



Still de animação bauhausiana.

A teoria da Bauhaus e o movimento: aproximações entre animação experimental e linguagem visual na década de 1920

Guilherme Carvalho da Rosa¹

Doutor em Comunicação pela PUCRS e professor dos cursos de Cinema e Design da UFPel

Resumo: Este texto procura estabelecer relações entre as teorias da Bauhaus e o âmbito de criação desta primeira escola de design com o trabalho de experimentação em suporte fílmico no cinema de animação durante a década de 1920. Nesta aproximação são estudadas, pela via de autores contemporâneos, algumas teorias oriundas da linguagem visual bauhausiana (Kandinsky e Paul Klee) e trabalhos de animadores associados a Universum Film AG (UFA), especialmente Hans Richter e Viking Eggeling. O objetivo é perceber o quanto estes animadores poderiam desdobrar um “desejo de movimento” já presente na proposição da linguagem universal proposta pela Bauhaus.

Palavras-chave: animação experimental; Bauhaus; movimento

Abstract: This text seeks to establish relationships between the theories of the Bauhaus and the scope for creation of this first design school with experimental work in filmic support in animation cinema during the 1920's. It is studied, by the perspective of contemporary authors, theories arising from the visual language (Kandinsky and Paul Klee) and animators work associated with Universum Film AG (UFA), especially Hans Richter and Viking Eggeling. The goal is to understand how these animators could deploy a “desire of motion” already present in the proposition of universal language proposed by the Bauhaus.

Keywords: experimental animation; Bauhaus; motion

¹ guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

APRESENTAÇÃO

O presente texto² procura estabelecer algumas aproximações entre contextos de produção visual que, objetivamente, não partilham da mesma finalidade, mas, aparentemente, possuem convergências próprias a um mundo revestido de vontade moderna. Esta aproximação que buscamos acontece no intuito de perceber o quanto os conhecimentos desenvolvidos no âmbito da Bauhaus podem estar próximos de um desejo de movimento e domínio temporal e rítmico a partir da forma geométrica presente em alguns filmes experimentais do cinema de animação da década de 1920, especialmente o trabalho de Viking Eggeling e Hans Richter.

A Bauhaus representa, neste contexto, um lugar de aprendizado de artes e ofícios do início do século XX, exatamente nascida no ensejo da necessidade de reconstrução germânica na anterior república e hoje distrito/cidade de Weimar. A escola foi fundada por Walter Gropius em 1919 e reuniu desde sua fundação um grande número de arquitetos, artistas e designers com grande relevância nestas áreas no século XX. Seus ensinamentos não apenas estabeleceram paradigmas para inúmeros projetos determinantes para a produção visual identificada com o modernismo, da tipografia ao desenho arquitetônico, como também ela “tornou-se o primeiro capítulo da história do design no século XX” (MILLER, 2008, p. 8). Estes ensinamentos são fundamentados na ideia central de que se pode estabelecer uma linguagem formal para qualquer empreendimento artístico, como coloca J. Abbott Miller, e esta linguagem é traduzida a partir da combinação de formas e ordenamentos geométricos bastante próximos a um mundo imerso no *sensorium* de fabricação e da utilização da técnica para executar esta fabricação.

Em paralelo a estes ensinamentos, mas não com a mesma origem³, há um conjunto de filmes experimentais da mesma época feitos

² Este texto foi escrito originalmente para a disciplina de Comunicação Audiovisual: Fronteiras, Tecnologias e Retóricas ministrada pelo professor Roberto Tietzmann no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

³ A Bauhaus não previa em seu programa original escrito por Gropius, competências para um domínio da imagem em movimento.

