

# As Vanguardas Artísticas e o Cinema

## *The Vanguard Art Movements and Cinema*

Raphael Genuíno De Araújo<sup>1</sup>

Este artigo pretende retomar momentos das primeiras experimentações artísticas no Cinema para situar tendências que marcaram a história entre Cinema e Artes plásticas. Além de questionar a narrativa dominante, o Cinema de Vanguarda procurou explorar a materialidade específica do Cinema: o movimento, bem como uma radicalização das estratégias mais místicas, que procuram formas de revelação ou de acesso a “novas dimensões”. Por outro lado, todas essas estratégias encontram-se intimamente ligadas à exploração e desenvolvimento de técnicas que permitem uma maior manipulação das imagens, determinando uma aliança fundamental entre a vocação abstracionista e as novas tecnologias de imagem.

Palavras chaves: vanguardas artísticas, cinema, filmes de artistas, cinema abstrato.

*This article intends to analyze a moments of the first artistic experimentation in cinema to locate tendency that have marked the history between film and visual arts. Besides questioning the dominant narrative, the avant-garde cinema sought to explore the specific materiality of cinema: the movement and the radicalization of the most mystical strategies, seeking forms of revelation or access to "new dimensions". Moreover, all these strategies are intimately linked to the exploration and development of techniques that allow greater manipulation of images, determining a fundamental alliance between abstractionist vocation and new imaging technologies.*

Keywords: Avant-garde art, Cinema, filmartists, Abstract Cinema.

<sup>1</sup> Mestrando do PPGA-UFES.

## 1. As vanguardas artísticas e o cinema

A relação entre o cinema e as artes plásticas começa através da integração desse meio pelos artistas de vanguarda em suas experimentações visuais. Essa história segue paralela, geralmente marginal, ao modelo narrativo-representativo-industrial, que se tornou hegemônico no cinema, denotado por diversas convenções que foram desenvolvidas ao longo de seus primeiros 20 anos<sup>2</sup>.

Na década de vinte, principalmente na França e Alemanha, desenvolvem-se uma série de teorias vanguardistas que procuram legitimar o cinema como um meio artístico, independente de outras como a literatura e o teatro. Gostaria de retomar alguns momentos para situar tendências que marcaram a história entre cinema e artes plásticas. Não há uma pretensão de se fazer uma síntese histórica.

## 2. Sinais do contemporâneo no moderno: artesanian vs. apropriação

A arte contemporânea é marcada pelas amplas possibilidades de trabalhos artísticos que vão além da pintura, escultura, gravura e desenho, campos notoriamente reconhecidos e aceitos, pelo senso comum. Hoje vivemos em “[...] um estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante.”<sup>3</sup> Mas isso não é uma condição recente, possui antecedentes que remontam ao início do século passado.

O cubismo deixou marcas profundas na história da arte, introduzindo uma nova concepção do espaço na arte moderna que se opunha a todo sistema de representação

<sup>2</sup> Os vinte primeiros anos de 1895 a 1915. Algumas das convenções que foram sendo modificadas e adotadas pelo cinema industrial abarcam o uso da narrativa, montagem, planos, duração. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas : Papirus, 2006, p.17-49.

<sup>3</sup> FOSTER, Hall. **Recodificação**: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.p. 33

vigente desde o Renascimento. A partir das técnicas utilizadas em suas pinturas, como por exemplo, os contornos interrompidos, múltiplas perspectivas, fusões de formas, os cubistas preparam terreno para a inserção da colagem<sup>4</sup>, passo tratado como fundamental para uma série de desdobramentos na história da arte moderna.

Sem dúvida o ato de incorporar, objetos reais (fabricados ou naturais), extraídos do cotidiano na tela é um ato de provocação, destinada a destruição da obra orgânica que reproduz a realidade. Novas possibilidades de produção artística passam a fazer parte do repertório artístico, além do fazer artesanal. No dadaísmo, as colagens se tornam fotomontagens, procedimento também utilizado por outros movimentos como os construtivistas soviéticos, surrealistas e posteriormente, pela *pop art* (Richard Hamilton). Ao contrário dos *papier collés*<sup>5</sup> de Braque e Picasso, ainda submetidos à composição imagética as fotomontagens associam signos e emblemas de diferentes fragmentos, criando composições para além das superfícies das imagens, algo para ser lido e interpretado<sup>6</sup>.

