



Atas do IX encontro anual da AIM

Editores

Marta Pinho Alves

Maria do Rosário Lupi Bello

Iván Villarnea Álvarez

**DE WALTER RUTTMANN A LEITÃO DE BARROS E
MANOEL DE OLIVEIRA: O PULSAR DE UM CINEMA URBANO
EM FORMA DE POEMA SINFÓNICO**

Jaime Neves¹

Resumo: Durante a década de 20 (e parte de 30) do século passado o cinema apresenta-se numa versão assumidamente vanguardista, uma espécie de “novo género”, procurando retratar no grande ecrã, de forma evidentemente poética e esteticamente esclarecida, o pulsar quotidiano de um significativo conjunto de grandes metrópoles. Apostando numa dialogante dicotomia entre a música e a imagem em movimento, as chamadas “sinfonias urbanas”, também apelidadas de “sinfonias visuais” ou “poemas sinfónicos”, procuraram por esta via reclamar para o cinema um legítimo reconhecimento artístico que parecia então tardar. Documentários sinfónicos poéticos com traços eminentemente experimentais, quase sempre em formato de curta-metragem, as “sinfonias urbanas” alicerçavam a sua estrutura filmica numa montagem claramente apurada e capaz de evidenciar toda uma sensibilidade artística, com laivos de originalidade e com uma notória propensão para a rutura com a generalidade do cinema que então era produzido. Desde Walter Ruttmann com *Berlin, Sinfonia De Uma Capital* passando por Joris Ivens com *Chuva* ou Jean Vigo com *À Propos de Nice*, as “sinfonias urbanas” que despoletavam pela Europa e Estados Unidos da América haveriam também de se materializar em Portugal pelas mãos de Manoel de Oliveira e Leitão de Barros.

Palavras-chave: Sinfonia Urbana; Cinema; Música.

Contacto: jsoneves@yahoo.com

Durante a década de 20 do século passado, e imbuídos num claro espírito de vanguarda, os artistas cineastas procuraram de forma vincada e objectiva reclamar para o cinema um estatuto artístico que o autonomizasse enquanto forma de expressão e, definitivamente, o legitimasse enquanto arte independente de outras como o teatro ou mesmo a literatura. Posto isto, e sendo a música considerada uma inequívoca manifestação artística por excelência, tornou-se evidente que uma aproximação do cinema à música desempenharia um papel fundamental no perseguido e já referido objectivo de legitimação artística e expressiva do cinema.

¹ Professor Auxiliar Convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto). Doutorado em “Ciência e Tecnologia das Artes”. Investigador integrado no CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes.

Neves, Jaime. 2020. “De Walter Ruttmann a Leitão de Barros e Manoel de Oliveira: O pulsar de um cinema urbano em forma de poema sinfónico”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 86-93. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Surge então na década de 20 aquilo que poderemos chamar de uma espécie de “pequeno gênero” de filmes que se passaram a denominar por “Sinfonias Urbanas” ou mesmo por “Poemas Sinfônicos”, “Sinfonias Visuais” ou “Cine-Poemas-Sinfônicos” entre outras denominações posteriormente atribuídas.

Cada Sinfonia Urbana, “pequeno gênero” de vanguarda, almejava uma envolvimento e homogeneidade entre o trabalho de composição das imagens filmicas por via da montagem e o trabalho de composição musical inerente – tinham som enquanto ritmo e alicerce da sua montagem. Tratavam-se essencialmente de propostas de filmar a cidade, de documentários de vanguarda que, mais do que ilustrar, procuravam uma construção dramática de nível visual promovendo uma aproximação entre o abstracto e tudo aquilo que facilmente se identifica como fazendo parte da vida real. Procuravam retratar o ambiente das grandes cidades, evidenciando a sua fotogenia, em progressão temporal (do amanhecer ao anoitecer), e abrangendo tanto um ponto de vista arquitetónico, como um ponto de vista social ou mesmo antropológico. De acordo com Bill Nichols,

“De modo geral, os filmes sinfônicos enfatizavam as associações visuais, descrevendo a cidade segundo a dinâmica de seus ritmos e padrões e procurando suas fotogenias, numa progressão temporal que quase sempre ia da alvorada ao crepúsculo” (Nichols 2005, 138)

Assumidamente, procuravam estimular sensações no espetador e eram verdadeiras declarações de amor à cidade, ao progresso e ao modernismo urbano.