com formas e ordenamentos geométricos que levam ao exercício prático da experiência temporal algumas características formais apreciadas pelo ímpeto bauhausiano: a repetição, o ritmo visual e o que pode ser identificado como “caminho percorrido” pelas formas, mesmo que para os arquitetos e artistas visuais este impulso estivesse condensado, naquele contexto, em um suporte gráfico. Tratam-se de filmes de animadores identificados com a experimentação gráfica e visual que, a partir de uma proposta de definição historiográfica do cinema de animação feita por Stephen Cavalier (2011), estão situados no contexto de uma “era de experimentação” da animação feita a partir de suporte fílmico que compreende o período de 1900 a 1927. Este momento, que antecede o “clássico” do cinema de animação definido como “hiperealista” (PALLANT, 2010, p.345), é o contrário do que viria a ser o seu futuro: marcado por uma necessidade de explorar os limites da câmera quando não se está diante do “objetivo”, quando o desenho oferece possibilidades de formalizar o pensamento visual agora em movimento. Esse caminho exploratório, como toda a classificação historiográfica, não representa um todo coerente: é formado por diferentes tipos de experimentação que inclui o próprio Walt Disney e seus *Laugh-O-grams* (1920 a 1923) e outros nomes como Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908), Winsor McCay (*Gertie the Dinosaur*, 1914), Irmãos Fleischer (*Koko the Clown*, 1916) Lotte Reiniger (*Prinzen Archmed*, 1926), entre outros.

Os nomes que nos interessam, no entanto, são aqueles que buscam a animação como uma não figuração: o uso de formas abstratas e especialmente formas geométricas com ângulos retos e obtusos, quadrados, retângulos, triângulos e círculos, por exemplo. Neste nicho, como uma classificação nossa, podem ser situados Walther Ruttmann (*Lichtspiel Opus 1*, 1921), Viking Eggeling (*Symphonie Diagonale*, 1924) e Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921). Destacamos para este artigo especialmente os dois últimos por conta da relação estética e também por sua proximidade como “*fellow animators*” no contexto de fundação da Universum Film AG (UFA)⁴ na década de 1920. A UFA, assim como a Bauhaus, também tinha

⁴ O nome do estúdio em alemão era Universum Film Aktien Gesellschaft, com a sigla UFA, a qual utilizaremos para identificá-lo na sequência do trabalho.

sede na república de Weimar e, igualmente, foi afetada pelo nazismo no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Vários fatores já nos indicam que poderia haver, em uma primeira mirada, um diálogo entre as duas práticas devido a proximidade geográfica e temporal dos dois contextos. Portanto, o objetivo não é exatamente o de aproximar os dois contextos. O que estamos propondo é partir de algumas teorias da Bauhaus que são levantadas a partir do trabalho de Ellen Lupton e J. Abbott Miller e identificar aí algumas potências do que podemos chamar de “desejo de movimento”. O que talvez interesse, e certamente não fique esgotado neste espaço, é o quanto há de “desejo de movimento” em competências visuais aplicadas a projetos de produtos e projetos gráficos que não foram feitos em princípio para suportes cinéticos. Após, interessa à proposta perceber o quanto Richter e Eggeling realizaram o desejo de “conhecer as bordas do suporte”, sair e entrar do limite, mudar de tamanho, repetir sua forma em relação ao tempo, dentre outras liberdades concedidas quando o “sistema dos objetos” baudrillardiano (2009, p. 30) pode ser, enfim, executado potencialmente com a imagem em movimento.

VEJA QUANTA COISA BONITA DO CUBO POSSO EXTRAIR: O ENSINAR A VER DA BAUHAUS

Michel de Certeau em “Invenção do Cotidiano” (2010) estabelece uma comparação de todo o processo moderno como um desejo de reescrever a história: como alguém que está diante de uma folha em branco e assim tem a oportunidade de estabelecer um novo início e com isso fazer ruptura com o que passou. Todo processo moderno, talvez desde o ensino do sujeito moderno cartesiano, pode ser interpretado como esta vontade de um eterno (re)começo. É necessário rejeitar o passado para poder construir, a partir dali, o presente. A Bauhaus, então, primeira escola moderna de design, partilhava deste desejo de escrever a folha em branco duplamente.

O primeiro sentido é político: estava situada em Weimar, uma nova república que, segundo Tori Egherman exercia a função de fomentar um grande idealismo para que uma nação germânica dizimada