A colagem e a fotomontagem não são fenômenos específicos do mundo da arte. Elas possuem afinidades com outros métodos de produção da modernidade, como a montagem de filmes no cinema por D. W. Griffith e Sergei Eisenstein, a especialização e divisão do trabalho pelo modelo fordista, e a modulação na arquitetura.

A ratificação desses gestos pioneiros de apropriação, de elementos do cotidiano pela arte, vem através dos *ready made* de Duchamp. *Font*, 1917, talvez tenha sido a obra mais representativa desse período. Um urinol de porcelana, produzido industrialmente, assinado por R. Mutt e enviado para ser exposto no *New York Society of Independent Artist*. Duchamp radicaliza a crítica à instituição social da arte, direcionada a autonomia da obra, a criação

<sup>4</sup> Ver a análise sobre o cubismo de Alberto Tassinari em “O espaço moderno”, a partir da obra *Telhados em Céret*, 1911, Georges Braque. TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 33 - 38

<sup>5</sup> Nome dado às colagens cubistas

<sup>6</sup> BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008 Pág. 151

individual, irrepetível, de técnica apurada e conteúdo estético como essência do trabalho artístico.

Posteriormente, os surrealistas recuperam certo espírito dadaísta através de seus *objet trouvé* (objetos encontrados), que consistem em linhas gerais da mesma estratégia dos *ready made* – encontrar um objeto ao acaso e expô-lo como obra. Apesar da similaridade, as noções de *ready made* e *objet trouvé* não são sinônimas. Os *ready made* são trabalhos feitos a partir de objetos industrializados, colhidos ao acaso, sem qualquer intenção estética, deslocado de seu circuito habitual para o mundo da arte. Já o *objet trouvé* dos surrealistas, o objeto pode ser natural ou fabricado e escolhido através de suas qualidades estéticas. Ambos os movimentos partem de um ponto em comum: a substituição do fazer artesanal pela apropriação de objetos.

Autorizados por essa história, muitos artistas da passagem dos anos 50 para os anos 60 apropriaram-se de métodos alternativos ao uso da habilidade manual para produzirem seus trabalhos. Meios tecnológicos como a fotografia, o filme e o vídeo permitem ao artista produzir e registrar imagens sem recorrer ao uso da habilidade manual. O reconhecido sucesso dessa estratégia é responsável pelos transbordamentos dos meios convencionais da arte. Boa parte dos trabalhos de arte contemporânea resulta da apropriação pura ou combinada de objetos, suportes e meios de outros circuitos produtivos.

### **3. A contribuição das vanguardas artísticas para o cinema e para arte**

Os primeiros filmes realizados por artistas de vanguarda se desenvolveram em um primeiro momento como uma extensão da pintura. O cinema seria capaz de capturar a sensação física do movimento, superando a natureza estática do plano pictórico. O Cubismo

e o Futurismo já antecipavam essa vontade de captura de movimento, de simultaneidade, dinâmica e decomposição de formas. Léopold Survage, em 1914, publica um manifesto intitulado “*Le Rythme coloré*”<sup>7</sup>, que preconiza o lançamento de um novo cinema desligado de elementos narrativos e documentais.

### 3.1. *Cubismo, futurismo, dadaísmo: O cinema abstrato.*

*Rythmus 21* (1921), *Rythmus 23* (1923) e *Rythmus 25* (1925), de Hans Richter, e *Diagonal Symphony* (1924), de Viking Eggelin, ratificam a invenção de um cinema puramente abstrato, com clara analogia a música, que é considerada a mais abstrata de todas as artes. Esses filmes produzem imagens de grande complexidade plástica, através de ritmos de cores, formas e movimentos que sugerem imagens virtuais.

Nesse período, surgem outras produções como *Anémic Cinéma* (1926), de Marcel Duchamp, que ele produz com a ajuda de Man Ray e Marc Allegrét. No filme são utilizados 10 discos ópticos (imagens de círculos e de discos excêntricos que, ao girarem sobre si mesmos, produzem um efeito de espiral), permanentemente alternados com outros discos que contêm textos escritos também em espiral, apresentando um desenho geométrico de círculos e de discos descentrados em relação ao seu eixo de rotação. Apesar de os planos serem fixos, existe, em todos, uma figura ou uma frase em movimento. Por um lado, os discos ópticos dão a ilusão de um movimento em espiral; por outro, os textos surgem como verdadeiras espirais em movimento. O interesse de Duchamp está relacionado à possibilidade do cinema de analisar e decompor o movimento em uma sucessão de imagens fixas, diferente da habitual ilusão e síntese do movimento das imagens cinematográficas.