O número de sinfonias urbanas surgidas neste período da história do cinema é elevado e evidenciam-se as produções europeias (ocidentais e de leste) e norte-americanas.

Na Europa destacam-se *Nada Além Das Horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, França, 1926), *Berlin, Sinfonia De Uma Capital* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *Chuva* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), *Impressões Vom Alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (László Moholy-Nagy, 1929), *Images d'Ostende* (Henri Storck, 1929) e *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930).

Na Europa de Leste, *Prague By Night* (*Praha v záři svetel*, Svatopluk Innemann, 1928), *O Homem Da Câmara De Filmar* (*Человек с кино-аппаратом*, Dziga Vertov,

1929), *Na Primavera* (*Весной*, Mikhail Kaufman, 1929) e *We Live In Prague* (*Zijeme v Praze*, Otakar Vávra, Checoslováquia, 1934).

Nos Estados Unidos da América, *Manhatta* (Charles Sheeler & Paul Strand, 1921), *Twenty-Four Dollar-Island* (Robert J. Flaherty, 1927) e *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931)

Algumas sinfonias urbanas pela sua relevância e mediatismo merecem destaque. Assim, *Manhatta* é considerada a primeira “sinfonia urbana” conhecida. Opta por um registo bastante mais próximo do conceito clássico de documentário que procura descrever Manhattan por via de uma edição rítmica e associativa de vistas da cidade não privilegiando nem individualizando os seus habitantes, mas sim procurando mostrar Manhattan enquanto local arquitetonicamente evoluído, repleto de arranha-céus e máquinas em movimento, muito moderno e em claro processo de franco crescimento.

Nada Além Das Horas é um dos filmes precursores deste género de vanguarda que procura objectivar um retrato social de uma certa subclasse habitante de Paris misturando de forma muito ritmada tomadas da capital francesa e cenas do quotidiano dos seus habitantes. Logo no início do filme surge uma espécie de nota de intenções onde, por via de intertítulos, é indicado que “isso não é uma representação da vida fashion e elegante ...”, “...,mas da vida cotidiana dos humildes, os oprimidos...”. *Nada Além Das Horas* destaca-se claramente da linguagem clássica do documentário e apresenta traços fortemente indicativos de uma certa aproximação ao domínio do surrealismo não só pelos paralelismos apresentados, mas também por via de uma edição repleta de efeitos de transição e sobreposição de imagem que conduzem o espectador para uma análise mais atenta da obra.

Chuva é, mais do que uma sinfonia urbana, um comprometido documentário de cariz poético sobre a chuva que cai sobre a cidade. Assiste-se aqui a uma gradual modificação climatérica cuja queda das primeiras gotas de chuva conduz a uma série de alterações comportamentais nas pessoas que procuram pelas mais diversas formas abrigar-se. *Chuva* é isso mesmo, a procura de registar fotogenicamente a chuva que cai na cidade e sua implicação. Não há uma evidente necessidade de identificar a cidade – poderia ser uma qualquer cidade com pessoas, com trânsito, com árvores, com edifícios e, naturalmente, com chuva.

O Homem Da Câmara De Filmar mostra a vida urbana, em cadência aparentemente improvisada, nas cidades de Moscovo, Odessa e Kiev estabelecendo um claríssimo paralelismo com as vanguardas artísticas russas que se manifestaram no

início do século XX. Vertov mostra as imagens de cada uma das cidades de forma indistinta como se de uma única moderna cidade soviética se tratasse. Afinal, Vertov “é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmara surpreende é a vida soviética” (Kracauer 1988, 216).