pela primeira guerra pudesse enfim se erguer: “tinha de renegociar a paz com seus inimigos externos e internos” (2008, p. 38). A república não deu certo e frustrou as expectativas de reconstrução. Uma economia galopante, por exemplo, de acordo com o levantamento de Egherman, fez com que o tipógrafo Herbert Bayer, criador do tipo Universal, projetasse “freneticamente notas de dois e três milhões de marcos para o Reichsbank em 1923” (2008, p. 40). Seguindo a linha do autor, o contexto de desintegração moral e ética era evidente por todos os lados. Não havia, então, um sentido de identidade nacional justamente em um tempo em que a nação constituía fortemente os sujeitos: era necessário pertencer a alguma nacionalidade. Tudo estava em crise e era necessário reconstruir, o que potencialmente deu espaço para um regime totalitário que propunha então uma nova e “reconfortante” identidade, no caso baseada em princípios essencializados como a etnia dos indivíduos. Neste contexto, um dos soldados cansados:

estava pronto para ‘começar [sua] vida novamente’, Walter Gropius sinalizou o desejo de dirigir a Escola de Artes e Ofícios em Weimar. No caos em que o mundo alemão se achava, esperava-se que uma nova ordem pudesse ser criada por uma nova arte. Gropius conclamou uma unificação das artes: ‘As antigas escolas de arte foram incapazes de produzir esta unidade’, escreveu (EGHERMAN, 2008, p. 41).

Esta nova ordem, no plano visual, conduz então, literalmente, ao segundo contexto de modernidade como uma folha em branco de que falamos. Ele está relacionado a identidade que a Bauhaus estabelece com as escolas de design que vão surgir após a Segunda Guerra, como a HfG Ulm, também alemã, e a influência desta na primeira escola brasileira, fundada em 1959 com o nome de Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), até hoje instalada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Trata-se do desenho pedagógico que começou a ser vivenciado com os alunos de Weimar ter assumido “as proporções míticas do movimento originário da vanguarda, quando a gramática fundamental da visualidade foi desenterrada dos escombros do historicismo e das formas tradicionais”

(MILLER, op.cit, p. 8). Esta gramática era fundamentada em uma concepção de aprendizado como tabula rasa: era necessário ensinar a ver e a desenhar a partir de determinadas formas geométricas. No caso, como lembra Miller, é central a combinação proposta por Wassily Kandinsky entre triângulo amarelo, quadrado vermelho e círculo azul que se constitui em uma relação cromática e geométrica elementar para uma sintaxe visual utilizada em *qualquer* projeto. Este conjunto de “estudos elementares da forma” era estudado por um semestre pelos alunos e chamado de Curso Básico (*Vorkurs*), conforme o levantamento do autor, possui uma herança em impulsos “precedentes das reformas educacionais do século XIX, principalmente no Jardim da Infância, tal como elaborado por seu fundador Friedrich Froebel (1782-1852)” (MILLER, idem, p. 9).

Fröbel, então, funda a ideia de “*Kindergarten*” que é composta por uma vontade positiva de colocar o educador como centro do processo: era sua função ensinar as crianças e conduzi-las. Assim como o desenho, no século XIX, o professor estava colocado nesta função de ensinar a ver/representar o mundo. O desenho era compreendido enquanto uma área legítima da educação infantil. Fröbel, junto com Heinrich Pestalozzi, pelo levantamento de Miller, equiparavam o desenho à escrita e incluíram a necessidade deste fazer parte do processo formativo infantil como concepção de mundo. Tal como a sintaxe da língua, havia, então, uma sintaxe do desenho. À guisa estruturalista, as formas tinham uma possibilidade sintática: podia construir-se todo tipo de coisas com ela a partir de um *grid*, um gráfico ordenador definido a partir do cruzamento de eixos horizontais e verticais, tão caro ao design e aos ensinamentos da Bauhaus.

Era então o exercício de pensar o desenho a partir desta estrutura, não só o desenho bidimensional que poderia ser feito em uma folha reticulada, mas também a expressão realizada com pequenos módulos tridimensionais de madeira que Fröbel utilizava em uma dinâmica chamada *Presentes e Ocupações*. Alguns exercícios eram transmitidos com versos rimados como este:

Veja quanta coisa bonita posso do cubo extrair: cadeira, sofá, banco e mesa, escrivaninha para escrever quando souber. Toda a mobília da casa (até o berço, tenho

certeza). Não são poucas as coisas que vejo, forno e aparador podem estar aqui. Muitas coisas, velhas e novas, meu querido cubo me deixa ver; Assim meu cubo muito me agrada porque através dele tanto posso ver. É um pequeno mundo (DOWNS apud MILLER, op.cit., p. 14).

