

Filmar em verso: Dimitri Kirsanoff e Herman G. Weinberg

JOSÉ BÉRTOLO

1. Declaração de intenções ou manual de instruções

Dimitri Kirsanoff insere-se numa linha de cineastas e teóricos que conceptualizam o cinema enquanto meio mais próximo da música ou da poesia do que do teatro ou da prosa, e nomeadamente do romance¹. Para Kirsanoff, realizar filmes foi tomado como um gesto análogo aos de compor sinfonias ou escrever poemas, como uma actividade do domínio da expressão que nada tinha – ou nada deveria ter – que ver com as imposições de uma indústria. Embora o cineasta pareça ter procurado atingir o sucesso comercial com alguns filmes durante as décadas de 1930 e de 1950², são hoje considerados objectos paradigmáticos da sua filmografia os *poèmes cinégraphiques* e as *cinéphopies*. Em *Les berceaux* (1935), *La fontaine d'Aréthuse* (1936) ou *Jeune fille au jardin* (1936) – as suas “cinefonias” – é claro o esforço de articulação entre a imagem e o som, numa dinâmica em que a primeira precede o segundo, estando-lhe subordinada. Os “poemas cinegráficos” – *Ménilmontant* (1926), *Brumes d'automne* (1929) e *Arrière-saison* (1950) –, por seu turno, evidenciam um trabalho da imagem em si, que é estimulado pela ausência, ou a escassez, de linguagem.

Numa primeira análise, parece pertinente aproximar *Brumes d'automne* a filmes como *Ménilmontant* ou *Der letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924) pelo facto de, tal como estes, oferecer ao espectador uma narrativa sem ter de recorrer, em momento algum, a intertítulos. No entanto, *Brumes d'automne* é um caso distinto porque, ao contrário dos restantes, não tem na apresentação da narrativa muda o centro da sua actividade experimental. Esse centro, pelo contrário, é identificado nos créditos iniciais, durante os quais o filme se apresenta, descrevendo-se, como “poème cinégraphique”.

Quaisquer créditos constituem uma “ruptura” (Conley 2006: x) no contínuo das imagens de um filme. Contudo, no caso específico de *Ménilmontant*, a ruptura consistia paradoxalmente na inexistência de créditos e na entrada forçada, em montagem rápida, no universo diegético. Em *Brumes d'automne*, a fractura resulta da inclusão da palavra “poema” no genérico. Em *Film Hieroglyphs*, Tom Conley afirma que o alcance cognitivo do espectador é muitas vezes moldado pela relação estabelecida entre os créditos introdutórios e o filme que se lhes segue. Os limites cognitivos e os fundamentos para a interpretação, diz, são traçados nos limiares entre o título, os

créditos iniciais, e o filme (Conley 2006: xxv). Quando o filme não se define como nada em particular, indicando somente ser “réalisé par Jean Epstein” ou “directed by D.W. Griffith”, o espectador assume que antes de “réalisé” ou “directed” está omissa o termo “filme”: “film réalisé par Jean Epstein” ou “film directed by D.W. Griffith”. O termo permanece usualmente omissa porque o espectador não espera, por definição, nada mais do que um filme desse filme a que está a começar a assistir. É por isto que o facto de um filme se descrever como um poema ainda antes de dar a ver as suas primeiras imagens provoca uma perturbação: trata-se de um desarranjo das expectativas que reconfigura o acto de ver o filme à luz de outro acto conhecido, o de ler um poema, metamorfoseado nessa outra coisa insólita que é *ver um poema*. A intrusão do termo “poema” desestabiliza porque sugere uma transformação do filme numa outra coisa que reconhecemos mas que, sabemos, ele não é, pelo menos não na forma comumente aceite do poema enquanto construção linguística.

Recuperando alguns valores etimológicos, lembremos que “cine” remete para movimento e “graphique” pode reenviar para “graphein”, que em grego antigo tanto significa escrever como pintar, e que se pode resumir por inscrever. Em suma, “ciné+graphique” traduz-se por “escrever [ou inscrever] em movimento”, ou “cine-escrever”. “Un poème cinégraphique [...] réalisé par Dimitri Kirsanoff” é, então, uma expressão que designa uma escrita em movimento *feita por* Dimitri Kirsanoff. Filmar equivale, assim, a escrever/inscrever, e o cineasta equivale ao escritor/inscritor. Consequentemente, o filme equivale a um escrito, e a forma do filme equivale à forma do escrito. Uma vez que “cinégraphique” é precedido por “poème”, a forma escrita que o filme convoca para se auto-descrever é a do poema. Deve, então, ver-se o filme como quem lê este poema escrito em movimento (“ciné-graphique”).

