

## **Faure e Canudo:**

### **O corpo no formalismo cinematográfico do início do século XX**

**Edson Pereira da Costa Júnior**

O estudo do ator e o da plasticidade da figura humana são duas perspectivas complementares de se entender o corpo no cinema. De um lado, contempla-se o diálogo com o teatro; do outro, com a pintura. No vasto campo que envolve tais entrecruzamentos, um grupo de pensadores e realizadores é capital, mesmo que com frequência esquecido. Trata-se de nomes que participaram da vanguarda francesa da década de 1920, sobretudo Jean Epstein, Germaine Dulac, Élie Faure e Ricciotto Canudo. O motivo de sua ausência ou raridade nos estudos sobre a representação do corpo no cinema é compreensível. Não obstante a singularidade dos respectivos pensamentos, tais autores, em maior ou menor grau, viam com desconfiança a presença da figura humana. A imagem do corpo portava consigo uma ameaça: a sombra do teatro.

Do grupo citado, encontramos nos textos de Dulac, Faure e Canudo uma pronunciada recusa do legado teatral, em especial da noção de personagem dramático. O argumento invocado era a defesa de uma autonomia do cinema baseada na ideia de que os filmes precisariam descobrir seus próprios valores estéticos, a essência expressiva de seu *medium*, afastando-se tanto de tendências ilusionistas como de matrizes advindas de outras artes. Esse discurso, como veremos, dialoga com uma tendência das vanguardas do final do século XIX e meados do século XX, incluindo desde os escritos de Baudelaire exaltando os arabescos visuais em detrimento do tema, nas telas de Delacroix, até o mito greenberguiano de uma autonomia da arte.<sup>1</sup>

O presente texto faz parte de uma série de artigos que dedicaremos a Faure, Canudo, Dulac e Epstein. O objetivo é compreender como suas reflexões acabaram por contribuir para um regime específico de representação do corpo, mesmo que por um viés negativo, isto é, a partir de enunciados que recusam ou secundarizam a figura humana no cinema. É pelo não-dito e pelas críticas feitas aos atores que tentaremos encontrar o que há de propositivo na negação, de presença onde se quer ausência, de corpo onde só parece haver um delírio hipertrófico da imagem. O exercício será realizado por uma análise da produção teórica e artística daquele grupo. Revendo

---

<sup>1</sup> Sobre o debate envolvendo a relação entre a crítica artística e o programa formalista, consultar: Leo Steinberg, "Outros critérios", in \_\_\_\_\_, *Outros critérios*, Cosac Naify: São Paulo, 2008.

os escritos e os filmes com atenção, percebemos que a recusa é, na verdade, uma defesa da adequação da figura humana a uma lógica distinta da do drama teatral. Neste artigo, pensaremos a questão a partir dos textos de Élie Faure e Ricciotto Canudo. Compreendendo seus preceitos estéticos gerais, tentaremos apontar o lugar neles reservado à figura humana.

## **Não há sólidos: Faure e a circularidade das formas**

A porta de entrada para as proposições de Faure (2010) é a noção de *cineplástica*.<sup>2</sup> Sua pedra angular é o cinema como meio cuja expressividade deve advir das formas visíveis, da arquitetura em movimento desenhada pelos elementos na tela, na exaltação da potência rítmica e do equilíbrio dinâmico. Nessa configuração, os sentimentos são expressos na matéria sensível da imagem, pelo seu jogo de valores, luzes e sombras em constante composição e decomposição. O drama é oriundo menos da possível herança teatral e de uma ficção sentimental que da associação e cadência dos movimentos exibidos na tela. A cineplástica se pauta numa associação comum ao pensamento vanguardista do início do século XX entre cinema e música – noutras vezes, entre cinema e dança. Desse modo, Faure recorre a expressões como “orquestra visual” e “sinfonia do visível” para indicar o processo de concreção plástica pela qual se alcança, no espaço visual, o que na música se desenvolve exclusivamente no tempo, o ritmo.

Autor de textos sobre a história da arte, Faure, diferentemente de outros contemporâneos como Dulac, não desconsiderou as correspondências entre o cinema e a pintura. São frequentes em seus ensaios menções a determinados artistas ocidentais como Michelangelo, Tintoretto, Ticiano, Rubens e Delacroix. Tendo em vista o deslumbramento do autor para com a agitação rítmica da imagem fílmica, não é difícil presumir o parentesco que estabelecia entre nomes de escolas e estilos tão variados.<sup>3</sup> Em tais pintores, Faure (2010, p. 17) vislumbrava um movimento torrencial, “um sentimento irresistível de solidariedade universal das formas, das cores, dos movimentos e dos sons” capaz de promover a circulação interna da imagem. Naquele grupo heterogêneo identificava o mesmo interesse por uma economia figurativa na qual a vibração da tela revelava o encontro entre o drama interior e o drama do espaço plástico, sendo a força deste último

---

<sup>2</sup> A cineplástica é muito mais uma noção do que propriamente um conceito. Com seu estilo lírico de escrita, Faure não busca um rigor científico na definição e muito menos um desejo de aplicabilidade para o termo.

<sup>3</sup> A exemplo dos textos “Charlot”, “Introdução à mística do cinema”, “Vocação do cinema”, “A dança do cinema”, “A presciência de Tintoretto”, publicados em Faure (2010).

amparada nos volumes, linhas e cores em ação. Assim, atribuía aos artistas citados o epíteto de *precursores do drama visual cinematográfico*.