Este não é um filme sobre cidades, mas, mais do que isso, um filme cujo tema central roda em torno da relação entre o cinema e a cidade, sendo que a cidade é aqui abordada numa perspectiva de entidade. Em *O Homem Da Câmara De Filmar*, filme manifesto do chamado Cine-Olho (pouco disponível para o trabalho de estúdio), Dziga Vertov mostra-nos não um, mas dois filmes em simultâneo – se por um lado vemos o trabalho de um operador de câmara que regista as imagens do dia-a-dia, por outro lado vemos também as imagens por ele registadas. Imagens que descrevem os mais diversos acontecimentos, estejam eles relacionados com o ambiente do trabalho e produção industrial, estejam eles relacionados com momentos da vida de determinados indivíduos (momentos de lazer ou momentos de índole mais pessoal como o nascimento, o casamento, o divórcio e a morte por exemplo).

Procurando um claro afastamento da literatura ou mesmo do teatro, neste filme Dziga Vertov rejeita a procura de uma reprodução fiel dos acontecimentos, ao invés trilha um caminho de uma poética construtivista e modernista ao propor uma nova forma de ver, uma espécie de nova linguagem, uma nova forma de apresentar os factos claramente assente num evidente experimentalismo cinematográfico fortemente impulsionado pela evolução técnica. Uma nova linguagem, uma nova forma de filmar afastada dos tradicionais conceitos de actuação e dos grandes cenários que, por via do processo de montagem se propõe reorganizar tudo o que o olho humano não consegue registar e a mente assimilar. Uma câmara que não se limita a observar, mas que assume o movimento da própria vida – a vida no imprevisto – uma proposta de clara interacção entre câmara e mundo. Uma Câmara que, movendo-se no espaço e no tempo, procura mecanicamente captar a “verdade” do mundo sem a intervenção do homem.

O Homem Da Câmara De Filmar, que aqui consideramos sem hesitação uma sinfonia urbana, envolve como vimos uma poética muito própria na forma de mostrar a grande metrópole ao mesmo tempo que se propõe reflectir sobre o acto cinematográfico e, de forma mais geral, sobre o próprio universo cinematográfico.

Berlin, Sinfonia De Uma Capital é porventura a mais relevante sinfonia urbana cuja repercussão mediática haveria de influenciar vários outros cineastas. Surgiu na Alemanha num período claramente marcado por uma certa efervescência artística

ainda fortemente marcada pelo expressionismo que debutara no cinema alemão. Em *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, Walter Ruttmann explora a fotogenia da cidade de Berlin procurando por via de uma composição rítmica e plástica descobrir nela inovadoras formas geométricas e grafismos que se apresentam muito próximos de um cinema considerado mais abstracto que se alimenta de elementos do mundo real sejam eles árvores, comboios, túneis, gatos ou pombas.

Procurando replicar um dia na vida da cidade de Berlin, Ruttmann divide o filme em cinco actos e implementa uma montagem que potencia e valoriza os enquadramentos e duração dos planos assim como organiza e dá todo um sentido ao material fílmico recolhido. Procura captar o pulsar da cidade desde o amanhecer até ao cair da noite enquadrando todo o trabalho produzido pelos operários na indústria, na construção civil, nos escritórios, na imprensa, etc. numa espécie de incitamento a uma reflexão social por via de um constante contraponto confrontativo entre os mais faustosos e os mais remediados modos de vida. Não se trata de um guia turístico de Berlin. Trata-se acima de tudo de transportar para o grande ecrã toda a efervescente agitação de uma grande metrópole que, em galopante crescimento, de certa forma subvaloriza o papel individual de cada individuo que, tal como na maioria das sinfonias urbanas, é apenas um individuo, uma espécie de símbolo abstracto sobre o qual nada sabemos. Segundo Bill Nichols:

“Na grande maioria das sinfonias, as personagens raramente apresentavam complexidade psicológica ou mostravam suas singularidades ou visões de mundo – aliás, os cineastas demonstravam ter muito pouco interesse pelo que pensavam ou sentiam as pessoas, elas funcionavam mais tipologicamente, como objetos colocados em igualdade de condições com outros objetos, que selecionavam e organizavam em associações e padrões escolhidos por eles” (Nichols 2005, 138)

O fenómeno das sinfonias urbanas, espécie de movimento que se manifestava a nível internacional, haveria também de chegar a Portugal. *Lisboa Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) é a primeira sinfonia urbana portuguesa. Estreou-se no São Luís e no Tivoli a 1 de abril de 1930 com uma adaptação musical de René Bohet e colaboração de vários autores portugueses.