Partindo dos blocos de madeira de Fröbel, então, era necessário que a Bauhaus estivesse engajada em um novo modo de ver que não estabelecesse relação com o passado da visualidade gráfica alemã, por exemplo, pontuada pelo gótico. Como toda vanguarda, seu dever era o de escrever, ou desenhar, na folha em branco da modernidade. Era assim que eram prescritos os exercícios para que os alunos aprendessem a desenhar seus projetos a partir de *grids* que conferem estrutura, dão sobriedade e, principalmente, conduzem o olhar e definem o espaço. Esta modulação do olhar está tanto presente em projetos tipográficos emblemáticos como os de Bayer, assim como nos projetos arquitetônicos de Mies van der Rohe.

A TEORIA DA BAUHAUS E O DESEJO DE MOVIMENTO

Este modo de pensamento está relacionado a um desejo de universalizar a forma: uma única forma de ver e de desenhar para constituir a linguagem visual. À exemplo de inúmeros projetos de alunos e professores da Bauhaus, é possível perceber a aplicação efetiva de uma estrutura que determina o sentido.

Este estruturalismo é partilhado também, de certa forma, pelo pensamento saussureano da linguagem. Como explica Ellen Lupton (2008a, p. 31), Ferdinand de Saussure estabelece relações horizontais entre os signos e verticais entre os sons na linguagem, tal qual um grid atravessado por eixos horizontais e verticais. No entanto, mesmo que a Bauhaus tenha feito uma associação à escrita, como coloca a autora (2008a, p. 26), esta relação é basicamente análoga e fundamentalmente distinta por conta de Saussure, por exemplo, ter definido o código da língua como pertencente a um sistema cultural específico. O desejo da Bauhaus, pelo contrário, era o de ir na origem natural da percepção visual: encontrar uma linguagem

que, de fato, pudesse ser universalizante e que não dependesse de repertórios específicos para ser interpretada. As formas visuais geométricas, então, desempenhavam este papel. É possível, com um distanciamento contemporâneo, observar a fragilidade desta proposta na impossibilidade de dissociação de significados que estejam atrelados a conjuntos de práticas culturais. No entanto, cabe observar que esta preferência pela forma geométrica é exatamente o caminho encontrado para esta universalização da linguagem gráfica. O gráfico, neste contexto, como lembra Lupton, refere-se tanto à escrita, os tipos, quanto ao desenho, as formas. Este gráfico, como universal, é percebido pelo sujeito como uma relação gestáltica, muito próxima a Bauhaus que vai se constituir em uma “fonte teórica dominante para o ensino do design”:

Nos livros de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy e outros, gráficos informativos funcionam como modelos para uma nova estética, uma arte a um tempo didática e poética. Grids científicos, gráficos e diagramas constituíram um ramo privilegiado do signo; eram vistos como a base de uma escrita visual antiilusionista mas universalmente compreensível, uma linguagem gráfica distante das convenções do realismo perspectivo, mas objetivamente ligada ao fato material (LUPTON, 2008a, p. 26)⁵.

Alguns destes livros que são mencionados pela autora são publicados no próprio contexto da Bauhaus, como ela mesmo exemplifica em outro momento: *O bloco de notas pedagógico* (Pedagogical Sketchbook) de Paul Klee e *Ponto e Linha sobre Plano* de Wassily Kandinsky. É deles de onde provém nosso interesse nas teorias da Bauhaus relacionado a uma espécie de “desejo de movimento” que, tal como uma perspectiva naturalizante, é colocada quase como inerente à estas formas geométricas. Talvez um dos

⁵ Talvez seja interessante observar que quando formas geométricas são utilizadas, atualmente, em projetos de *motion design* como vinhetas, identidade televisiva, créditos de abertura, elas conservam este desejo bauhausiano: estão completamente dissociadas do perspectivismo da imagem-câmera, mas ao mesmo tempo permanecem “ligadas ao fato material”.

mais emblemáticos neste sentido seja o trabalho seminal de Kandinsky. Ele significa, primeiramente, como lembra Miller (2008, p. 8) uma visão integrada com o *ponto de vista* bauhausiano que é uma volta às origens, um ponto zero estático em meio à imensidão do branco da folha onde tudo será construído pelo *movimento* da linha. Para retornar a este ponto zero, menciona o autor, alguns professores, como o primeiro a ministrar o curso básico, Johannes Itten, estimulava que seus alunos “desaprendessem o que sabiam”.