Os ensaios de Faure que compõem o seu monumental *Histoire de l'art* revelam como a noção de cineplástica é devedora de um tipo de disposição das formas visíveis que o autor já reconhecia nas obras daqueles pintores. Por um breve levantamento lexicológico das descrições que faz de telas de Ticiano, Rubens e Delacroix, por exemplo, especialmente na frequente analogia delas com a música, identificamos expressões idênticas ou similares às que utiliza nos escritos sobre a cineplástica. Sendo assim, deter-se em algumas das obras de tais pintores possibilita uma melhor compreensão da cineplástica e, igualmente, do olhar de Faure sobre a figura humana. Tentemos, então, refazer a trama entre cinema e pintura que alimenta as propostas do autor.



Fig. 1 *A batalha das amazonas*

Diante de *A batalha das amazonas* (1618), reconhecemos os elementos que Faure exaltava como referentes ao que denominou de sinfonia visível.<sup>4</sup> Realizada antes mesmo de 1620, quando Rubens adotaria o estilo próprio do alto barroco, o quadro figura o duelo mitológico entre as guerreiras Amazonas e os atenienses. O artista flamengo apresenta um tratamento vigoroso do espaço em razão da complexidade da composição. O amontoado de figuras com sua variedades

<sup>4</sup> Quando analisa Rubens e Delacroix, Faure não se detém sobre telas específicas, mas fala de modo geral sobre a obra dos pintores. Em razão disso, escolhemos quadros que, pelo nosso ponto de vista, estão em consonância com os comentários do autor.

de gestos e movimentos cria a sensação de uma ação em pleno desenvolvimento, uma batalha que se estende ininterruptamente. A disposição dos elementos no espaço conduz o olhar do espectador e desenha um movimento espiralar que inicia no lado inferior esquerdo, sobe, percorre horizontalmente a tela e segue até o canto inferior direito, de onde uma pincelada esparsa e fluída direciona para o plano que se descortina ao fundo, seguindo o fluxo do rio até o fim do horizonte. Três tons diferentes de vermelho, dispostos triangularmente na tela, na roupa de uma das amazonas – talvez a mesma figura em diferentes momentos –, reforçam a direção dessa espiral. As nuvens diagonais, com uma mistura de azul e cinza, tons claros e escuros em ritmo intervalar, imprimem uma atmosfera tempestuosa e dramática para cena. No texto que dedica ao pintor, sem se ater a uma obra específica,<sup>5</sup> Faure ressalta esse gosto pelo fluir sensual, pela presença de arabescos plásticos unidos por um movimento radiante:

Rubens maneja as formas do mundo como uma massa maleável que se pode alongar e encurtar, reduzir ou dividir, puxar e distribuir por toda a obra como um deus que, recriando a vida, impusesse uma nova ordem ao tumulto em que ela se encontraria ao brotar dele. Tudo na vida é devir. Ela nada mais é do que uma força em incessante transformação que germina, desenvolve-se e morre no mundo infinito das formas, sem que o espírito que sabe disso possa deter seu movimento num único momento dentre elas, e isolá-lo do complexo conjunto de que todas elas participam, sem um instante de repouso, para compor e para destruir. (FAURE, 1990, p. 27)

Não importa qual o tema, Faure avalia que a busca de Rubens é pelo dinamismo inesgotável da vida. Conduzido pelo seu amor por todos os aspectos da matéria, dos mais vulgares aos mais superiores, seu gesto seria capaz de imprimir movimento a tudo o que repousava sob seu olhar, concebendo os elementos do quadro como parte de um todo orgânico, ligado pelo mesmo fluxo harmonioso, tal como um “movimento sinfônico” (*ibid.*, p. 30).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Uma das dificuldades de analisar os escritos de Faure é sua menção a características gerais dos pintores e não a obras específicas.

<sup>6</sup> Essa habilidade por dotar seus temas de uma pulsação vital foi aproveitada por Rubens para conferir um tom de glorificação às telas encomendadas pela Igreja de Roma e pelo absolutismo real francês (VLIEGHE, 2000).



Fig. 2 A caça aos leões

O caso de Delacroix leva ainda mais longe no que diz respeito à potência rítmica do espaço plástico. Uma tela como *A caça aos leões* (*La chasse aux lions*, 1854) – cujo motivo foi inspirado, entre outras fontes, nas *Chasses* de Rubens – mostra como o movimento da imagem deve menos ao contorno bem delineado da figura a partir do desenho que à composição cromática, às vibrações luminosas e às direções das pinceladas ondulantes, rápidas e nervosas. Já não é exclusivamente o movimento do que é figurado, mas também o gesto do pintor que alimenta um mundo no qual ganham vida desde os homens e a fauna até os elementos inanimados. Não há sólidos: tudo se agita em combustão num perpétuo devir que dificulta o reconhecimento dos temas iconográficos. As figuras se diluem e se refazem em massas organizadas pelas cores, com o predomínio das primárias e de tons quentes. Em correspondência com a tela de Rubens anteriormente descrita, encontramos aqui uma formação triangular pelos tons em vermelho, implementando a circulação na imagem. As formas serpenteantes, que víamos com mais evidência na crina dos cavalos em *A batalha das Amazonas*, parecem compor o próprio modelado dos seres de Delacroix. Nada fica em repouso nessa tela em que mesmo a variedade de técnicas, com o empasto feito em pinceladas de larguras distintas em contraste com o *glacis*, contribui para a instabilidade.

Faure (1991, p. 296) considera Delacroix o mais completo e pungente de todos os músicos da pintura, capaz de transformar a forma e cor num pensamento em ação. O drama de seus

quadros, aponta, é criado pelo estremecimento e hesitações da cor, em seus constantes saltos rítmicos. Tons, reflexos, passagens e valores cromáticos seriam os atores da imagem. Os matizes de Delacroix chegam a assumir quase um caráter antropomórfico quando Faure designa qualidades expressivas para cada componente da paleta. Tamanha atenção aos valores plásticos é ainda mais extrema quando o historiador elenca uma série de temas do pintor para então afirmar que eles são secundários. Mais do que a História, os mitos, o Oriente, as tragédias e suas demais inspirações:

O que ele pinta é a agitação de uma alma alucinada que uma grande harmonia dilacerante mas aceita domina, das regiões do invisível pressentido [...] O que ele exprime é ainda mais o espírito do que a forma do movimento. (FAURE, *op.cit.*, p. 297)

Novamente, é a música que Faure invocará como metáfora para o trabalho plástico, em que “o espaço inteiro ressoa como uma lira imensa de colorações e de luzes que o tornam solidário com seu próprio drama interior” (*Ibid.*, p. 297).