2. Resistência e a afirmação da cinepoesia

Tal como Kirsanoff, Herman G. Weinberg trabalhou como violinista na década de 1920. Não será completamente alheio à prática desse ofício que também a sua produção cinematográfica tenha mais afinidades com uma concepção de cinema poético-musical do que com a outra, teatral-romanesca. *Autumn Fire* é realizado em 1931, em claro acordo com este paradigma.

A descendência de *Brumes d'automne* é reconhecida pelo cineasta numa carta em que ele identifica o filme de Kirsanoff como precursor do seu filme (Haller 2001: 137). A afinidade inicia-se nos títulos, mas é prolongada na apresentação do filme norte-americano enquanto, igualmente, um “poema”. Na expressão em inglês “film poem” perde-se a potência etimológica da designação francesa, mas adquire-se uma outra eficácia retórica na reunião dos termos, que cria uma unidade de sentido na qual eles se indiferenciam e se tornam num. Deixa de haver um adjectivo que qualifique o poema-substantivo de “cinegráfico”, e passa a existir apenas o substantivo composto “filme-poema”, numa forma que não pode senão trazer à memória o termo “cinépoème” com que Man Ray apresentava *Emak-Bakia* (1926) ainda nos cartões iniciais.

O célebre primeiro plano exhibe o olho de Man Ray sobreimpresso na objectiva da câmara, numa figuração da autoria do filme no filme, como se o olho da câmara fosse também o olho do cineasta³, o que, sendo este também o poeta por detrás do *cinépoème*, torna o acto de filmar num acto análogo ao de escrever, recordando – com contornos muito distintos, porventura mais interessantes – o conceito de *caméra-stylo* formulado por

Alexandre Astruc na década de 1940. Embora o filme-poema de Man Ray seja bem diferente dos filmes líricos de Kirsanoff e de Weinberg – precisamente porque é construído em diálogo com as poéticas surrealista e dadaísta (cf. Knowles 2012: 75-89) –, eles podem ser unidos numa motivação partilhada. Lembremos que durante toda a primeira década e meia de existência do cinema não se promulgava uma ideia forte de autoria associada aos filmes, e que durante a década de 1910 se procurou – através da aproximação a artes tidas como hierarquicamente superiores, como a pintura, a literatura ou o teatro – legitimar-se o cinema enquanto arte, o que deu origem ao paradigma narrativo e industrial contra o qual muitos cineastas da década de 1920, entre os quais estes três, reagiram.

Para estes cineastas, a defesa de uma nova concepção musical ou poética de cinema constituía um gesto de resistência que procurava legitimar, por uma via alternativa, o cinema enquanto arte *de artista*. Daí que o gesto da figuração da autoria de Man Ray seja importante para compreender também o entendimento que Kirsanoff e Weinberg têm do cinema como arte de expressão de um sujeito *poético*. E assim sendo, poderá incluir-se neste género de filmes-poemas tantos outros que não se apresentam como tal, mas que se assemelham a eles na sua qualidade de vias alternativas a modelos instituídos, como os “filmes puros” de Henri Chomette ou Germaine Dulac, as animações de Viking Eggeling, ou as experiências dos dadaístas (Duchamp, Richter) e dos surrealistas (Buñuel e Dalí), com continuidade nos cineastas experimentalistas norte-americanos – Deren, Cornell, Brakhage, etc. – das décadas seguintes (cf. Sitney 2015, que contém ainda um curto capítulo dedicado a *Ménilmontant*). Alicerçado numa “ideia de poesia que [autonomiza] o acto poético da sua concretização verbal” (Martelo 2012: 15), o cinempoema poderia ser definido, então, como uma forma alternativa à longa-metragem narrativa, entendida como correlata do romance. Em última análise, dir-se-ia que a maior parte do cinema vanguardista produzido nessa década evidencia, ao nível da forma, uma *poesia do cinema*.

