

CAVALCANTI, RUTTMANN E VERTOV – UM BREVE APORTE COMPARATIVO DE SUAS SINFONIAS

Fernanda Aguiar Carneiro Martins¹
Emerson Roberto Dias Santos²

Resumo: Ao longo dos anos 1920 observamos o uso da expressão “sinfonia visual” aplicada ao cinema - a música sendo a grande “musa” inspiradora dos artistas cineastas, tomados pelos seus ideais de vanguarda, impetuosos na defesa do estatuto artístico do cinema e da sua autonomia enquanto meio de expressão. Cabe aqui revisitar os primórdios do diálogo existente entre a então designada Sétima Arte e a música. Cabe igualmente trazer à tona o nascimento do “pequeno gênero” de filmes chamado de “Sinfonia Urbana”, dando uma atenção especial aos que primeiramente a ela se dedicaram – Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann e Dziga Vertov, numa abordagem comparativa que desvela ainda um diálogo entre diferentes domínios artísticos.

Palavras-chave: Cinema, Música, Sinfonia Urbana, Vanguarda, Diálogo entre Artes.

O início do século passado testemunha grande inventividade artística, haja vista o legado de obras vanguardistas, envolvendo um viés marcadamente experimental, unânime na promoção de um diálogo entre as artes. Eis o caso do cinema e, precisamente, do gênero de filmes chamado de “Sinfonia Urbana”, aqui corpus básico de estudo.

Inicialmente, em meio à busca de autonomia do cinema enquanto meio de expressão e de sua legitimação como arte, a analogia entre o cinema e a música exerce um papel fundamental. Nesse âmbito, todo um conjunto de designações surge tais como “poema sinfônico”, “cine-poema-sinfônico”, “sinfonia visual” apontando um trabalho de composição musical inerente ao meio de expressão cinematográfico. Foi particularmente na França, graças às ideias do poeta Ricciotto Canudo, do musicólogo Émile Vuillermoz, do estudioso Léon Moussinac e do psiquiatra Paul Romain, desde

¹ UFRB, martnanda@gmail.com

² UFRB, edias.cinema@gmail.com



1911 ao final da década de 1920, que a música veio a ser considerada como um modelo de dinamismo e de autonomia formais. Vale lembrar, que, antes disso, Canudo veio a situar o cinema em meio ao sistema das Belas Artes, prevendo uma futura conciliação das Artes do Espaço (Escultura, Arquitetura e Pintura) e das Artes do Tempo (Música, Poesia, Dança). Se o teórico Émile Vuillermoz propunha que o filme se escreve e se orchestra como uma sinfonia³, o cineasta Abel Gance se tornou conhecido com a sua afirmação que “o cinema constitui a música da luz” e, por sua vez, a cineasta Germaine Dulac esforçou-se para desenvolver vários conceitos havendo, entre eles, o de “sinfonia visual”⁴. Noutras palavras, a inter-relação cinema e música confere ao cinema um lugar de destaque em meio às artes que, por sua vez, já desfrutam de uma reputação prestigiosa. Ademais, essa inter-relação se revela igualmente promissora à medida que recursos eminentemente musicais, ou seja, pertencentes à linguagem musical podem ser encontrados na linguagem cinematográfica, evidentemente lhes favorecendo, graças ao aspecto plástico inerente às imagens e ao trabalho da montagem.

Eis o caso das “Sinfonias Urbanas”, ou seja, do filme documentário de vanguarda, surgido na década de 1920 na Europa e em Nova York. Entre os norte-americanos, há entre outros *Manhatta* (*Manhatta*, 1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, *A Ilha de 24 dólares* (*24 Dollar Island*, 1926), de Robert Flaherty. Entre os exemplos europeus, os mais representativos permanecem sendo *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, e *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, dois cineastas cujas formações artísticas incluem a música. Uma das contribuições desse estudo consiste em abordar *Nada como o Passar das Horas* (*Rien que les heures*, 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti, um arquiteto, em seguida, cenógrafo e finalmente cineasta, cuja filmografia continua pouco conhecida. Vale salientar, que o nome de Cavalcanti aparece entre os primeiros realizadores desse gênero de filmes, antecipando o que logo em seguida examinamos nos trabalhos do alemão Walter Ruttmann e do soviético Dziga Vertov.