Um pouco mais familiarizados com os atributos de dois dos pintores que Faure dizia terem aberto caminho para o cinema, e brevemente com a postura do autor diante das obras que analisava, entendemos por que seus ensaios apontavam como um dos exemplos da escola cineplástica os filmes de Charlie Chaplin. Faure compara a obra do comediante com o trabalho de Haydn sobre os elementos sonoros e o de Ticiano sobre os elementos coloridos do espaço, no que diz respeito à expressividade a partir da matéria sensível que dispunham. Chaplin é visto como criador de uma “imensa orquestra visual” calcada no movimento, por meio da qual o drama humano se funda no visível, na superfície material e sensível da figura, sem recorrer a uma ficção sentimental (FAURE, 2010).

As análises sobre o cômico levam em consideração o esforço de imaginação e o engenho que Chaplin efetua a fim de encontrar seu lugar no mundo. Contemplando em sua obra tanto a fatalidade do drama como a resignação e o riso por meio da comédia, o espectador Faure não perde de vista a semântica dos filmes. Convive com esse viés, porém, o seu lado teórico, que revela um olhar apologista da abstração. Ao falar da cineplástica, o autor exige que na representação de quaisquer que sejam as condições ou dramas humanos o cinema deve empregar seus meios particulares, mais precisamente, a harmonia visual do movimento no tempo. Dentro disso, a visão enviesada, tendenciosa, a ver exclusivamente a dança das formas, é patente quando, em correspondência com seus textos sobre pintura e com o que se mencionou aqui sobre as analogias

musicais, Faure desconsidera ou, senão, minora e encara como pretexto o tema encenado por um filme. O tema só seria importante na medida em que possibilita fornecer uma matéria-prima apta a ser moldada pelo drama plástico, que tudo deve expressar.

## Primazia do *medium* e deposição do corpo

A respeito da abstração dos temas figurados, é sintomático quando Faure (2010) escreve sobre o dia em que, assistindo a um filme, deixou de reparar na trama encenada para prestar atenção aos sistemas de valores entre o branco e o preto, bem como sua interferência para a sensação de profundidade da tela. A partir dali, entrava em questão toda a sorte de recursos capazes de explorar os volumes em movimento, de extrair a revelação rítmica da imagem, incluindo os efeitos de *ralenti* e de aceleração – exaltados no mesmo período por Jean Epstein (1975), igualmente preocupado com a modulação da matéria-tempo pelas formas em metamorfose no espaço. Se retomarmos o exemplo de Chaplin, poderíamos dizer que onde outro espectador vê a imponência física de um corpo em movimento, preso à espessura social do mundo, Faure enxerga a sensualidade de linhas monocromáticas em perpétua vibração sobre a superfície da imagem.

O discurso fauriano parece se alimentar de uma ética essencialista preocupada com a busca de um sistema de valores, por vezes uma única variável, pela qual a obra de arte é legitimada. Esse critério, pautado na forma estética, minimiza o tema, as intenções e mesmo a cultura ou iconografia da qual se serve, esvaziando a obra do seu conteúdo narrativo e simbólico em prol de uma análise que leva em consideração a adequação a uma rede de referências previamente estabelecida e intimamente alinhada à hipotética área de competência de cada arte.<sup>7</sup>

A recorrência das metáforas musicais em seus ensaios sobre pintura e cinema, bem como as demais características elencadas até aqui, é um indicativo de conformidade entre o olhar do autor e um programa típico das vanguardas do século XX. A respeito delas, Greenberg (2001) explica que um dos princípios foi o instinto de autopreservação da arte, a proteção de seus valores e o afastamento de ideias que poderiam contaminá-la com lutas ideológicas exteriores. Uma das consequências desse discurso foi a ênfase dada à forma, em detrimento dos temas, com a

---

<sup>7</sup> Nossa referência para a descrição desse programa formalista vem do texto em que Leo Steinberg (*Op.cit.*) apresenta e posteriormente desconstrói o argumento de Greenberg sobre a “resistência do *medium*” enquanto fato de diferenciação entre a arte dos grandes mestres e a arte moderna.

afirmação da vocação e de ofícios autônomos e respeitáveis por si mesmos. O raciocínio era válido não apenas em relação a outras disciplinas, mas para as diferentes artes, porquanto cada uma delas buscava o essencial de seu meio. Essa predisposição é uma das razões pelas quais se justifica a importante posição que a música passou a ocupar diante das vanguardas artísticas. “Em razão de sua natureza ‘absoluta’, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física do seu meio” (GREENBERG, 2001), de comunicar algo pela sensação imediata, a música teria se tornado um *método* de arte pautado na pureza das formas. Julgamos que as analogias musicais nos ensaios de Faure refletem – apesar de não se restringirem a – essa configuração, pois o olhar do autor é voltado mais para as formas pictóricas e cinematográficas do que propriamente para o que representavam, como se tais meios houvessem alcançado a autonomização de seus elementos constituintes, o domínio de seu próprio material, para além do realismo ilusionista, de modo similar à música.