Depois de uma época em que o cinema se havia definido como uma arte industrial – em que uma equipa construía o filme com o intuito de que este chegasse a um número de espectadores que justificasse os gastos iniciais de produção –, a aproximação entre este novo tipo de cinema e a poesia ou a música afigurava-se útil porque evidenciava estes filmes enquanto produtos de artista, espécie de *poemas* construídos tendo em conta a sua própria especificidade (material, ontológica) e a sua feitura por um cineasta tornado *criador* e *autor*. Porventura por esta razão, estes filmes raras vezes são narrativos, uma vez que procuram – contrariamente ao cinema da década de 1910 – negar a ilusão da narrativa, aqui entendida como *literária* no sentido romanesco: a narrativa é sempre um outro, um corpo estranho, ao eu criador (“Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge” são as palavras de Epstein que Rancière afamou [Rancière 2001: 7]). De tudo isto *Emak-Bakia* é um justo exemplo porque se caracteriza como poema ao mesmo tempo que se define categoricamente – à maneira das vanguardas em que voluntariamente se insere – como *nada mais do que um filme*, aliás a aporia central comum a todo este cinema poético.

No seu emblemático estudo das vanguardas francesas da década de 1920, Noureddine Ghali invoca uma entrevista em que Kirsanoff terá afirmado: “Je veux un scénario sans intrigue, sans action, sans décor, sans rien” (Kirsanoff apud Ghali 1995: 263). E Ghali prossegue associando esta declaração a *Brumes d’automne*:

On ne peut accuser Dimitri Kirsanoff de faire des vœux pieux car il a entre autres réalisé un chef d’œuvre de poésie cinématographique où l’intrigue n’existe absolument pas: *Brumes d’automne* (1928). Ce film prouve que le cinéma gagne à s’éloigner de l’intrigue et à se concentrer sur la valeur émotive et poétique des images.

Não obstante o seu interesse, as palavras de Ghali são precipitadas, pois facilmente nos apercebemos de que no filme de Kirsanoff, como no de Weinberg, e por oposição ao que acontece em *Emak-Bakia*, é possível destringir um esboço de narrativa (e, portanto, de “intriga”), como se, a serem poemas, os filmes fossem necessariamente (filmes-)poemas narrativos: histórias contadas por imagens. Estas narrativas são, no entanto, vestigiais, meros apontamentos, e em nada correspondem ao paradigma de cinema herdado do teatro naturalista. No sentido desta gestão da intriga, é perfeitamente legítimo associar estes filmes à primeira vanguarda francesa, justamente lembrada por práticas em que a narrativa raras vezes era suprimida, mas sempre subordinada ao mais importante desígnio da experimentação formal (novamente Epstein). Tal como esse é um dos pontos mais cativantes de muitos filmes realizados em França nos anos 20, ele é também um dos aspectos mais distintos destes filmes-poemas, especialmente quando postos em relação com objectos como o de Man Ray, cuja denominação como “poema” parece ser apenas mais uma no vasto conjunto de gestos profundamente auto-reflexivos que sinalizam o filme como objecto de vanguarda. Em *Brumes d’automne* e em *Autumn Fire*, é o modo como as situações narrativas são trabalhadas que suscita uma reflexão sobre o cinema em geral, e sobre o cinema “poético” em particular.

3. Ler o cinepoema

No início de *Brumes d’automne*, vê-se uma mulher em casa, junto a uma lareira. Após um *close-up* em que ela encara a câmara, uma cena em *flashback* mostra uma separação entre a mesma mulher e um homem. Depois de se despedirem com um aperto de mão, ele afasta-se. Segue-se um plano aproximado da cara dela, e lê-se nos seus lábios: “je t’aime”. O homem, contudo, já não está presente, e portanto não pode tê-lo ouvido, ao contrário do espectador, que ouviu lendo os lábios. Este *flashback* corresponde à recordação de uma separação que parece justificar o isolamento da mulher no presente, o seu semblante amargurado, e as cartas – provavelmente vestígios desse relacionamento – que ela queima na lareira. O filme regressa ao tempo presente, ela sai de casa e vagueia no campo, dirigindo-se ao rio. Permanece durante algum tempo imóvel a contemplar, e depois recomeça a marcha, presumivelmente regressando ao lar. O filme acaba.