<sup>7</sup> Lançado por Apollinaire em *Les Soirées de Paris*

*Anémic Cinéma* pode ser considerado a extensão do interesse de Duchamp pela análise do movimento iniciado com *Nu descendant un escalier*.



Figura 1. Marcel Duchamp, Anémic Cinéma, 1926.

*Le Retour à la Raison* (1923), de Man Ray, pode ser considerado como uma extensão de suas composições em fotografia. Não como pintura, como mencionado acima, mas ainda em uma relação com os planos e a superfície das imagens. Em uma parte de seu filme, observamos pequenas sequencias onde aparecem objetos, aparentemente escolhidos ao acaso, como pregos, tachinhas e molas. Ray utiliza sua técnica de *Rayograph* (fotograma) em cima do celuloide fílmico. Em outras sequencias, ele utiliza algumas imagens, como a de um carrossel girando no escuro, uma caixa de ovo e um torso de uma mulher que giram em frente à câmera. Como em filmes que catalogam esculturas, onde câmera permanece estática e os objetos se mostram à sua frente.

Em seu segundo filme, *Emak Bakia* (1926), Man Ray explora o potencial da câmera e do cinema para transformar o mundo real em sonhos. *Emak Bakia* foi concebido por Ray com a intenção de ser o primeiro filme Surrealista e possui cenas que se intercalam e aparentemente não se conectam, sequências de imagens abstratas e do cotidiano. "I had complied with all the principles of Surrealism: irrationality, automatism, psychological and dramatic sequences without apparent logic, and complete disregard for conventional storytelling."<sup>8</sup> (RAY, 1963,p.274)

Em suas primeiras cenas, Man Ray mostra todo o aparato que torna possível essa conexão entre realidade e o mundo fílmico: sua câmera e o próprio artista que está com olho no visor. Observamos também seu olho, de cabeça para baixo, na lente de sua câmera, de modo que ele filmou a si mesmo, apontando a câmera para o espelho, e justapôs a imagem numa pós-produção. Há vários fragmentos reutilizados do *Le Retour à la Raison*. O fim do filme possui uma sequência, onde aparece o rosto de uma mulher, que está deitada. Ela levanta de frente para câmera e abre os olhos. Antes, víamos um par de olhos pintados em suas pálpebras. Ela retorna a sua posição inicial. Os dois pares de olhos sugerem dois tipos de visão: realidade e surrealidade. Em sua exibição, o filme não entusiasmou o grupo de artistas ligados ao surrealismo, pois, provavelmente, acharam o filme fortemente ligado ao Dada, uma vez que trazia um rompimento radical e desprezo pela história contada, além de uma quebra com a ilusão cinematográfica, apontando o filme como um produto da câmera.

<sup>8</sup> "Eu tinha cumprido todos os princípios do surrealismo: irracionalidade, automatismo, sequências psicológicas e dramáticas, sem lógica aparente, e completo desrespeito pela narrativa convencional."



Figura 2. Man Ray. Emak Bakia, 1926

*Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, é também um claro exemplo de transposição de sua estética desenvolvida na pintura para dentro do filme, mas não consistiu numa mera troca da técnica do pintor para o cinema. Diferente de Man Ray, onde observamos a espontaneidade nas cenas, Léger calculou cuidadosamente os movimentos de objetos e ações ordinárias em seu filme. Explorando de forma absolutamente inovadora as possibilidades de experimentações, exclusivas ao novo meio artístico (cinema) e suas características específicas como: a fotomontagem, o grande plano e os efeitos de montagem e de contraste. *Ballet Mécanique* é pensado no sentido de acumular um máximo de acontecimentos visuais heterogêneos, num mínimo espaço de tempo, tendo uma



importância decisiva no desenvolvimento da noção de ritmo e na influência atribuída à duração do plano e à montagem.



Figura 3. Fernand Léger. Ballet mécanique, 1924.