³ Apud GHALI, Noureddine. L’Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt – idées, conceptions, théories, Paris : Paris Expérimental, 1995, pp.137-158.

⁴ DULAC, Germaine. *Écrits sur le Cinéma (1919-1937)*, Paris : Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 102. Nesse livro, o artigo « Les Esthétiques et les Entraves » é sempre fruto de atenção e de comentários. Nele a autora se opõe ao cinema narrativo, lançando-se na defesa da ideia visual à qual se associa o ritmo do movimento rumo ao “poema sinfônico de imagens”, ou melhor, à “sinfonia visual”.

O Roteiro Manifesto *Dinâmica da Metrópole* (*Dynamic of the Metropolis*, 1921-1924), de László Moholy-Nagy

No âmbito desse caminho rumo às origens, verifica-se a importância do artista húngaro László Moholy-Nagy, autor do roteiro, que embora jamais tenha sido transposto para a tela de cinema, permanece sendo emblemático. Uma atenção especial a esse roteiro manifesto se faz obrigatória para o estudo das Sinfonias Urbanas. Moholy-Nagy defendia que o fazer cinematográfico está para além da representação dramática e da encenação teatral. Tendo em vista que era um artista dos mais importantes da escola Bauhaus, junto com Paul Klee e Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy via o futuro do processo cinematográfico através do aperfeiçoamento da técnica, do uso criativo da câmera e da exploração do potencial não mimético da imagem fotográfica:

Até o momento atual a prática cinematográfica tem sido restrita em grande escala à reprodução da ação dramática sem, no entanto, se utilizar plenamente das potencialidades da câmera de forma criativa e imaginativa. A câmera enquanto instrumento técnico e fator produtivo mais importante no fazer cinematográfico copia os objetos do mundo circundante de uma maneira puramente natural.⁵

Moholy-Nagy apreendia a fotografia enquanto uma arte que vai além da representação, experimentando grafismos, formas geométricas, composições, considerando o seu viés eminentemente criativo e negando o seu aspecto de simples registro do mundo real. Assim sendo, entram em jogo ainda uma preocupação com a perspectiva, a granulação da imagem, as texturas, etc., características relevantes em seus estudos da fotografia.

Para Moholy-Nagy, a tensão formal da composição fotográfica, a relação entre as imagens justapostas, o movimento e o tempo constituem elementos fundamentais no processo de construção fílmica. Em seu roteiro manifesto, *Dinâmica da Metrópole* (*Dynamic of the Metropolis*), escrito em 1921-1922, mas publicado apenas em 1924, ele coloca à prova suas teorias acerca do dispositivo cinematográfico. Em apenas treze

⁵ MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography, Film*, trad. Janet Seligman. Cambridge: MIT – Massachusetts Institute of Technology, 1973, p.34. (Eis a versão em língua inglesa do texto traduzido: “Film practice has so far been largely restricted to reproducing dramatic action without, however, fully utilizing the potentialities of the camera in an imaginatively creative manner. The camera as a technical instrument and the most important productive factor in film-making copies the objects in the world around us in a manner that is true nature”.)

páginas, seu projeto de curta-metragem experimental utiliza a cidade como o objeto – negando totalmente a utilização de set de filmagem – para a criação de um filme eminentemente plástico.

A intenção do filme *Dinâmica da Metrópole* não é ensinar, moralizar, nem contar uma história; seu sentido é construído para ser visual, puramente visual. Os elementos do visual não possuem uma conexão lógica absoluta entre si, entretanto suas relações visuais e fotográficas os fazem entrar numa associação vital de eventos no espaço e no tempo e trazem o espectador para a dinâmica da cidade ativamente.⁶

Por sua vez, se valendo entre outros elementos de fotografias, linhas, divisões internas, grafismos, nesse roteiro podemos supor e até mesmo visualizar e ler a organização dos fotogramas, a ordem de exibição das imagens, textos descrevendo o processo, assim como setas indicando os ângulos de captação. Outra preocupação técnica encontrada em seu manuscrito diz respeito à graduação da luz, prevendo as variações entre o preto e o branco, criando uma composição plástica.