No livro de Kandinsky o que interessa fundamentalmente são as discussões a partir de seu pressuposto básico que é “[a linha é] o rastro deixado pelo ponto em movimento, ou seja, seu produto. Ela é criada pelo movimento – especificamente pela destruição do intenso repouso autocontido do ponto” (KANDINSKY apud LUPTON, op.cit, p. 29). Toda linha, então é um ponto em movimento e, por si, tem o poder de definir uma relação temporal no gráfico. Esta relação temporal pode ser percebida, fenomenologicamente, desde o momento em que não conseguimos tirar os olhos de uma linha que nos conduz, um sentido que Paul Klee (1952) em seu *Sketchbook* vai definir como *ativo*. Ela também pode ser percebida pelo tempo expresso pela própria linha, seja por sua duração ou comprimento que pode ser o sentido mais óbvio da representação gráfica de uma “linha do tempo”⁶, seja também pela leitura da forma desta linha. A regularidade ou a variação na espessura, por exemplo, pode servir para identificar a organicidade ou a geometria implícita, pode denotar a presença do gesto de uma mão ou mesmo a reprodução ordenada de gráficos gerados através de uma estrutura técnica. Há, desta forma, uma relação de tempo implícita na linha ou no plano se este, segundo o esquema de Paul Klee, for *ativo*. Ainda Lupton cita o pensamento de Moholy-Nagy sobre esta questão aberta por Kandinsky: “Todo desenho pode ser entendido como um estudo de movimento, já que seu caminho é registrado por meios gráficos” (idem, p. 29).

⁶ Um exemplo do uso desta obviedade da linha na prática do audiovisual acontece em programas de edição não-linear e *motion design* onde a linha do tempo, ou *timeline*, é geralmente a forma de representação potencial do tempo de uma sequência ou filme. Ela permite uma abstração em relação ao processo de montagem físico em moviola no cinema: permite lidar com o tempo de uma forma mais volátil do que a operação de rolos de filme que *obrigatoriamente* exigem do montador a passagem pelo tempo do material.

Há uma grande identificação das ideias de Kandinsky e de outros conhecimentos bauhausianos com o desejo não apenas do movimento e da associação de categorias aparentemente distantes como o ritmo, mas também com uma ideia de “tradução” que Ellen Lupton identifica no trabalho teórico do pintor. Esta tradução está alicerçada na ideia da expressão gráfica como linguagem universal de forma ainda mais radical que a proposta de Saussure para a linguagem. Ela menciona que “Kandinsky tinha a esperança de que um dia todas as formas de expressão seriam traduzidas por esta estética visual, com seus elementos registrados na vasta ‘tabela sintética’, ou ‘dicionário elementar’” (LUPTON, idem, p. 30). O desejo de movimento traduzido a partir do binômio passivo e ativo, sobretudo no trabalho de Paul Klee, assim como o uso da seta como uma espécie de vetor potencial deste movimento, são indicadores da possibilidade desta “tradução” do desejo de movimento. O movimento, à exemplo da linha kandinskyana, pode estar invisível mas é sempre extremamente potencial para temporalizar imagens que eram representadas em suportes com limites aparentemente centrípetos. Este movimento inerente serve para fazer com que uma imagem precise depender de uma outra, que pode estar fora do quadro ou mesmo ser indicada na sequência de um corte. Em outro livro de Ellen Lupton (2008b, p. 216), chamado *Novos Fundamentos do Design*, há o indicativo de que os objetos, em movimento, tendem a sair para as bordas do quadro quando está recortado: “um objeto que é parcialmente cortado parece estar se movendo para dentro ou para fora do quadro”. Quando o designer utiliza um elemento visual cortado pelo limite do quadro ele materializa esta relação de movimento, uma espécie de espaço *off* da composição gráfica que talvez tenha sido apreendida neste contexto de “desejo de movimento”.

O enquadramento, a ideia do limite do quadro, motivo de longa discussão no campo do cinema, talvez tenha um de seus pontos de reflexão nesta seara da expressão cinética a partir da discussão de André Bazin com o texto *Pintura e Cinema*, de 1951, que como lembra Jacques Aumont, opõe o quadro pictórico ao quadro fílmico.