Léger havia colaborado com Abel Gance em seu filme *La Roue* (*The Wheel*), de 1922, que, embora fosse narrativo, continha rápidas sequências em sua montagem, técnica que será usada de forma ainda mais sofisticada em outro filme de Gance, *Napoléon* (1927). O “elemento mecânico” e a montagem de cenas em *La Roue* são exaltados por Léger e vai influenciá-lo em seu filme:

The advent of this film is additionally interesting in that is going to determine a place in the plastic order for an arts until now remained almost completely descriptive, sentimental, and documentary. The fragmentation of the object, the intrinsic plastic value of the object, its pictorial equivalence, have long been the domain of the modern arts. With *The Wheel* Abel Gance has elevated the art of film to the plane of the plastic arts.<sup>9</sup> (KUENZLI, apud Léger, 1996,p.29)

Os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac, o poeta e dramaturgo Louis Delluc, o escritor Marcel L' Herbier, e o também poeta Jean Epstein, normalmente são agrupados como à vanguarda cinematográfica francesa dos Impressionistas<sup>10</sup>.

No Brasil tivemos alguns filmes diretamente influenciados por essa vanguarda. *Limite* (Mário Peixoto, 1930) possui todas as características do impressionismo francês: determinação cinética da luz, o simultaneísmo da montagem, a música, a importância do tema água.

### 3.2. *Sinfonia das cidades*

*Sinfonia das cidades* é uma categoria de produção cinematográfica, considerada “um específico gênero de vanguarda”, como afirma o teórico P. Adam Sitney em seu livro *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*.

Esse agrupamento é reforçado por um grupo de filmes que possuem características em comum, como: o tempo do filme que possui a duração de um dia (do amanhecer ao

<sup>9</sup>O advento deste filme é adicionalmente interessante no que vai determinar um lugar na ordem plástica para as artes que até agora permaneceu quase totalmente descritivo, sentimental, e documental. A fragmentação do objeto, o valor intrínseco plástico, a sua equivalência pictórica, tem sido o domínio das artes modernas. Com *'La Roue'* Abel Gance elevou a arte do filme ao plano das artes plásticas.

<sup>10</sup> Os cineastas e críticos franceses do “avant-guerre” são normalmente agrupados na escola cinematográfica do “impressionismo francês” (ver MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas:Papirus, 2006 p. 197-213.). No entanto, como veremos, essa designação parece-nos pouco precisa, visto que não permite dar conta das reais diferenças existentes entre as teorias em questão.

anoitecer), o retrato da vida das pessoas na cidade, além de uma edição rítmica e associativa.

A edição rítmica é baseada tanto no comprimento dos planos quanto na relativização da noção de tempo. A determinação métrica dos fragmentos confere grande destaque ao seu conteúdo, nomeadamente ao movimento que decorre no interior do enquadramento. Neste tipo de montagem, existem dois gêneros de movimentos, o dos "cortes" de montagem e o "real" no interior dos planos. A edição associativa surge pelo conflito-justaposição, metáforas e outros tipos de associações, que podem surgir tanto entre elementos imagéticos, como também entre vinculação de som-imagem.

*Manhatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler's, aplica uma mistura de planos abstratos de arquitetura e figuração, possuindo sequências ainda ligadas ao estilo acadêmico de documentário. A ênfase da imagem sobre o padrão visual dentro do mundo real foi uma inovação para a época e resultou em uma nova impressão marcante de Nova Iorque. O filme ainda não exhibe um interesse significativo pela edição rítmica das outras produções que se seguem.

*Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, juntamente com *Manhattan*, é considerado um dos filmes precursores do gênero "Sinfonia das cidades". Vagamente estruturado pelas aventuras de um cafetão, uma prostituta, um marinheiro, um vendedor de jornal e uma triste senhora, o filme de Cavalcanti é um comentário social, através da representação da existência miserável de uma subclasse parisiense. O enredo pobre é preenchido com cenas, em estilo de documentário, de Paris e da vida cotidiana da cidade, apresentada em uma mistura de ritmo de edição e panoramas urbanos.

Apesar do fato do filme não trazer rigorosamente, o tempo que percorre "um dia", o documentário em abstração através da edição rítmica e associativa, são suficientes para justificar e falar de um significativo amadurecimento do gênero.