A *cinoplástica*, como já deve ter ficado claro, é o critério sobre o qual Faure tentará edificar a especificidade do *medium* cinematográfico e prefigurar o seu futuro. O que permanece de fora de uma tal perspectiva formalista não é apenas a intrincada rede semântica construída por um filme a partir de outros meios que não a “dança das formas”, mas, o que aqui nos interessa, a figura humana. Como será reiterado por outros pensadores da vanguarda francesa, mas dentro de seus próprios programas estéticos, como foi o caso de Dulac, o corpo portava consigo o risco de uma remissão ao teatro.

Faure, embora sensível às correspondências mantidas com outras artes, considerava que tanto a pintura como o teatro precisavam ser ultrapassados, posto que dispostos no início de uma hipotética linha evolutiva das artes, segundo seus critérios de expressividade e seu coeficiente de comunicação/adequação junto a uma época. Na outra extremidade dessa lança, estava o cinema, em especial aquele com vocação para a *cinoplástica*, no qual a figura humana já não poderia assumir o mesmo papel que tinha no teatro (clássico ou burguês), devendo participar da potencialidade sensível das formas visuais cinematográficas. Muitas vezes, o único caminho disponível seria recusar-lhe um lugar.

Ainda que em seus textos não tenha levado adiante a predisposição formal a ponto de defender um cinema eminentemente “abstrato”, livre da matriz figurativa e pautado exclusivamente nos valores rítmicos da imagem, Faure considerou a possibilidade de suprimir nos filmes a figura humana, ou cinemimo, como ele a denominava. Independentemente da presença do ator, o cinema

já havia adquirido os recursos necessários para explorar o drama do movimento precipitado no tempo, por isso no futuro poderia prescindir da imagem do homem. Nessas condições, o vislumbre do porvir era o de uma “arte cineplástica plena, que não será mais do que uma arquitetura ideal e da qual o cinemimo [...] vai desaparecer” (FAURE, 2010), pois o realizador poderia se expressar exclusivamente pelo que se constrói e se desconstrói na imagem a partir das mudanças de tons e padrões.

A possível deposição da figura humana no âmbito das artes visuais assombrava não apenas os escritos de Faure, mas os de outros contemporâneos. O tema já havia estimulado debates como o empreendido por Ortega y Gasset (2008). O autor espanhol alude justamente ao processo de desrealização das artes plásticas (mas também musicais) do século XX a partir da redução de algumas obras a elementos estritamente ou primordialmente estéticos (cores e linhas organizadas não necessariamente de modo representativo). O processo de afastamento da figuração do mundo segundo códigos visuais ilusionistas ou segundo formas complexas dependentes de formas já ordenadas na natureza, conduziria, e esse era o temor de Ortega y Gasset, à progressiva eliminação dos elementos humanos, pois o objeto da arte deixaria de ser a figura, as paixões e o destino humano para se concentrar sobre uma estrita fruição estética. A reação do autor poderia ser sintetizada num axioma: “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E vice-versa... O realismo, ao contrário, convida o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo” (*Ibid.*, p. 47). Mais que um dualismo, Ortega y Gasset via um antagonismo, duas operações excludentes: ver o mundo, a partir de uma arte representativa-ilusionista-humanista, ou ver a obra e o estilo e correr o risco de uma *desantropomorfização* pela: desfiguração das formas humanas, pela ausência da imagem do corpo na tela e, por fim, pela incompreensão que um público pouco versado em arte teria, dado que já não dispunha da história e de dramas para se ancorar.

No caso de Faure, o lugar deixado pela figura humana deveria ser preenchido pela natureza. De modo próximo a Dulac e a Epstein, também entusiastas do que se poderia extrair do meio natural (XAVIER, 1978), Faure (2010) comenta a potência dos filmes em reabilitar todas as faces da vida universal, incluindo as menos acessíveis ao olho humano, como os movimentos ondulatórios imperceptíveis dos gestos animal e vegetal, ou ainda a solidariedade entre o ritmo cósmico e os infinitesimais, em suas vibrações moleculares. Em lugar do ser humano, então, poderiam entrar em cena as formas em movimento retiradas da natureza e transformadas em

potência rítmica na imagem. Por meio dessa transferência, seria possível apreender o rosto do mundo, suas constelações universais e seus destinos. O cinema seria a máquina capaz de revelar o invisível no visível da natureza, alcançando o coração dos homens pelo que extraía do universo exterior, numa dinâmica inesgotável entre tecnicismo e afetividade também comum aos textos de Epstein e Dulac.<sup>8</sup>

Percebemos, então, duas tendências no tratamento dado à figura humana nos ensaios de Faure: amparar-se em sua gestualidade a fim de pensar a plasticidade e as potencialidades do movimento que dali advém, como nos filmes de Chaplin, ou suprimir o homem/cinemimo para dar ênfase às harmonias visuais promovidas por quaisquer formas em movimento. De um lado, tem-se o corpo filmado; do outro, as propriedades da imagem cinematográfica. Entre um polo e outro desse pensamento, haveria a alternativa de valer-se da figura humana como modelo do qual o realizador é capaz de se servir, de moldá-la sem necessariamente amparar-se na sua gestualidade e no que mais se produz *pelo* corpo. A alternativa diz respeito a aplicar os recursos plásticos do cinema à figura e assim conferir relevo aos jogos da fisionomia e às atitudes do corpo, promovendo um dinamismo que o ator do teatro, por exemplo, somente alcançaria pela mímica acentuada. Ainda que não a desenvolva profundamente, essa possibilidade se aproxima de uma concepção segundo a qual é o *medium* quem irá evidenciar e potencializar a figura.

### **Canudo e a deformação como princípio hipostático**

A fortuna crítica de Canudo<sup>9</sup>, contemporâneo de Faure e espécie de mentor da vanguarda francesa, demonstra inclinação similar em afastar-se da corporificação de um drama a partir da pantomima dos atores para celebrar a expressividade advinda das propriedades intrínsecas ao cinema ou pelo menos do que considera ser exclusivo da natureza fílmica.