O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede,

inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura (AUMONT, 2004, p. 111).

Uma das críticas que se pode fazer é relacionada a um certo tipo de “desatenção” moderna e sensorial renunciada no fim do século XIX, que, segundo Jonathan Crary (2004, p. 74), revela-se na pintura quando o autor cita o quadro *Na Estufa* de Edouard Manet. Não há como manter este espectador baziniano preso à moldura do quadro. A exemplo do próprio Manet e seus personagens de *Na Estufa* em estado de desatenção, é possível identificar na pintura um desejo de movimento, uma decupagem do espaço a partir deste desejo, de modulação de um olhar fragmentado. Mas o que interessa é esta identificação da centrifugacidade feita na década de 1950 por André Bazin que pode ser especialmente útil para pensar este desejo de movimento das formas geométricas dos ensinamentos da Bauhaus.

Além do tratado sobre pontos, linhas e planos de Kandinsky, há o Bloco de Notas Pedagógico de Paul Klee (1953) que, com suas relações entre passividade e atividade da composição, pode ter suas ideias casadas com as noções de limite do quadro e movimento às bordas identificadas por Bazin. Paul Klee editou este material no contexto da Bauhaus com um fim puramente didático aplicado ao aprendizado dos alunos no contexto do que falamos na primeira parte do texto. Há nas páginas 20 e 25 na edição americana deste *Sketchbook* um diálogo que trata basicamente sobre a relação entre linhas e planos: como uma linha pode ser mais ativa que um plano, como os dois podem estar em equivalência e como o plano pode ser mais ativo que a linha. Paul Klee colocava isso a partir de diversos *sketches* seus: maneiras diferentes de se interpretar a linha quando esta está em movimento e o papel das setas sempre indicando o movimento destas linhas. Um dos *sketches* mais representativos talvez seja este, também colocado, na versão alemã, no livro *ABC da Bauhaus* (MILLER; LUPTON, 2008).

Neste esquema estão expressas as três formas de conjugações definidas por Paul Klee. No momento à esquerda está o caso da linha ser ativa e do plano ser passivo, ou seja, em um olhar gestáltico a linha e consequentemente seu movimento tem mais força do que o plano que ela circunda, neste caso o movimento de uma linha incompleta, aberta, que destrói a estaticidade do ponto para lembrar Kandinsky. No momento situado ao meio, formas sem preenchimento, há um equilíbrio entre linha e plano. Já no terceiro momento, à direita, o plano, formado por um conjunto de linhas, com largura e comprimento, torna-se ativo e seu limite com o branco na imagem, que é definido por uma linha, torna-se passivo. Este terceiro caso é bastante próximo ao que temos no audiovisual se pensarmos que todo enquadramento de imagem-câmera ou composição visual na maioria das técnicas do cinema de animação acontece no plano. A linha que define o limite do enquadramento é passiva. Este plano, em si, pela ideia de Bazin, tende a estar em movimento mesmo que este movimento aconteça pelo corte ou por uma *mise-en-scène* colocada em seu interior.

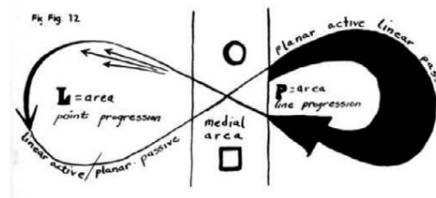


Figura 1: As três conjugações entre plano e linha de Paul Klee
Fonte: Klee, 1953 p. 21

O elemento geométrico permitiria uma possibilidade infinita de combinações e, mais do que isso, de conexão e encaixe entre um módulo e outro. Jean Baudrillard, no livro *O sistema dos Objetos* (2009), faz uma leitura que pode estar adequada ao quadrado como símbolo de uma nova era, por assim dizer, altamente racionalizante no sentido dos objetos libertarem-se de sua função: a função, a conexão, a possibilidade de conjugá-los se torna mais importante do que sua própria constituição:

Esta mesa neutra, leve e escamoteável, esta cama sem pés, sem caixilho, é como que o grau zero da cama, todos estes objetos de linhas “puras” que não tem a mesma aparência do que são, ficam reduzidos à sua nudez e como como que definitivamente secularizados: aquilo que neles se libera, e que, liberando-se, libertou algo do homem (ou que o homem libertando-se, neles libertou) é sua função (BAUDRILLARD, 2009, 24).