Este é um dos filmes referências das décadas de 20 e 30. É a primeira longa metragem de Leitão de Barros. É antes de mais um documentário com largos momentos encenados e que contam com a aparição, quase sempre breve (ainda que pouco consensual por considerada anti-modernista) de alguns actores muito populares, mediáticos e clara referência cultural da sociedade lisboeta à época. É um documentário ficcionado, uma mescla entre o teatro de revista, a reportagem e o vanguardismo cinematográfico.

É uma crónica visual que segue uma linha estética e narrativa fortemente conotada com o cinema de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Uma verdadeira sinfonia urbana com claríssima inspiração no vanguardismo de *O Homem Da Câmara De Filmar*, sobretudo pelo recurso a uma montagem rápida, à câmara lenta, ao uso gráfico de interlúdios e às mais variadas técnicas de sobreimpressão. Retrata a vida lisboeta nas suas variadas vertentes através de uma câmara muito livre que percorre os variadíssimos locais da capital portuguesa conferindo-lhe atributos de cidade-personagem profundamente assente em traços, quer de evidente tradição, quer de evidente modernidade. Uma viagem por uma Lisboa que acolhe no seu quotidiano crianças, jovens, adultos e velhos, homens e mulheres, estudantes, operários, homens de letras e aposentados. Uma Lisboa marcada pelos seus bairros mais característicos, por ruas pitorescas e vielas típicas, por escadarias, colinas e, naturalmente, pelo rio Tejo e respectivos barcos que demoradamente o atravessam. Uma Lisboa que Leitão de Barros não resiste também a mostrar a sua outra face, a Lisboa também ela suja, habitada por vigaristas, crianças descalças e animais abandonados. Uma vertente da cidade de Lisboa que Leitão de Barros não abdicou de mostrar e que por consequência haveria de dificultar o processo de exportação do filme – não havia interesse em mostrar fora de portas uma Lisboa menos bela...

Lisboa, Crónica Anedótica é, podemos afirmar, uma referência internacional no modelo das sinfonias urbanas que marcaram as décadas de 20 e 30 do século 20. Um valioso documento de enorme valor sociológico, mas também histórico da cidade de Lisboa. Leitão de Barros seguiu as linhas vanguardistas de Vertov, Ruttmann e muitos outros, mas teve esta enorme capacidade de inovar ao criar uma obra que podemos considerar uma mescla entre a reportagem tipicamente jornalística e o teatro assumidamente de revista sem nunca, no entanto, perder uma identidade de vanguarda tão característica das sinfonias urbanas.

Fortemente influenciado por *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, pelas diversas correntes de vanguarda europeias e pelos novos conceitos de montagem dos grandes mestres soviéticos (como Vertov, Pudovkin, Kuleshov ou Eisenstein), Manoel de Oliveira realiza em 1931 *Douro, Faina Fluvial* onde se propõe registar o todo o quotidiano dos habitantes da margem direita do rio Douro na cidade do Porto.