As imagens de *Dinâmica da Metrópole* não mantêm uma inter-relação narrativa ou temática - sua proposta é puramente visual. As fotografias em sua maior parte consistem em registros de palhaços de circo, grandes chaminés de indústrias, animais de zoológico, construções e crianças, todos intercalados e despreocupados com o fluxo narrativo. A proposta desse filme é oferecer uma breve compilação do fenômeno urbano, se valendo de dois fatores essenciais na montagem: o tempo e o movimento. Esses dois elementos são os mais correntes em seu roteiro, e a eles, Moholy-Nagy dedica uma atenção especial. A preocupação com o recurso da montagem surge como próprio fundamento para a construção imagética da metrópole.

Embora não tenha sido transposto para a tela de cinema, *Dinâmica da Metrópole*, de László Moholy-Nagy, constitui um marco no desenvolvimento das Sinfonias Urbanas dos anos 1920, assim como uma peça-chave para entendermos o cinema experimental e de vanguarda, além dos documentários urbanos.

⁶ MOHOLY-NAGY, László. Ibid. Op. Cit., p.122. (Eis a versão inglesa do texto traduzido: “The intention of the film Dynamic of the Metropolis is not to teach, nor to moralise, nor to tell a story; its effect is meant to be visual, purely visual. The elements of the visual have not in this film an absolute logical connection with one another; their photographic, visual relationships, nevertheless, make them knit together into a vital association of events in space and time and bring the viewer actively into the dynamic of the city”.)

O Olhar Singular sobre Paris em *Nada como o Passar das Horas* (Rien que les heures, 1926) de Alberto Cavalcanti

Segundo filme do diretor brasileiro Alberto Cavalcanti, *Nada como o Passar das Horas* (*Rien que les heures*, de 1926) aponta as lentes objetivas para a cidade de Paris de forma bastante peculiar, abrangendo de um amanhecer ao seguinte. Registra dessa forma vários momentos de uma Paris anônima e esquecida. A abertura do filme, compreendendo a exposição do título, nos remete ao roteiro de László Moholy-Nagy, graças à disposição de linhas claras e escuras criando formas geométricas em meio às quais as palavras encontram-se inseridas. Nela, observamos ainda a presença de duas circunferências, uma delas constituindo um globo terrestre. Em seguida, o intertítulo “Esse filme não conta nenhuma história. É apenas uma sequência sobre o tempo que passa e não pretende apresentar de maneira condensada nenhuma cidade” pode ser relacionado ao projeto do artista húngaro Moholy-Nagy, dessa vez devido à abordagem no que se refere ao tempo.

No início do filme, há um plano em *plongée* de uma velha senhora que caminha solitária em beco estreito situado entre dois prédios gigantescos, que será retomado em seguida. No decorrer do filme, assistimos a imagens de indigentes que dormem nas ruas em contraste com pessoas almoçando em restaurantes ou banhando-se nas grandes piscinas. Vemos ainda animais peçonhentos no lixo assim como vitrines com suas bem ornamentadas bonecas de plástico. Cavalcanti elabora o seu discurso fílmico explorando o contraste dessas figuras e/ou paisagens, construindo um filme eminentemente político e de caráter social.

Em se tratando de aspectos formais, distinta das Sinfonias Urbanas aqui enfocadas, *Nada como o Passar das Horas* prima por um ritmo mais lento no encadeamento das imagens e, ao fazer uso recorrente de fusões, conduz o espectador a um olhar mais atento propiciando uma apreensão inédita do tempo, mesmo pondo em jogo justaposições e colagens. Em meio a tal projeto estético, é curioso notar certo trabalho da encenação, ao invés do filme se ater pura e simplesmente a “fatos”, adotando como objeto fílmico personagens individuais e não as massas e as multidões, que representam um personagem coletivo tal como em Ruttmann e em Vertov. Ademais, a fotografia de *Nada como o Passar das Horas* constitui outro elemento que a torna ainda mais peculiar dentre as Sinfonias Urbanas. Nela, percebemos uma aproximação de seu trabalho com as fotografias do francês Eugene Atget, graças ao

foco numa Paris em vias de transformação, dotada de ruas e paisagens desertas. A fotografia de Atget, ao invés de se ater aos fenômenos e às novidades da modernidade, aponta o seu olhar para as coisas que estão prestes a desaparecer, anuladas pelos fenômenos do desenvolvimento urbano.