Partilhando com Faure uma perspectiva evolutiva, Canudo enxerga no cinema uma síntese de outras formas artísticas. A fórmula básica para deduzir sua natureza é definida pela soma das características advindas das artes plásticas (ritmos do espaço) e da poesia e da música (ritmos do

---

<sup>8</sup> Por vias diferentes, Epstein e Dulac associavam o dispositivo e os processos técnicos do cinema à possibilidade de comunicar a vida interior, as sensações, os sentimentos tanto do artista como da natureza e dos objetos. Sobre essa vocação reveladora presente na imagem cinematográfica, consultar os capítulos, “A essência do cinema e a psicologia do movimento” e “Do ritmo à fotogenia”, em Xavier (1978).

<sup>9</sup> Essa e as demais remissões a Canudo foram extraídas da coletânea organizada por Jean-Paul Morel (1995).

tempo). O resultado é uma arte plástica desenvolvida na duração, como uma pintura ou escultura em movimento. O teatro, igualmente capaz de realizar essa conciliação entre uma matéria modulada simultaneamente no espaço e no tempo, depende da presença dos atores e por isso tem na efemeridade o seu limite, enquanto o cinema, em razão de sua capacidade de reprodução, conseguiria fixar essa plasticidade movente no coração da própria eternidade.

Imerso entre outras formas reais decantadas do mundo e enregeladas na imagem cinematográfica, o ator deveria contribuir para a dinâmica visual e rítmica. Para isso, seria preciso distanciar-se dos métodos teatrais em que se introjeta e imita um personagem por meio de um “fenômeno de mimetismo monstruoso ao qual somos muito habituados para nos surpreendermos” (CANUDO, 1995, p.65). No cinema, em razão da rapidez da representação, das atividades simultâneas e do excesso de movimento, a assinatura da figura era sua velocidade gestual, a profusão e a agitação dos movimentos em compasso com o ritmo acelerado. Canudo associava essa movimentação febril na imagem e do homem representado ao próprio espírito do espectador da época, acostumado à aceleração da vida moderna.<sup>10</sup>

Um dos raríssimos elogios de Canudo às performances atorais no cinema é endereçado aos filmes de Chaplin – espécie de unanimidade entre os componentes da vanguarda francesa do início do século XX; tendo sido louvado e tema de textos inspirados também de Louis Delluc e Jean Epstein.<sup>11</sup> Para Canudo, ao criar um vocabulário gestual que se furtava às cartelas com subtítulos e recorria a uma expressividade visual distante da pantomima teatral, Chaplin se mantinha em consonância com as novas potencialidades oferecidas pelo cinematógrafo, sendo o primeiro personagem advindo essencialmente daquela nova cultura. Nos filmes de Carlitos, encontrar-se-ia a natureza do cinema: a possibilidade de exprimir o essencial pelo sensível, valendo-se da própria matéria visual. Ao expor as delicadezas da alma por meio dos simples movimentos do corpo, sem recorrer a qualquer palavra escrita, Chaplin criava o que para Canudo foi o correlato da cineplástica fauriana: o drama visual.

---

<sup>10</sup> Canudo usa este argumento da velocidade e da ação incessante em textos do início da década de 1910, o que nos leva a inferir que seus alvos eram justamente as comédias do primeiro cinema. Como afirma Xavier (1978, p. 28), dentro do gênero de ficção, “a comédia burlesca com sua agitação, correria e perseguições, será o foco do elogio aliado à condenação do ‘teatro filmado’. A comédia traz consigo o movimento, o efeito de surpresa”, enquadrando-se dentro do culto à velocidade e ao primitivismo que era próprio às correntes modernistas.

<sup>11</sup> A propósito, consultar: Delluc (1921) e Epstein (1974), em especial: “La naissance d'un mythe”, “Amour de Charlot”, “Grossissement”.

A expressão designava um tipo de drama subordinado ao que supostamente seriam os meios essencialmente cinematográficos, “concebido na luz, executado com todas as fontes cientificamente possíveis e com todos os jogos esteticamente concebíveis” (CANUDO, 1995, p.66). Nele, “os seres só aparecem como concentrações móveis de luzes, como figura humana” (*ibid.*, p. 66). Se o pintor tinha à disposição o desenho e a cor, o instrumento do *écraniste* (cineasta) era o próprio fulgor ritmado que se desprendia dos seres filmados. A qualidade mais poderosa do corpo não era a fala, mas a expressão visual decorrente da ação. Pelo movimento, dever-se-ia desprender o sopro vital das figuras e se descortinar o drama calcado no ritmo. Os desejos, sentimentos, choques, triunfos e demais matizes da vida encontravam sua expressão cinematográfica através da agitação nas imagens.

Do elogio ao ritmo até a primazia das formas, o salto não é tão grande. Não obstante tenha usado Chaplin como modelo de um personagem essencialmente cinematográfico, propulsor do drama visual, a posição que a figura humana ocupa na poética canudiana é limitada. Ao interpretar os corpos dos atores como concentrações móveis de luz, o autor subtrai a carnalidade e o peso de suas presenças para destacar o envelope plástico e superficial das figuras. Novamente, um olhar enviesado, como já havíamos reparado quando Faure ignora o conteúdo encenado para pensar os arabescos visuais, os jogos entre luz, sombra, volumes e tons dos elementos figurados na imagem.