Autumn Fire começa também com uma cena de separação, em que uma mulher olha, através da janela, para um indivíduo que se afasta. Sozinha, ela sai e dirige-se para junto de um lago. Depois, vê-se o homem a percorrer a zona portuária de Manhattan e, em montagem paralela, passa-se a ver também a mulher a vaguear pelo campo. Ambos parecem caminhar sem rumo. A mulher regressa à casa, deita-se na cama e adormece. No dia seguinte, ela escreve-lhe uma carta, marcando um encontro na gare. O último segmento do filme mostra a viagem de comboio dela, e o encontro entre os dois prescreve o final do filme.

Estas sinopses procuram apenas dar a ver o despojamento das histórias. Na verdade, em ambos os casos – e especialmente no de Kirsanoff –, a narrativa parece ser um pretexto para o ensaio poético, visual, de estados de ânimo. Em 1950, aliás, *Arrière-saison* apresentar-se-ia nos créditos com a designação de “essai poétique”, o que dá conta de uma proximidade muito clara entre a apropriação das formas poética e ensaística efectuada pelo cinema, de que o cinema de Chris Marker viria a constituir um caso paradigmático

A rarefacção das situações narrativas é sustentada pela figuração de determinados elementos, que são trabalhados de modo a matizar a dimensão narrativa ou psicológica do filme. Esse trabalho começa com a titulação dos filmes, que os anunciam como poemas outonais, num caso estando o Outono associado à bruma, no outro ao fogo. Nos primeiros momentos de *Brumes d'automne*, o cartão que contém o título é acompanhado pela figuração da bruma: a palavra é acompanhada pela figura que lhe corresponde, numa relação que, a ser perpetuada pelo filme, sugeriria outras palavras ao surgimento de cada novo elemento. Assim, nos primeiros planos, dir-se-ia “céu” ou “nuvens”, e depois “ramos” ou “folhas”, e depois “vento”, e depois “água” e “reflexo”, e depois “fumo”, finalmente “árvores”. E estes são os elementos de base com que o filme trabalhará a partir de então, numa espécie de jogo da combinatória. Depois destes planos, uma mão parece escrever justamente “jeu” numa janela, o que não parece cumprir uma função diegética, mas funcionar apenas num segundo nível da reflexividade, o tal nível ensaístico.

Que *Brumes d'automne* apresente como uma das primeiras imagens uma mão a escrever numa janela onde se vê o céu é importante. Trata-se, afinal, de um filme assente na tal ideia de “escrita em movimento” que a designação *poème cinégraphique* transporta. Esta escrita invisível, *grafada* directamente (ou através de um vidro) no real, é uma metáfora possível de cinema. A ideia de uma escrita impossível (porque invisível/imaterial) feita com a câmara sobre o visível, o real, a matéria – o céu, o mar, a terra, os seres – é característica deste cinema, e não anda longe da *photogénie* de Delluc e Epstein (cf. Delluc 1985 e Epstein 1975), também teorizada por Kirsanoff. Trata-se da revelação do cinema como meio ideal para a captação do real metamórfico, um plano-sequência infinito (Pasolini) – imagem em permanente mutação – próximo do que Kirsanoff identificou como o *mouvement-temps* terrestre (cf. Kirsanoff 2003a: 127).

Metamorfose é um conceito-chave para pensar a generalidade do cinema de Kirsanoff e este filme em particular. A própria situação narrativa encena uma dissonância entre temporalidades que evidencia um processo de mudança, a alteração de um estado de coisas, em que a situação actual é indesejada, permanecendo a circunstância anterior como fantasma ideal por materializar, sendo este o desafio que o filme, “técnica espectral de aparições” (Derrida 2001), assume para si. O tempo presente é o da dissolução, porque existe na sombra de um passado perdido, que por sua vez era o tempo da narração e da possibilidade da vida. A um outro nível, figurativo, essa dimensão dissolvida é trabalhada pelo recurso a uma série de figuras outonais que sugerem instabilidade, movimento e desmaterialização (“[t]out est mouvement, déséquilibre, crise” [Epstein 1921: 93]): o nevoeiro e as nuvens são água, a água potencia também o reflexo, e o reflexo é o fantasma (a imagem), a terra molhada está num estado amolecido, as cartas são queimadas pelo fogo da lareira e transformadas em fumo que a chaminé expele no céu para se misturar com as nuvens (que são água, que é também reflexo, que é fantasma, movimento, etc.). *Brumes d'automne* é, também literalmente, um filme de “atmosfera”. A criação de uma atmosfera procura dar corpo, simbolicamente, a um estado de alma que lhe corresponda. Este é o processo que tem lugar justamente nos referidos *Madame Beudet* ou *El Dorado*, ou ainda em *Gribiche* (Jacques Feyder, 1926) e outros filmes da década: uma gestão das imagens baseada numa pretensa focalização externa nos protagonistas. Segundo esta ideia, o que vemos em *Brumes d'automne* é, afinal, a mediação possível da actividade mental/sensorial da personagem, num contágio mútuo entre a psicologia e a forma do filme. É isto que Éric Thouvenel identifica no