Os filmes *Berlin Symphonie einer Grosstadt* (Ruttman, 1927) e *Man with a Movie Camera* (Vertov, 1930) são os filmes mais representativos do gênero: Sinfonia das cidades. Ambos os filmes exibem uma supressão quase total dos intertítulos, dos elementos da narrativa e enredo, uma rejeição da forma documental, no sentido tradicional, em direção de afirmar uma montagem rítmica e associativa como dispositivos formais, são estruturados no tempo “de um dia – do amanhecer ao anoitece” na busca de uma forma de cinema puro.

### 3.3. Cinema onírico

Os Surrealistas viam o advento do cinema com grande entusiasmo. O dispositivo cinematográfico poderia reproduzir através do cinema o mundo dos sonhos nos quais se vinculava muitos de seus escritos. O interesse dos surrealistas pelo onírico, no cinema, é caracterizado por trazer à superfície, resíduos do inconsciente para fornecê-lo como um novo material para o artista. O cinema é um ponto de convergência: em vez de ser em si uma realidade, fica no limite da realidade, não há certeza em sua configuração. O sonho é também - e talvez principalmente – um conjunto de experiências desconhecidas, que está contido no indivíduo, mas também foi projetado no coletivo. É nessa qualidade projetiva, tanto quanto no fornecimento de um ambiente análogo com o estado inconsciente, que o cinema poderia ser equiparado com o sonho.

Os Surrealistas tinham um interesse por filmes populares e os usavam como material para suas atividades oníricas. Como muitas séries populares: *Fantômas*, *Les Vampires*, *Les Mystères de New York*, e filmes americanos do Charlie Chaplin, Mack Senett and Buster Keaton. Eles rejeitavam os filmes de vanguarda Impressionistas, que tentavam criar uma arte cinematográfica pura e gostavam dos filmes populares, porque não faziam parte da

arte burguesa, mas de uma nova mídia. Breton tinha o costume, por exemplo, de frequentar inúmeros cinemas para assistir trechos de filmes, sem saber do que se tratava. Saía e entrava das salas de exibição, aleatoriamente, criando ele mesmo sequências que possuíam fragmentos de diferentes filmes.

Talvez o filme Surrealista mais icônico tenha sido o *Un Chien Andalou* (1928), de Luis Buñuel, com colaboração de Salvador Dalí. Partindo dos conceitos Surrealistas, o filme combina imagens, que a princípio são desconexas, sem lógica ou conexões racionais à sequência seguinte. Buñuel e Dalí, através desse método de compilação de diferentes cenários, liberam *Un Chien Andalou* de uma demanda narrativa de causa e efeito. A concentração em apenas dois personagens, um masculino e um feminino, e a insistência em imagens táteis estabelece uma situação de identificação que muitos outros filmes que usaram a mesma estratégia de ordem aleatória não têm. A força da identificação, no contexto de repentinas deslocções e descontinuidades, proporciona uma viva metáfora da experiência do sonho.

*Un Chien Andalou* tem sido tema de diversos estudos sobre cinema, em um dos capítulos do livro *Visionary Film*, P. Adams Sitney compara e faz elos a *Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren, uma importante cineasta do *underground* americano. Sitney pressente a dívida do cinema *underground* de Maya Deren, Marie Menken, Kenneth Anger, Gregory Markopolus e muitos outros, com as vanguardas históricas do cinema.



Figura 4. Luis Buñuel. Un Chien Andalou, 1928.

No início dos anos 1940, quando o cinema experimental feito na Europa é praticamente cessado devido à segunda guerra, os EUA começam produzir um maior número de obras e filmes que traziam esse espírito híbrido e inovador dos experimentos cinematográficos iniciados durante a década de 20. Muitos agentes, diretamente envolvidos em experimentos cinematográficos, migram para a América, contribuindo, assim, com sua ascensão cultural. Casos como os de Oskar Fischinger, Hans Richter, Alexander Hammid e Jonas Mekas, para citar alguns exemplos.

#### 4. Conclusão

O cinema de vanguarda, explorando a especificidade do meio cinematográfico, encontra sua potencialidade em seu dinamismo visual. “As imagens transformam-se e desenvolvem-se *no e através do tempo*”<sup>11</sup>. Estabelece relações com as formas, as cores, com o ritmo musical, com o objetivo comum, a realização de um “cinema puro”. Apesar de muito se distinguirem em opiniões e projetos, todas estas concepções têm, no entanto, em comum o fato de sustentarem que a especificidade do cinema e a sua revelação enquanto arte não passa pela importação dos modelos do teatro e da literatura, mas, antes, se encontra na exploração de efeitos eminentemente visuais potenciados pelo movimento.