Se as previsões de Faure para o cinema incluíam a possível exclusão do *cinemimo*, o caso de Canudo é diferente. O italiano não se pronuncia abertamente sobre a supressão da figura, mas seus textos prognosticam e revelam pontualmente a predileção por um horizonte no qual o cinema deveria alcançar sua depuração, pensar a imagem a partir de suas formas e não de uma representação naturalista do mundo real. Para o autor, os filmes de seu tempo eram capazes de fixar em linhas que se movem todo o sentimento, toda a sensação da alma e dos corpos. Noutras vezes, a atenção de Canudo repousa sobre os valores da imagem: “Pouco a pouco o cinema alcançará seu objetivo. O estudo da *mise en valeur das luzes*, das proporções de objetos *diferenciados pelos planos*” (grifo do autor) (CANUDO, 1995, p. 42). Reiteradamente mencionada, as variações luminosas não deveriam estar a serviço da representação do personagem humano, mas este, sim, teria de ser figurado por uma “luz humanizada em símbolos dramáticos” (*ibid.*, p. 128).

Em alguns textos, Canudo minora o papel da figura humana ao declarar a possibilidade de autonomia do espaço, seja a partir da captação da força da natureza, seja pela ambiência criada.

O olhar do crítico já não se ampara na abstração do mundo em formas visuais. No primeiro caso, pensa a natureza figurada como apta a assumir um papel verdadeiro e superior dentro do que é encenado, atuando como mais um entre os personagens. São dados como exemplos desde os *westerns* até filmes como *Atlântida (L'Atlantide, 1921)*, de Jacques Feyder, no qual Canudo destaca a ação dos seres humanos alinhada aos estados de loucura promovidos pelo ambiente e, em determinado ponto, o protagonismo do deserto, com sua insondável ferocidade.

Além da concepção de personagem-natureza, Canudo comenta brevemente a criação de uma ambiência que domina e dirige os gestos do homem. Dela derivaria a ação e grande parte dos acontecimentos fílmicos, que seriam consequência plástica, resultantes das expressões psicológica e visual da imagem. Como referência, são mencionados *O gabinete do doutor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)*, de Robert Wine, e *Febre (Fièvre, 1921)*, de Louis Delluc.

A análise dos filmes mencionados mostra uma particularidade dos textos de Canudo: a defesa da figuração do estado interior, do subconsciente, como pertencente ao domínio exclusivo do cinema. A representação das lembranças e dos pensamentos dos personagens completa o drama, substitui a fala, o excesso de diálogo ou as demais explicações na tela para trabalhar prioritariamente com o potencial expressivo das imagens. Nesse sentido, nos escritos dos anos 1920, o crítico anunciava as deformações, os *floos* parciais e, em suma, as mudanças do espaço plástico da imagem, a sua distinção, em relação à visão humana. As possibilidades do cinema ganhavam suas reais dimensões quando comparadas às limitações do teatro, que, para representar as imagens do subconsciente, só poderia recorrer, além da palavra, aos figurinos e ao tratamento luminoso, mantendo-se atado a ferramentas do mundo concreto. Já na imagem mecânica, os elementos visuais se tornavam seres moduláveis conforme as intenções do *écraniste*. Esse coeficiente de manipulação faria do cinema o lugar ideal para desenvolver a “faculdade extraordinária e aguda de *representar o imaterial*” (grifo do autor) (CANUDO, 1995, p. 101). Frente a filmes como *O gabinete do Doutor Caligari*, Canudo destaca esse espetáculo do mundo interior, a criação de imagens que ao mesmo tempo alcançam a superfície e o íntimo do homem, chegando a uma mescla entre o real e o sonho, a plástica e a alma. As deformações visuais precipitariam no domínio sensível do espaço figurado os sentimentos e estados dos personagens.

A imaterialidade não se resume à lógica hipostática segundo a qual a imagem é o meio capaz de dar uma concreção ao que é de natureza subjetiva.<sup>12</sup> Para além dos estados da alma, inclui-se sob tal dimensão – não por comentários diretos, mas pelos filmes que Canudo analisa – a possibilidade de o cinema lidar com outras manifestações de natureza suprassensorial e portanto sem correlato sensível no mundo concreto. Mais de uma vez mencionado na sua fortuna crítica, *A carruagem fantasma* (*Körkarlen*, 1921), de Victor Sjöström, evoca o domínio do imaterial a partir das figuras espectrais. No filme, a última pessoa a morrer em pecado durante a passagem de um ano a outro é obrigada a conduzir o coche que recolhe as almas dos mortos para levá-las ao outro mundo. A representação da carruagem bem como dos espíritos acontece a partir de sobreimpressões. Tal artifício, sabemos, exige um mínimo de transparência das imagens justapostas para que os extratos fílmicos coexistam visualmente na tela. A implicação desse procedimento no filme de Sjöström é a espectralização das figuras e a criação de um “efeito dispositivo” a partir do redobramento da natureza projetiva intrínseca ao cinema (Fig. 3).

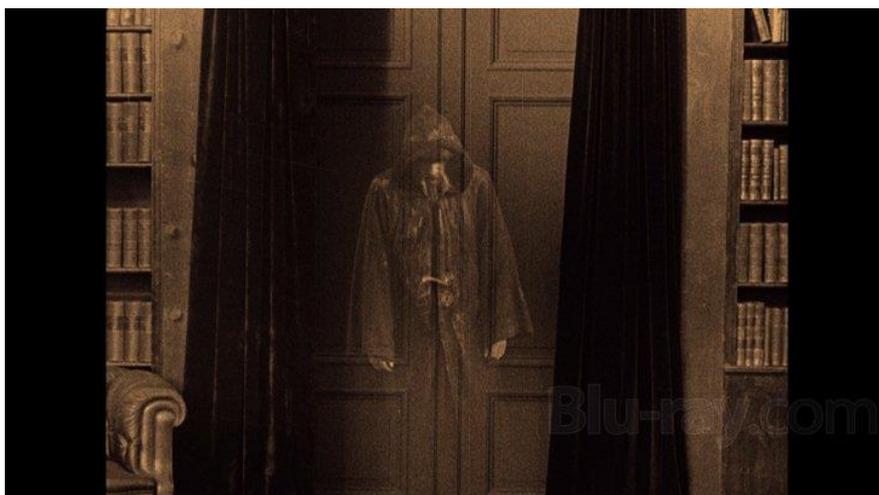


Fig. 3 *A carruagem fantasma*

Os seres translúcidos de *A carruagem fantasma* incorporam e intensificam o déficit de analogia com o referente. A perda do ente real e sua descorporificação na passagem para a imagem cinematográfica não é algo a ser combatido, mas o próprio insumo das criaturas,