A câmera fotográfica de Atget documenta cantos e recantos da cidade, becos e indivíduos apequenados em meio às grandes construções. Em poucas palavras, Atget se detém às coisas simples - o crepúsculo, a neblina, ruas vazias, prédios e catedrais. Entretanto, faz mais do que puramente documentar, registra poeticamente os fatos. Nesse âmbito, encontramos o ponto de comum entre Cavalcanti e Atget. A peculiaridade de Atget está em fotografar os fatos, as coisas comuns do dia-a-dia e ao mesmo tempo deflagrar a riqueza dessas pequenas coisas, as características ilusórias dos seus detalhes. Seria justamente graças a esse caráter ilusório e até mesmo fantástico que as fotografias de Atget e as imagens fílmicas de Cavalcanti acabariam por abranger um cunho surrealista.

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

Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura nem escultura. Insisto que meu surrealismo era exclusivamente cinematográfico. Quando mostrei *Rien que les heures* (1926), foi a essa forma de expressão no seio da vanguarda que me filiou a maioria da intelligentsia cinematográfica.⁷

Ao certo, *Nada como o Passar das Horas* abarca um aspecto surrealista tal como a obra do fotógrafo Eugène Atget. No filme, deparamo-nos com uma outra Paris, quase impossível de identificar, com ruas e corredores vazios, prédios enormes e sombrios, tornando o indivíduo um elemento insignificante diante do poder da modernidade. Eis uma cidade quase desconhecida, marginal, Atget e Cavalcanti tendo o poder de captar o que de extraordinário há no cotidiano “ordinário”.

⁷ MARTIALAY, I. F. “Eu era surrealista com tendência ao realismo” In: PELLIZZARI Lorenzo, VALENTINETTI Claudio M. Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil, trad. Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 279

***Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (Berlin, die Symphonie der Grosstadt, 1927) de Walter Ruttmann e a Herança do Cinema Abstrato**

Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade (Berlin, die Symphonie der Grosstadt, 1927), de Walter Ruttmann, surgiu em meio à grande efervescência artística na Alemanha. Nos anos 1920, o cenário da arte em Berlim era lugar de grupos como “A Ponte” (*Die Brücke*). Vale lembrar, que o florescimento do cinema expressionista ocorrera em 1919, com *O Gabinete de Doutor Caligari*, de Robert Wiene. Em paralelo ao movimento expressionista, artistas cineastas desenvolveram técnicas de desenhos em grandes rolos, a fim de compor um filme puramente visual e de forma totalmente abstrata. Entre eles, há Viking Eggeling, Hans Richter e Walter Ruttmann, efetuando diferentes desenhos com formas geométricas e de diferentes cores, desenvolvendo uma espécie de “música visual”⁸.

Há entre esses primeiros trabalhos desenvolvidos a série de Opus (1921-1925), de Walter Ruttmann, abrangendo filmes curtos explorando formas geométricas e redondas coloridas em movimento. Com base nessas experiências formais, Ruttmann desenvolve a composição fotográfica de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*. Utiliza-se da imagem em movimento para captar os elementos do mundo real, descobrindo nele grafismos e formas geométricas inicialmente explorados no cinema abstrato. Eis o que motiva a sequência de abertura do filme. Ruttmann começa sua sinfonia nos fazendo lembrar a sua série de Opus - composições abstratas obedecendo a um certo ritmo, só que dessa vez as descobrindo no próprio mundo real. Os fios dos postes se tornam linhas finas em meio ao branco tal como os trilhos do trem, os vagões, as árvores. Vários elementos do mundo real constituem a matéria-prima para o olhar abstrato do cineasta.