É possível na história do cinema, através dos modelos não narrativos e não representativos, observar a estreita relação ao desenvolvimento da pintura e da música. Além de questionar a narrativa dominante, o cinema de vanguarda procurou explorar a materialidade específica do cinema: o movimento, bem como uma radicalização das estratégias mais místicas, que procuram formas de revelação ou de acesso a “novas dimensões”. Por outro lado, todas essas estratégias encontram-se intimamente ligadas à exploração e desenvolvimento de técnicas que permitam uma maior manipulação das imagens, determinando uma aliança fundamental entre a vocação abstracionista e as novas tecnologias de imagem.

O surgimento das novas tecnologias eletrônicas e digitais de imagem coloca à disposição dos artistas um novo domínio de manipulação e construção da imagem. Através da tecnologia, o processo criativo é potencializado contribuindo para redefinição do

<sup>11</sup> FILDALGO, Antônio. **Cinema Abstracto**: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem. 2010. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso 08/08/2014.

estatuto da própria arte moderna. Hoje assistimos à disseminação de formas híbridas de arte em uma integração definitiva da tecnologia ao meio artístico.

## Referências:

BRANCO, Patrícia Silveirinha Castelo. **Cinema Abstracto**: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem. In: BIBLIOTECA ON LINE DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO. 1999. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso 08/08/2014.

BUÑUEL, Luís. **Un Chien Andalou**, 1928. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bXlzvvTHg7k>. Acesso em: 12 ago. 2014

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALVALCANTI, Alberto. **Rien que les heures**, 1926. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hjA4a44SGs](https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs). Acesso em: 12 de Ago.2014

CHOCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. **Filmes de artistas**: Brasil 1965-80. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Metropolis Produções Culturais, 2007.

DEREN, Maya. **Meshes Of The Afternoon**, 1943. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=a7\\_6H3qdC\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=a7_6H3qdC_w). Acesso em: 12 de Ago.2014

Duchamp, Marcel. **Anémic Cinema**, 1926. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>. Acesso em: 12 de Ago.2014

EGGELING, Viking. **Symphonie Diagonale**, 1926. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpCl67GMe7o>. Acesso em: 12 de Ago.2014

FOSTER, Hall. **Recodificação**: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GANCE, Abel. **La Roue**, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2ViW4IxmDo>. Acesso em: 12 de Ago.2014

GRAF, Alexander; SCHEUNEMANN, Dietrich (Edit.). **Avant-Garde Film**. Amsterdam/ Nova York: Rudopi B. V., 2007

KUENZLI, Rudolf E. (Edit.). **Dada and Surrealism Film**. Nova York: MIT Press, 1996.

LÉGER, Fernand. **Ballet Mechanique**, 1924. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2QV9-lrXOE>. Acesso em: 12 de Ago.2014

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas : Papirus, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008



RAY, Man. **Emak Bakia**, 1926. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8V\\_zr-dVDws](https://www.youtube.com/watch?v=8V_zr-dVDws). Acesso em: 12 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Le Retour a la Raison**, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zwLD5WWQptw>. Acesso em: 12 ago.2014.

\_\_\_\_\_. **Self Portrait**. Boston/Toronto: Little, Brown and Company, 1963.

REEKIE, Duncan. **Subversion: The definitive history of underground cinema**. Londre/Nova York: Wallflower Press, 2007

RICHARDSON, Michael. **Surrealism and cinema**. Nova York: Oxford International Publishers, 2006.

RICHTER, Hans. **Rythmus 21**, 1921. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FYPb8uIQENs>. Acesso em: 12 de Ago.2014

\_\_\_\_\_. **Rythmus 23**, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9o11SbivVk>. Acesso em: 12 ago. 2014.

Risério, Antônio et al. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.2006

RUTTMAN, Walter. **Berlin Symphonie einer Grosstadt**, 1927. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8>. Acesso em: 12 de Ago.2014

SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000**. 3º ed. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism**. Nova York: Anthology Film Archives, 1987.

STRAND,Paul; SHEELER, Charles. **Manhatta**, 1921. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qduvk4zu\\_hs](https://www.youtube.com/watch?v=qduvk4zu_hs). Acesso em: 12 ago. 2014.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.