sim, levantar pistas implícitas nestas cenas que dialogam com o exercício da flânerie, um tema tão caro em Walter Benjamin, e também na história cultural da urbanidade, onde se revelaram como precursores desta discussão, escritores como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

O termo flâneur e essa sua adjetivação, a flânerie, que foi bastante valorizada nos autores acima citados, estão na raiz de uma certa contraposição ao cidadão, que tem o seu dia a dia programado por compromissos de negócios e obrigações de trabalho. O flâneur é uma aparição do desocupado em uma sociedade onde todos deveriam estar trabalhando.

A postura do flâneur está totalmente calcada em uma forma imparcial de olhar as coisas, especialmente as pessoas, mas também a arquitetura, as casas e suas fachadas, as lojas e suas vitrines. Mas o flâneur consciente que é a câmera de Cavalcanti, nos impõe um itinerário mais variado, pois, se utilizando da montagem cinematográfica, nos aproxima as realidades de acordo com um olhar casual, ao passo que, há uma discriminação sutil, com a deliberada intenção de transformar as imagens em sintagmas, há aqui uma linguagem instaurada, e quando Cavalcanti nos faz ver as frutas e as verduras de uma feira e as contrapõe com a quantidade de lixo que se acumula nas casas, ele mostra a causa e as suas consequências.

Mas a sua lentes sempre é tão direta, ora pousa suavemente sobre o trabalho dos pescadores (fig. 11), outras sente um prazer refrescante em ver os ricos nadando (fig. 12) ou jogando nos clubes, também contempla com o mesmo olhar os bêbados cambaleando nas ruas, e faz os closes de cardápios finos, de leitoras de



RELICI

12

tarô em consulta, e até de estátuas de um parque que se abraçam em meio a uma vegetação frondosa...



Figura 11 – 0:17:29.549



Figura 12 – 0:21:40.174

Todos esses elementos formam parte do mosaico que se abre na tela, e o título "Rien que lesheures" mostra exatamente isso: nada como o passar das 24 horas em uma cidade, e isso sintetizado em 46 minutos de imersão diegética por um espectador que assiste uma câmera preguiçosa, minuciosa em alguns detalhes e ansiosa em outros, com um olhar que se demora vendo uma fila de trabalhadores perfurando seus cartões, ou o modo como vê um cachorro sendo tosado, uma vitrine sendo montada e flagra o lojista trocar as lingerie dos seus manequins com fetiche, e o olho da câmera, se aproxima e se afasta de amantes inusuais como uma mulher grande e um homem tão baixo que se ergue na ponta dos pés para beijá-la com sofreguidão...

Mas para parecer um drama cinematográfico, essas sequências não estariam completas sem um crime, e numa paródia dos filmes policiais, Cavalcanti encerra "Rien que lesheures" com uma cena totalmente antipolicial: uma prostituta que aparece no início sendo dispensada por um possível cliente, agora está prestando contas para o seu cafetão. Ele está nervoso, balança os braços, dá voltas em torno dela... Logo uma outra mulher surge ao fundo da viela, o homem empurra a prostituta para vigiar a entrada da rua (fig. 13). Ele vai roubá-la, mas a vítima



RELICI

13
começa a gritar (fig. 14). Ele estrangula a mulher. Diversas manchetes de jornal correm por alguns segundos fundidos aos estertores da senhora. O corpo cai, o assassino foge. A prostituta vê tudo. Um marinheiro se aproxima. A prostituta vai de encontro a ele sedutora, mas visivelmente preocupada em levá-lo para o lado contrário. Outro segmento inicia com um plano do cadáver. Corta para o close-up de um gato solitário olhando a cena em cima de um muro (fig. 15). Continua para um plano de um elevador onde dois policiais chegam de bicicleta (fig. 16) mas que, de um ângulo bem similar ao do gato, não veem coisa alguma. Um crime tranquilamente anônimo. Mais um crime tipicamente urbano.



Figura 13 – 0:36:40.031



Figura 14 – 0:38:14.167



Figura 15 – 0:44:59.739

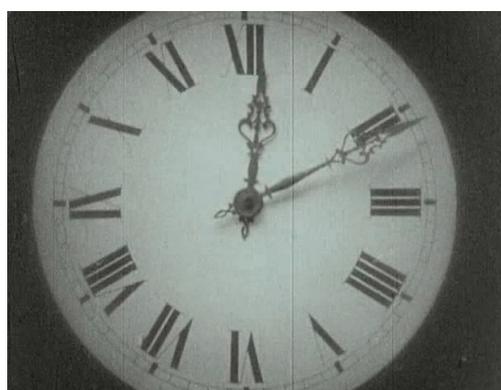


Figura 16 – 0:45:16.756



RELICI

14

Uma cena de um crime!!! Diz Benjamin, que qualquer que seja o vestígio que o flâneur persiga, “ele fatalmente o conduzirá a deparar-se com um crime; isso coopera com a fantasmagoria da vida de uma metrópole.” (BENJAMIN, 2000, p.39)

Portanto, temos aqui uma representação da difícil arte de se sobreviver na selva urbana. Benjamin quando levanta a questão do selvagem, lembra dos Moicanos de Cooper na Paris de Hugo, e dos quais Baudelaire perguntava: “O que são os perigos das florestas e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?” (BENJAMIN, 2000,p. 34). A mesma habilidade do moicano na florestaestadunidense se exige agora do *apachena* selva urbana em Paris.

A câmera de Cavalcanti nos dá esse olhar imparcial e onipresente do flâneur no cotidiano, e na ordem cronológica de um típico dia em Paris, nos representa no mesmo espaço de tempo, uma flânerie possível em qualquer outra capital do planeta.

E o último intertítulo do filme é: “Podemos fixar um ponto no espaço/ imobilizar um momento no tempo... / Porém o espaço e o tempo / escapam da nossa possessão.” E abre para um globo girando que se funde para closes mostrando o desenho dos continentes (fig. 17), e fecha em um relógio passando da meia noite (fig. 18).



Figura 17 – 0:44:59.739

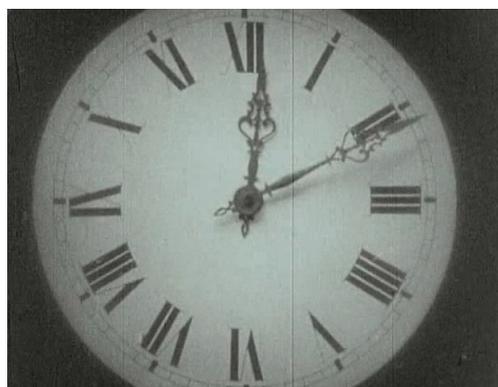


Figura 18 – 0:45:16.756



RELICI

15

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O Flâneur**. In: Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. São Paulo: Cia Editora Nacional. 2002.

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

RIEN QUE LES HEURES. Direção: Alberto Cavalcanti. Argumento: Alberto Cavalcanti. Iluminação: Jimmy Rogers. Música: Yves de laCasinière. Intérpretes: Clifford McLaglen, NinaChouvalowa, PhillippeHériat, Blanche, Bernis. Filme. In: Experimental Cinema 3 (1922-1954). Print from George Eastman House (46:33 min), 1926.