<sup>12</sup> Tendo em vista a história semântica do termo "hipóstase" no campo da filosofia, precisamos que, em nosso texto, utilizamo-lo, de modo mais livre, para caracterizar o ato de conferir uma existência substancial, concreta (pela plasticidade da imagem cinematográfica) ao que, a priori, não tem manifestação sensível no mundo físico (a interioridade dos personagens).

esculpidas numa configuração em que o visível não necessariamente coincide com o material, e na qual é repensada a clássica dicotomia idealismo e materialismo. As aparições do filme são incólumes a qualquer efeito da gravidade e transcendem qualquer fisicalidade, tal como na cena em que o condutor da carruagem caminha sobre o (a imagem do) mar ou nas sequências – hoje já banalizadas pelo cinema fantástico – em que as figuras atravessam portas e paredes. Não são as leis da física e o peso do mundo, mas a noção de um duplo, de uma projeção propiciada pelas camadas sobrepostas de películas a constituir as figuras, cuja carne é ainda mais impalpável do que a da própria luz. Se esta última ganha visibilidade quando obstruída por um elemento material, para os seres de *A carruagem fantasma* nem a concretude do espaço arquitetônico configura restrição aos seus corpos. O único limite das figuras espectrais é o plano cinematográfico e não o que está contido visualmente em seu interior, de modo que o espaço a ser ocupado pelas fantasmagorias de Sjöström é o da imagem e não o representativo – ainda que o recurso e os efeitos da sobreimpressão sejam utilizados com fins narrativos, diegéticos e portanto do mundo figurado pelo filme.

Como já sinalizamos, Canudo não desenvolve a imaterialidade neste âmbito que explora a constituição específica de seres espectrais e fantasmagóricos, apenas naquele que concerne à concreção visual dos sentimentos. Ainda assim, os procedimentos plásticos de *A carruagem fantasma* dão margem para inferirmos que a composição de figuras espectrais poderia igualmente ser pensada no escopo do que o autor considera como exclusivo ao *medium*.

Pelo itinerário aqui percorrido identificamos que o alicerce a amparar o pensamento de Canudo sobre o cinema, justificar a existência deste como arte e, conseqüentemente, interferir na concepção que o crítico teve sobre a figura humana reside no processo de *estilização*. O apanágio é dado não ao que o cinema consegue imitar dos entes reais e imprimir na imagem por meio de um alto grau de analogia ou de semelhança, numa hipotética reprodução transparente da exterioridade, da aparência do modelo/objeto. Aos olhos de Canudo, a promoção do realismo ou da verossimilhança do que é transferido para a imagem a partir de um *medium* diáfano ou mesmo tornado invisível parece ser, inclusive, prejudicial ao entendimento do cinema como arte. Sua premissa é a de que quanto maior a imitação, pior o artista. É desse modo que o crítico alude à diferença entre o mau e o bom pintor, que viria da restrição do primeiro à imitação das linhas e das cores do mundo, enquanto o segundo colocaria sobre a tela os elementos espirituais deixados em si pela visão profunda das coisas, sendo capaz de criar uma forma ou *interpretação plástica* cuja

aparência conteria a própria alma das coisas, de preferência vista “pelos olhos do sonho”. Não é de causar surpresa, portanto, que em decorrência do aspecto indicial da imagem fílmica e da possibilidade de se restringir a um simulacro do referente real, nos textos da virada do século (de 1908 até 1911, pelo menos) Canudo desconsidere o cinematógrafo como arte. Somente nos anos posteriores – e, supomos, em contato com filmes mais inventivos em termos formais – o crítico reconheceu e estimou o potencial de modulação plástica daquele meio.

A visão de Canudo se alinha à ideia de imitação ou de Representação que deve menos à vertente advinda de Platão, segundo a qual a mimese é um imitativo em terceira instância dos objetos reais, por si mesmos já decaídos de um grau com relação a seu puro modelo eidético que reside no céu das Ideias, do que da lógica aristotélica. Conforme Huchet (2012), esta última contempla o que a Representação tem de invenção, de prática constituinte e construtiva, para além da mera reprodução ou re-presentação de um modelo. Nesse sentido, interpretamos que em Canudo o cinema não seria a imagem especular do mundo. Se é, o reflete pelo coeficiente de deformação que o meio impõe. A restituição do referente somente acontece através da *verdade cinematográfica* – título de um de seus textos de 1922 –, ou seja, de ordem da própria fatura do meio, fundada em como o *écraniste* transforma as coisas à imagem de seu sonho interior, impondo assim um estilo e um olhar sobre o mundo que reverberam na imagem fílmica. Os pontuais comentários sobre a figura humana são reflexos dessa lógica. O corpo não existe enquanto re-presentação de um ente real, mas no hiato que a imagem cria diante do modelo - logo, como ser estilizado: seja pela plasticidade das suas ações, seja pelo olhar abstratizante capaz de percebê-lo como linhas e luzes em movimento, seja como figura cujo estado interior recebe dimensão sensível pela ambiência e expressividade visual. A natureza do corpo é intrínseca à da imagem; esta última sendo pensada em sua dimensão de arquitetura, elaboração e não reprodução.