bien nommé *Brumes d'automne* qui joue de ces vapeurs, non comme un élément de suspense narratif ou visuel, mais en fait une présence humide et constante, une hantise qui imprègne à la fois l'ensemble du paysage et la conscience du personnage interprété par Nadia Sibirskaïa, aux yeux embués de tristesse, dont la présence semble elle-même presque impalpable, vaporeuse .

THOUVENEL 2010: 272

Em certos planos, e à exacta semelhança do que sucede nos filmes referidos de Dulac, L'Herbier e Feyder, temos até acesso à estrita subjectividade do olhar da personagem, de que é exemplo uma cena em que ela olha a paisagem, e a câmara subjectiva dá-nos a ver o real físico transfigurado pelas lágrimas.

Descrevendo, num resumo escrito para uma revista, o seu filme como “[a] *triste* autumnal mood, paralleling a bitter sweet romantic episode with scenes from nature” (Weinberg apud Haller 2001: 138), Weinberg explicita uma intenção análoga à que identifiquei em Kirsanoff. Esse texto assinala ainda, pouco depois, a influência de *Brumes d'automne*, e também de *Romance Sentimentale* (1930), o filme de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein que talvez já deva também algo ao poema de Kirsanoff.

No desenvolvimento desta identificação, é possível situar-se *Autumn Fire* no cruzamento de duas concepções distintas de cinema, a da primeira vanguarda francesa e a soviética, em especial por via da versão de pendor mais lírico deste cinema que *Romance Sentimentale* representa. Esta confluência adquire forma na bipartição espacial do filme: o espaço da personagem feminina recupera o tipo de figuras da natureza do filme de Kirsanoff, e o espaço da personagem masculina acrescenta a estas uma outra imagética devedora das *city symphonies*, não só de Vertov, mas também de Ruttmann ou, mais directamente – tratando-se da mesma cidade –, do “exemplo mais perfeito, nos anos 20, da intersecção entre poema escrito e poema visual” (Torres 2015: 168) que é *Manhatta* (<https://youtu.be/kuuZS2phD10>) (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand.

Às brumas, Weinberg acrescenta o fogo das construções humanas, entre as quais os automóveis, os barcos, os aviões, os arranha-céus, os comboios e as linhas de ferro.

De Kirsanoff recupera também, para além do campo e das figuras de desmaterialização, as cartas, aqui dotadas de uma importante função diegética. A certa altura, vê-se a mulher a escrever uma epístola, que rasga para escrever outra onde marca o encontro com o homem.

Se o poema cinegráfico de Kirsanoff acabava numa suspensão sintomática da vida estagnada da sua protagonista, o filme-poema de Weinberg termina quando o casal se reencontra, o que só pode ter lugar depois de a carta ter sido escrita, enviada e recebida, numa sugestão de dependência directa entre o prolongamento do filme e o circuito da carta – um dispositivo narrativo que o cinema clássico trabalharia com frequência. O filme termina, aliás, no preciso momento em que os corpos das personagens se tocam, reforçando a posição simbólica do filme – a par da posição da carta – como figura da mediação e da ausência, mas também como condição necessária para a possibilidade do reencontro.