Depois de assistir a *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, Manoel de Oliveira, fascinado, haveria mesmo de afirmar “senti que aquilo me tocava: era uma proposta para a qual eu me sentia capaz” (Andrade 2008, 57)

Assim, e na linha conceptual das sinfonias urbanas, Manoel de Oliveira neste seu primeiro filme tem aqui o grande mérito de convocar para este “pequeno género” já não uma capital ou uma grande metrópole (como Berlin, Manhattan, Praga, etc) mas sim uma relativamente mais pequena cidade histórica do Norte de Portugal. Rejeitando uma castradora e simplista observação da realidade social, neste filme Oliveira, como se de uma visão de poeta se tratasse, procura uma estética rigorosa e sofisticada, uma diferente forma de apresentar a cidade do Porto, o rio Douro, os barcos, os homens e as máquinas que desde o amanhecer até ao anoitecer evoluem e desenvolvem-se como se dentro de um grandioso poema se encontrassem. A luz do farol que inicia e termina o documentário de Oliveira norteia uma jornada de trabalho entre o cais da ribeira e a alfândega do Porto. Uma viagem entre o concreto e o abstracto e onde uma técnica de montagem extremamente moderna assente no perfeito ritmo em que se sucedem os planos (por vezes em ritmo vertiginoso) e onde abstractas estruturas como barcos, pontes ou reflexos na água ganham uma clara supremacia relativamente ao fio narrativo de um clássico documentário.

Douro, Faina Fluvial é acima de tudo uma manifestação reflexiva de Oliveira sobre a linguagem do cinema repleta de perspectivas e pontos de vista onde o Douro e a sua margem nos é apresentado habitado por um icónico aglomerado de corpos e objectos, entre carros, comboios, embarcações, animais e pessoas, que se convertem numa espécie de organismo uno e vivo. *Douro, Faina Fluvial* é também, por evidência, uma sinfonia urbana que Oliveira, de uma forma muito pessoal, dedica à sua cidade, o Porto.

Em conclusão, as sinfonias urbanas, como eram chamadas, aliavam a música (arte instituída) à cadência de imagens visuais apresentadas no ecrã procurando desta forma e acima de tudo, por relação de proximidade, chamar para o cinema um definitivo estatuto de arte. Fortemente influenciados pelas vanguardas artísticas dos

inícios do século 20, um considerável número de realizadores, sobretudo nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental e de Leste haveriam de prestar um tributo poético às suas cidades em forma de documentários experimentais, altamente visuais e que apresentavam as cidades não como cenário mas sim num claro papel central como se de um principal protagonista se tratasse.

Berlin, Sinfonia De Uma Capital pode ser considerada a mais profícua sinfonia urbana em virtude da sua riqueza conceptual e artística. De qualquer forma, não é possível descurar a importância de *O Homem Da Câmara De Filmar*, o cine-olho, o cinema da câmara livre, do improvisado, da câmara que mostra a cidade movendo-se no tempo e no espaço procurando captar a “verdade” do mundo sem uma evidente intervenção humana.

Em Portugal, as sinfonias urbanas manifestaram-se através de *Lisboa Crónica Anedótica* de Leitão de Barros e *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira – duas visões de uma portugalidade centrada, por um lado na capital Lisboa e por outro lado na cidade do Porto, mais precisamente na margem do rio Douro. No primeiro caso, a sinfonia urbana de Leitão de Barros rompe com o clássico registo do amanhecer ao anoitecer e opta por um arco temporal bem mais abrangente ao contemplar a vida em Lisboa nas suas mais variadas vertentes desde a infância até à idade do serviço militar passando pela fase do namoro sem, contudo, descurar também mostrar quer uma Lisboa clássica, quer uma Lisboa mais moderna. A opção por incluir actores mediáticos em cenas assumidamente encenadas é mais um traço que distingue *Lisboa Crónica Anedótica* de outras sinfonias urbanas.

Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira, contém também situações de óbvia encenação mas é a opção pelo registo cinematográfico não de uma grande metrópole mas de uma mais histórica cidade do Norte de Portugal – o Porto – que distingue esta obra que, definitivamente se apresenta como uma belíssima prova de amor de Manoel de Oliveira para com a sua cidade.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, S. C. 2008. *Ao correr do tempo, duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugália Editora.
- Correia, R. S. 2015. *Manoel de Oliveira, o homem da câmara de filmar*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Kracauer, S. 1988. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nichols, B. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.