Olhar agudo sobre a capital alemã, essa sinfonia capta o dia-a-dia de uma metrópole, do amanhecer ao anoitecer. O filme mostra o início da jornada de trabalho, voltando-se diretamente para as novidades proporcionadas pela modernidade - o fluxo de trabalho nos escritórios, a vida do trabalhador da indústria, a nova imprensa, os encontros nos cafés. Utiliza como elementos iconográficos postes elétricos, a arquitetura monumental, lojas, a maquinaria, elegantes vitrines, o trem a vapor, enfim, elementos da vida moderna, criando assim uma composição rítmica e plástica. O trabalho da montagem valoriza a duração dos planos e os enquadramentos. Com ele, dá-se a criação

⁸ BORDWELL David, THOMPSON Kristin. Film History: an Introduction, New York: McGraw-Hill, Inc., 1994, p.192.

de um discurso fazendo refletir sobre o aspecto social, eis o que se coloca de maneira concreta ao contrapor os trabalhadores da indústria e os gados de um abatedouro.

Siegfried Kracauer apreende o filme como um mero exercício formal, diferente dos trabalhos de Cavalcanti e de Vertov, que abarcam os conflitos sociais de classe.⁹ Entretanto, o filme não deixa de apontar para os fenômenos sociais ainda que seu foco não seja eminentemente político. Dessa forma, talvez *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade* tende a ser a Sinfonia Urbana que mais que se aproxima do que havia sido esboçado pelo artista László Moholy-Nagy.

O Homem com a Câmera: o Cine-Olho versus a Poesia de Vladimir Maiakovski e a Fotomontagem de Alexander Rodtchenko.

Conhecido como filme manifesto do Cine-olho, *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, estabelece um intrínseco diálogo com as vanguardas artísticas russas do início do século XX. Percebe-se no filme ou nos escritos do diretor a grande influência de artistas que pertenceram à vanguarda construtivista, tais como Alexei Gan, Alexander Rodtchenko, Vladimir Maiakovski e Vladimir Tatlin.

Em *O Homem com a Câmera* assistimos a “dois” filmes: vemos o dia de um cinegrafista que registra o cotidiano, assim como também assistimos às imagens que ele produziu. Desta maneira, o filme registra os acontecimentos ao longo de um dia comum das cidades Moscou, Kiev e Odessa. Documenta o espectro de diversos setores da produção industrial (mineração, siderurgia, serviço postal, construção, instalação, energia hidrelétrica e indústria têxtil) criando um elo com os acontecimentos pessoais e os lazeres (divórcio, a mágica, os esportes).

O início de *O Homem com a Câmera* traz alguns intertítulos que explicam a que tipo de experiência ele se propõe: um filme sem intertítulos, sem uso de cenários ou de atores - em suma - um filme que busca a tessitura de um “esperanto visual” se baseando em total separação da literatura ou do teatro. Desse modo, Vertov já em sua proposta inicial nega a teatralização e caminha rumo ao mundo dos “fatos”, ao mundo dos acontecimentos, alinhando-se assim à poética construtivista. Neste âmbito a primeira relação que podemos estabelecer com os construtivistas dirige-se aos textos do poeta

⁹ Apud SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony* Moscow. United States, Harvard University, mimeo, 2008, p.14.

Vladimir Maiakovski¹⁰ – escritor ao qual Vertov cita em seu diário como alguém especial e de muita proximidade com os seus projetos. Em específico, o ensaio do poeta intitulado Como fazer versos se revela de suma importância para entendermos tal diálogo:

Todos os manuais de poesia... são nocivos, porque não tiram a poesia do material, quer dizer, não nos dão a essência dos fatos, não comprimem os fatos a fim de produzir o essencial... mas simplesmente impõem uma forma antiga.¹¹

Aproximando o cinema da poesia, percebemos que em ambos os trabalhos a construção artística está direcionada à “essência dos fatos”. Entretanto não se trata de mimetismo ou puramente reprodução dos acontecimentos, mas sim de encontrar uma nova forma para o registro dos novos fatos, os fatos da revolução.

A câmera e, com ela, o cinema, era tomada como signo da modernidade, do futuro, de um novo homem. Os construtivistas viam que para a criação de uma nova sociedade era preciso uma nova forma de ver. Mas qual era essa nova forma? Qual língua fala esse “novo” homem? Com essas questões em pauta, podemos estabelecer um diálogo com o fotógrafo construtivista Alexander Rodtchenko.