Autumn Fire pode, aliás, e insistindo em analogias possíveis com géneros literários, ser também entendido como uma espécie de filme-poema epistolar. Lê-se num texto de Robert A. Haller que Weinberg estava, na verdade, apaixonado pela actriz que interpreta o papel feminino, e que propor-se realizar *Autumn Fire* seria uma maneira de se aproximar dessa mulher, um pretexto, portanto, para uma reunião que o próprio filme duplica tanto ao nível da narrativa como na dobra formal a que aludi. Ainda segundo Haller, *Autumn Fire* fora instrumentalizado como uma espécie de bilhete-carta escrito em verso, proposta de namoro, que teve uma reencenação do seu final feliz na realidade, quando Weinberg e a actriz, Erna Bergman, casaram, pouco tempo depois (cf. Haller 137-138). Se Kirsanoff realizou um dos maiores poemas cinegráficos da história do cinema em *Brumes d'automne*, Weinberg talvez seja, afinal, responsável pela primeira carta de amor filmada em verso.

NOTAS

¹ Sobre a sua concepção musical de cinema e a relação directa entre esta e uma concepção poética, retomo palavras do próprio Kirsanoff: “Un poème cinégraphique ne doit pas être seulement un documentaire empreint de lyrisme. Il doit, par son rythme, apporter des éléments nouveaux. Dans le cinéma, il doit y avoir une cadence comparable à la cadence musicale. C’est ce rythme, donné par le montage, qui doit créer la poésie de la vision” (2003b: 132).

² Casos de, por exemplo, *Quartier sans soleil* (1939) ou *Le crâneur* (1955). Para uma análise extensiva da filmografia do cineasta, cf. Trebuil 2003.

³ O que Kim Knowles caracterizou como “the cinematic «I»” (Knowles 2012: 94 e seguintes), remetendo também para Vertov, cujo *O Homem da Câmara de Filmar* surgiria, contudo, apenas em 1929.

REFERÊNCIAS

- Conley, Tom (2006), *Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Delluc, Louis (1985), “Photogénie”, *Écrits cinématographiques I: Le Cinéma et les Cinéastes* (édition établie et présentée par Pierre Lherminier). Paris: Cinémathèque Française, pp. 29-77.
- Derrida, Jacques (2001), “Le cinéma et ses fantômes” (entrevista realizada por Antoine de Baecque e Thierry Jousse), *Cahiers du cinéma*, N.º 566 (avril), pp. 74-85.
- Epstein, Jean (1975), “Photogénie de l’impondérable”, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, tome 2: 1946-1953. Paris: Seghers, pp. 11-15.
- Epstein, Jean (1921), *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Ghali, Nouredine (1995), *L’Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories*. Paris: Éditions Paris Expérimentale.
- Haller, Robert A. (2001), “Herman G. Weinberg, *Autumn Fire* (1930-33)”, in Bruce Posner (ed.), *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. New York: Black Thistle Press /

Anthology Film Archives, pp. 137-138.

Kirsanoff, Dimitri (2003a), "Les problèmes de la photogénie", in Christophe Trebuil, *L'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*. Paris: L'Harmattan, pp. 125-129.

Kirsanoff, Dimitri (2003b) "Opinion de cinéaste... Dimitri Kirsanoff", in Christophe Trebuil, *L'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*. Paris: L'Harmattan. Pp. 131-134.

Knowles, Kim (2012), *A Cinematic Artist – The Films of Man Ray*. Oxford: Peter Lang.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta.

Rancière, Jacques (2001), *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.

Sitney, P. Adams (2015), *The Cinema of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Thouvenel, Éric (2010), *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Torres, Mário Jorge (2015), "Reconstructing Whitman – para uma revisita de *Manhatta* de Paul Strand e Charles Sheeler, poema cinematográfico modernista", in Clara Rowland & José Bértolo, *A Escrita do Cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, pp. 155-169.

Trebuil, Christophe (2003), *L'Œuvre singulière de Dimitri Kirsanoff*. Paris: L'Harmattan.

José Bértolo vê filmes.

3

7 DE FEVEREIRO DE 2016 BY ESC:ALA #07, ALEXANDRE ASTRUC, ARRIÈRE-SAISON, AUTUMN FIRE, BRUMES D'AUTOMNE, CAMÉRA-STYLO, CINÉPOÈME, DIMITRI KIRSANOFF, DZIGA VERTOV, ERNA BERGMAN, ESCRITA EM MOVIMENTO, F.W. MURNAU, GRIGORI ALEKSANDROV, HERMAN G. WEINBERG, JACQUES FEYDER, JOSÉ BÉRTOLO, MAN RAY, MÉNILMONTANT, POÈME CINÉGRAPHIQUE, SERGEI EISENSTEIN, TOM CONLEY

±

SITE NO WORDPRESS.COM.