O alcance último dessa disposição construtiva da operação de mimese seria a apresentação na imagem do que pertence ao reino do incorpóreo, do *imaterial*, do que não tem modelo ou corpo na ordem do visível. A imitação abandona a re-presentação de algo dado anteriormente, é pura criação pela qual assume a tentativa de figuração do mundo interior tendo em vista os recursos próprios ao cinematógrafo. A abstração encontra-se tanto no olhar de Canudo como nas obras que referencia, nas quais as dinâmicas da imagem são pautadas em deformações, *flous* e outros processos que promovem o descolamento entre o mundo concreto e a interpretação plástica, como em *O gabinete do Dr. Caligari* ou *A carruagem fantasma*. O itinerário anunciado a propósito de

Canudo é o de estilizar a figura humana e cada vez mais suprimir a sua presença visual para apenas evocá-la através de sua vida interior refletida no espaço, na ambiência e, finalmente, nas propriedades do *medium*.

## Considerações finais

Tendo em vista o percurso feito por Faure e Canudo, o que encontramos é o embrião, ou pelo menos o estado prematuro de um programa, nem sempre consciente ou sistematizado, que percorre tanto a história do cinema, sobretudo o dito experimental, como a da pintura ocidental moderna, pautado na relação entre o corpo figurado e a materialidade do *medium*. Para Faure, trata-se inicialmente de dois caminhos: abstrair o tema e igualmente o corpo em benefício de uma diluição e circularidade dos elementos na imagem; suprimir definitivamente a figura humana. Com uma maior proximidade dos seus textos, identificamos uma terceira via, mais propositiva: em lugar da predileção seja pela figura humana, seja pela imagem, a tentativa de realçar uma condição do corpo pelas propriedades da imagem.

Quanto a Canudo, os textos seguem diferentes direções: a secundarização da figura humana pela proeminência dramática dada ao espaço ou à ambiência/atmosfera; a conformação do corpo à agitação incessante da imagem (similar a Faure), como se via nos filmes de Chaplin e de outros burlescos; e, finalmente, a representação do que pertence ao domínio subjetivo dos personagens a partir das dinâmicas da imagem cinematográfica. Este último caso nos parece o mais original, pois lida com um tipo de presença na ausência, com um corpo que é evocado sem necessariamente aparecer. A figura humana é reconstituída não pela imagem integral ou fragmentada de um corpo, mas pelas modulações plásticas que tentam dar uma dimensão concreta, visual, ao que pertence ao domínio do incorpóreo, ao mundo interior. O programa estético de Canudo, como o de Faure, está em estrita consonância com o de realizadores do cinema experimental, como: Epstein e Dullac na década de 1920; Stan Brakhage, Maya Deren e Carolee Schneemann nas décadas de 1960 e 1970; Philippe Grandrieux no cinema contemporâneo,<sup>13</sup> entre tantos outros cujo trabalho sobre a imagem tenta evocar o que não possui correspondente direto, uma forma plástica no real: o universo dos sentimentos e das sensações.

---

<sup>13</sup> A respeito do diálogo entre os formalistas do início do século XX e o cinema contemporâneo, em especial o de Grandrieux, consultar: Costa Júnior (2018).

**Edson Pereira da Costa Júnior**

*Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, USP*

Recebido em: 11 de novembro de 2018

Aprovado em: 02 de abril de 2019

## Referências

CANUDO, Ricciotto. In: MOREL, Jean-Paul (org.). **L'usine aux images**: Ricciotto Canudo, L'homme qui inventa le Septième Art. Paris: Arte Éditions, 1995.

COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da. **A figura humana no cinema**: matéria, desejo e comunidade. 2018. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais – ECA/USP, 2018.

DELLUC, Louis. **La nature au cinéma**. In: TARIOL, Marcel. Louis Delluc. Paris: Éditions Seghers, 1965.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma** – Tome 1 :1921-1947. Paris: Éditions Seghers, 1974.

\_\_\_\_\_. **Écrits sur le cinéma** – Tome 2 : 1946-1953. Paris: Éditions Seghers, 1975.

FAURE, Élie. **A arte moderna**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **A arte renascentista**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. **Função do cinema e das outras artes**. Tradução: Maria da Conceição Nobre. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: ensaios críticos. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória. & COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HUCHET, Stéphane. Do Ver ao Mostrar: Representação e *Corpus* da Arte. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Fragments de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

VLIEGHE, Hans. **Arte e arquitetura flamenga**: 1585-1700. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

## Resumo

O artigo analisa a produção crítica e teórica de Élie Faure e de Ricciotto Canudo a fim de compreender seus respectivos olhares sobre a figura humana no cinema. Partidários de um discurso essencialista, pautado na busca por uma expressividade específica do *medium* cinematográfico, os autores, pelo menos a princípio, desconsideram ou minimizam a representação do corpo. A primazia é dada às qualidades formais da imagem. Revendo criticamente os seus escritos, a proposta é compreender as nuances envolvidas nessa aparente rivalidade entre a imagem do corpo e o corpo da imagem.

**Palavras-chave:** Élie Faure; Ricciotto Canudo; Figura humana; Crítica e teoria do cinema

## Abstract

The article analyzes the critical and theoretical production of Élie Faure and Ricciotto Canudo in order to understand their respective looks on human figure in the cinema. Partisans of an essentialist discourse, based on the search for a specific expressiveness of the cinematographic medium, the authors, at least at first, disregard or minimize the representation of the body. The primacy is given to the formal qualities of the image. The purpose here is to understand the nuances involved in this apparent antagonism between the image of the body and the body of the image.

**Keywords:** Élie Faure; Ricciotto Canudo; Human figure; Criticism and film theory