HANS RICHTER E VIKING EGGELING: A FORMA GEOMÉTRICA CONHECE AS BORDAS DO QUADRO

Como indicamos no início, depois de procurar identificar o desejo de movimento na teoria da Bauhaus, vemos se é possível pensar na hipótese de realização deste desejo por animadores que respiravam o mesmo ar de Weimar. Viking Eggeling era sueco e trabalhava junto com o alemão Hans Richter em âmbito da animação experimental feita com suporte fílmico. Em um texto publicado por Richter em 1952 na revista *Magazine of Art*, ele conta que, certa vez, o pintor Theo van Doesburg em sua chegada à Alemanha disse aos dois que “o quadrado é o signo da nova humanidade. É algo como a cruz para os primeiros cristãos” (RICHTER, 1952, p. 78). Mesmo com a surpresa, conforme o relato de Richter, ambos compreenderam que a partir dali as formas geométricas, entre elas o quadrado mas também outros tipos de elementos com ângulos retos e obtusos, seriam determinantes para o estabelecimento de uma visualidade que se desenvolveria durante o século XX.

Estas possibilidades infinitas de modulação, somadas ao desejo de tradução bauhausiano, vieram ao encontro do que Richter e Eggeling estavam partilhando. Como o primeiro relata, o que se passou na primeira grande guerra “tinha algo a ver com este desejo de ‘ordem’” (RICHTER, op.cit, p. 78). A tradução desta forma geométrica no tempo, então, acontece a partir do “princípio do contraponto” em observar o ritmo e o movimento inerente a música, mas não cercear esta relação à execução da pauta musical. Era possível traduzir este contraponto da música para um domínio das formas no tempo e isso não acontecia em um nível instrumental, mas em uma compreensão filosófica, uma espécie de crença à moda do que foi enfaticamente colocado por van Doesburg. Esta crença era a de “preferir o mundo das visões não-representacionais a tentação dos objetos representacionais” (RICHTER, idem, p. 79). Este mundo era correlato aos ensejos dadaístas e cubistas de certa fragmentação e modulação do olhar: era necessário cortar em pedaços e, no caso bauhausiano, tirar fora o que não interessa e o que faz parte do passado. Isso fundaria este signo universal de desejo de uma visualidade que pudesse ser lida naturalmente, por todos, como o desejo da linguagem universal, literalmente aproximada pelas referências

que Richter coloca a Kandinsky no texto, com o mesmo conjunto de postulações para estas formas colocadas sob o suporte cinético:

Vimos na forma completamente liberada (abstrata) não apenas um meio a ser explorado, mas o desafio para uma “linguagem universal”. Isso, como escreveu em um panfleto chamado *Universelle Sprache*, que publicamos em 1920, era para ser um meio de experiência emocional e intelectual para todos, um que iria restaurar para as artes à sua função social (RICHTER, idem, p. 79).

Estes sujeitos pensaram sob o estatuto de um mundo que pudesse ser naturalmente organizado, mas totalmente livre do referencial realista, das formas orgânicas referentes ao objeto. Como os sinais de trânsito e sistemas de sinalização que conhecemos, poderiam ser adaptados a qualquer repertório estético e cultural. O mesmo limite do projeto bauhausiano era encontrado por eles: nem todos entendem placas de trânsito e sistemas de sinalização que estão, indelevelmente, costurados a sistemas culturais.

O conhecido argumento baziniano de forças centrípetas ligadas à pintura e de forças centrífugas pertencentes ao quadro do cinema parecia, antes de 1951, já ser pensado de forma semelhante pelos animadores experimentais na época da feitura de seus filmes na década de 1920. Este artigo de 1952 trata, entre outras coisas, de uma oposição entre tela de pintura e tela cinética. A tela de pintura como uma relação corporal com o suporte, colocada nestes termos, não é adequada para este pensamento em uma nova mensagem, como o próprio Richter coloca: “há ‘mensagens’ para serem contadas e ‘mensagens’ para serem sentidas que fazem dos limites tradicionais da pintura de cavalete uma forma de comunicação inadequada” (1952, p. 81). Esta insatisfação com os limites talvez seja oriunda desta compreensão *stricto sensu* da oposição entre suporte fílmico e suporte pictórico. No entanto, talvez, esta insatisfação não estaria posta na materialidade, em uma falta de espaço na tela para permitir certa sequencialidade, mas na própria forma como se constituía o olhar do espectador diante da pintura. Para entender esta questão, Bazin estabelece uma oposição entre