Para Rodtchenko, assim como Moholy-Nagy, a fotografia consistia num meio de experimentação. Ele considerava a fotografia mais que um mero objeto de reprodução da realidade, a via como uma máquina cujos dispositivos formais e técnicos deveriam ser experimentados para uma utilização plena do veículo. Rodtchenko utiliza a experimentação técnica fotográfica e a apreensão dos processos gráficos para explorar uma técnica fotográfica conhecida como fotomontagem. Suas fotomontagens tratavam os indivíduos como material bruto para o seu processo de criação. Fotografando, colando e recordando, Rodtchenko suprimia a individualidade e a convertia numa obra que representasse a coletividade – o que aproxima bastante o seu trabalho de *O Homem com a Câmera*.

Vertov, igualmente impulsionado pela evolução técnica, movido pela criação de um novo homem e de um novo cinema, cunhou uma série de manifestos sobre o *Cine-olho*. Esse neologismo, muito recorrente de seus escritos, traz justamente essa nova

¹⁰ VERTOV, Dziga, 1896-1954. In: MICHELSON, Annette. (org.) Kino-eye: Writings of Dziga Vertov. England, London: University of California Press, 1984, p.180.

¹¹ Apud MICHELSON, Annette, Ibid. Op. Cit., 1984, p.28. (Eis a versão inglesa do texto traduzido: “All textbooks of poetry ... are pernicious because they don’t deduce the poetry from material, that is, they don’t give us essence of facts, they don’t compress the facts to produce the essential... but simply impose an old form.”)

linguagem, essa nova forma de se filmar. Livre de atuação e de grandes cenários, o *Cine-Olho* se lança ao mundo para reorganizar o que o olho humano não consegue registrar, e através do processo de montagem reorganizar o que nossa mente jamais conseguiria. Dessa forma, *O Homem com a Câmera* consegue expor uma síntese do *Cine-olho*.

Conclusão

As Sinfonias Urbanas aqui estudadas, a saber, *Nada como o Passar das Horas* (1926), *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927) e *O Homem com a Câmera* (1929), envolvem uma poética própria a cada um de seus inventores, haja vista a formação de cada artista cineasta proveniente de um diferente contexto histórico e artístico. Possuem como traço em comum o fato de focar uma grande metrópole, exercendo o papel de protagonista, o recorte espaço-temporal sendo decisivo para uma definição do gênero.

Desde a abertura de cada filme, podemos localizar as suas diferenças, seja no campo da forma ou do conteúdo. *Nada como o Passar das Horas* traz consigo um olhar sobre a vida dos pobres e dos excluídos, recusando-se a registrar a vida elegante da burguesia e os grandes monumentos da cidade de Paris, além de fazer uso de sobreimpressões e trucagens. Por sua vez, *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* parece buscar homenagear a vida moderna, as inovações científicas, as fábricas, a velocidade na montagem, explorando o grafismo da forma urbana. Quanto a *O Homem com a Câmera*, ele explora o próprio universo do cinema, costurando um filme que reflete sobre o ato cinematográfico, numa obra com um aspecto eminentemente metalinguístico.

Referências Bibliográficas

- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- AUBENAS Sylvie, LE GALL Guillaume. *Atget – une Rétrospective*, Paris : Bibliothèque Nationale de France/ Hazan, 2007.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film History: an Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

CALDIERI, Sergio. *Alberto Cavalcanti – o Cineasta do Mundo*, Rio de Janeiro: Editora Teatral, 2005.

CANUDO, Ricciotto. *L'Usine aux images*, Paris : Nouvelles Éditions Séguiet/ Arte Éditions, 1995.

DULAC, Germaine. *Écrits sur le Cinéma (1919-1937)*, Paris : Éditions Paris Expérimental, 1994.

GHALI, Nouredine. *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt – idées, conceptions, théories*, Paris : Paris Expérimental, 1995.

MICHELSON, Annette (org.). *Kino-eye: Writings of Dziga Vertov*, England, London: University of California Press, 1984.

MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography Film*. 1925. Trad. Janet Seligman. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973.

PELLIZZARI Lorenzo, VALENTINETTI Claudio M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*, trad. Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

SHAPINS, Jesse. *A Filmic Map of Moscow: Travelling through Mikhail's City Symphony Moscow*, United States: Harvard University, mimeo, 2008.