a moldura que aprisiona e hermetiza e o limite do quadro cinético que permite um olhar variável, desatento, próprio da invenção do cinema. Nas palavras de Aumont,

o quadro (moldura) nos diz ele [André Bazin], em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. Eu acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois (2004, p. 119).

Este acréscimo de Aumont ao pensamento sobre a moldura é revelador para pensar a solução do incômodo de Richter com a pintura feita com o cavalete: todo limite de um quadro faz com que o olho esteja ao mesmo tempo aprisionado e também liberto para “vagabundear” para além desta margem. Pode se tornar oportuna, a título de nota, a associação de pensar esta questão a partir do filme *Limite*, de Mário Peixoto (1931), seminal para a cinematografia brasileira. Há cortes que podem ser lidos como formalmente associativos: um plano de uma árvore é dissolvido para um plano de um poste de energia elétrica, ambos com a mesma constituição básica formal, a mesma “essência” estrutural quando planejados na imagem-câmera.

Os filmes de Richter à exemplo de *Rhythmus 21* (1921) são representativos para o estabelecimento destas relações temporais a partir de formas geométricas, como um desejo de movimento, talvez, já ensaiado pela teoria da Bauhaus. No entanto, *Sinfonia Diagonal* de Viking Eggeling, também de 1921, talvez seja o mais representativo para observar esta insatisfação com o suporte estático para que se possa, finalmente, fazer com que esta novo *sensorium* em torno das formas geométricas possa ser executado a partir de relações passivas e ativas que compreendem, necessariamente, movimento.

A oposição entre pintura em rolo e pintura em cavalete era instrumental: Eggeling animava suas formas a partir de um *scroll*, uma



Figura 2: Exemplo de scrolls de Viking Eggeling em Filmokomposition (1922)
Fonte: Biblioteca Pública de Nova York (NYPL).
Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1563343>. Acesso em 9/12/2012.

7 Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1563343>. Acesso em 9/12/2012.

forma de dar sequencialidade a este desejo ativo que a composição visual poderia ter a partir da leitura de Paul Klee. Os elementos então eram ordenados a partir da ideia do “contraponto” obedeciam no rolo uma variação rítmica traduzida visualmente como uma pauta musical e também, como a música, podiam ser misturados em diversas camadas, como a ideia de camadas sonoras que operam em diferentes frequências. Há uma justaposição visual, geométrica, entre estes elementos que os coloca sob uma grid diagonal e isto, tal qual menciona Lupton (2008b) confere uma estrutura de movimento à composição. É possível perceber que Weimar conectava as práticas do suporte fílmico com o suporte gráfico, tal como evocava um panorama pós-guerra de rejeição do passado, o apego a esta geometria estava colocado no nível da crença de um “novo signo”, como falou Doesburg, e isto acontecia em ambos os contextos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAVALIER, Stephen. **The World History of Animation**. Los Angeles, University of California Press, 2011.

CRARY, Jonathan. **A visão que desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer**. São Paulo: Editora Vozes, 2012.

EGHERMAN, Tori. **O nascimento de Weimar**. In: MILLER, J.

Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). *ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Nova York, Praeger Publishers, 1953.

LUPTON, Ellen. **Dicionário Visual**. In: MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). *ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.

_____. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008b.

MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). **ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MILLER, J. Abott. **Escola Elementar**. In: MILLER, J. Abott; LUPTON, Ellen (orgs.). *ABC da Bauhaus: Bauhaus e a Teoria do Design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PALLANT, Chris. **Disney-Formalism: Rethinking ‘Classic Disney’**. In: *Animation: an interdisciplinary journal*. Ano 5 páginas 341 a 352. Londres: SAGE, 2010.

RICHTER, Hans. **Easel-Scroll-Film**. *Magazine of Art*, fevereiro de 1952.