

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOÃO PAULO PALÚ

**As relações no processo de montagem
cinematográfica entre os filmes
“Um homem com uma câmera” e “Koyaanisqatsi”**

Bauru
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

As relações no processo de montagem
cinematográfica entre os filmes
“Um homem com uma câmera” e “Koyaanisqatsi”

Dissertação de mestrado apresentada para a obtenção do título de mestre na área de Comunicação, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Silvia Lopes Davi Médola

Bauru
2008

AGRADECIMENTOS

- *A Deus pela vida e saúde.*
- *Aos meus pais, pelo incentivo e total apoio.*
- *A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Ana Silvia Lopes Davi Médola que me ajudou a crescer pessoal e profissionalmente.*
- *Aos meus professores e colegas de turma, especialmente a Lídia que me ajudou a rir nos momentos mais difíceis.*
- *Aos meus alunos de inglês que também me apoiaram.*

RESUMO:

O presente trabalho tem o objetivo de estudar as relações no processo de montagem cinematográfica a partir da análise dos filmes *Um homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov e *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio. A escolha de tais filmes justifica-se, pois ambos procuram em sua montagem trabalhar a relação entre as imagens de uma maneira mais orgânica, relacional, não havendo tantos cortes que geram descontinuidade como na maioria dos filmes narrativos comerciais.

A pesquisa também apresenta um panorama sobre o desenvolvimento e estabelecimento da linguagem cinematográfica desde seus pioneiros até o cinema captado com câmeras digitais, passando pelos grandes movimentos do século XX como, por exemplo, o Neorealismo italiano ou a *Nouvelle Vague* francesa e o quanto os filmes provenientes desses movimentos ajudaram no estabelecimento do cinema enquanto linguagem e expressão artística no século XX.

A partir dos escritos teóricos dos grandes cineastas russos dos anos 1920-30 como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, além dos estudiosos brasileiros Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, apresenta-se um estudo sobre a importância da montagem no processo de construção de um filme.

A análise do processo de montagem em *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi* evidencia os pontos de contato entre ambos revelando uma lógica da linguagem fílmica, mesmo tendo sido realizados em um intervalo de mais de 50 anos e em duas culturas cinematográficas bastante distintas, além do que cada um tem de particular e o faz ser visto como produto de sua época.

PALAVRAS CHAVE: *Koyaanisqatsi*, linguagem cinematográfica, montagem, *Um homem com uma câmera*.

ABSTRACT:

The present research has the objective of studying the relationship in the cinematographical editing process from the analyses of the films *A man with a movie camera* (1929) by Dziga Vertov and *Koyaanisqatsi* (1983) by Godfrey Reggio. The selection of such films is justified, because both try in its editing to work the relationship among the images in a more organical, relational way, there are not so many cuts which generate discontinuity as in most commercial narrative films.

The research also presents a panorama about the development and establishment of the cinematographical language since its beginning until the cinema captured with the aid of digital cameras, passing through the greatest movements of the 20th century, for example, the Italian New-realism or the French *Nouvelle Vague* and how much the films originary of these movements helped in the establishment of the cinema as language and artistic expression in the 20th century.

From the rhetorical writing of the greatest Russian moviemakers in the 1920's and 1930's like Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin and Dziga Vertov, besides the Brazilian researchers Eduardo Leone and Maria Dora Mourão, a study is presented about the importance of the editing in the process of construction of a film.

The analysis of the editing process of *A man with a movie camera* and *Koyaanisqatsi* to evident the connecting points between them revealing a logic of the film language, even being produced more than 50 years apart each other and in two totally different cinematographic cultures, besides what each one presents as being of itself and what makes them be seen as products of their times.

KEY WORDS: *Koyaanisqatsi*, cinematographical language, editing, *A man with a movie camera*.

SUMÁRIO

Introdução	07
Capítulo 1 – O panorama e a construção da linguagem cinematográfica	11
1. Os primeiros passos e o estabelecimento da narrativa cinematográfica	11
2. Vanguardas cinematográficas	18
3. A passagem do cinema mudo para o cinema sonoro	22
4. Cinema pós II Guerra Mundial	29
4.1. Neo-realismo italiano e <i>nouvelle vague</i> francesa	30
4.2. Cinema Novo brasileiro	33
4.3. Cinema americano independente	35
5. DOGMA 95 e o Cinema digital	39
Capítulo 2 – Diretores Montadores.....	42
1. Sobre montagem cinematográfica	42
2.1. A montagem segundo Sergei Eisenstein	50
2.2. A montagem segundo Vsevolod Pudovkin	53
2.3. O Cinema-Verdade e o Cinema-Olho de Dziga Vertov.....	55
2.4. Aleksander Sokúrov e a <i>Arca russa</i>	61
Capítulo 3 – O diálogo entre os filmes <i>Um homem com uma câmera</i> e <i>Koyaanisqatsi</i>....	64
1. O documentário cinematográfico	64
2. Os filmes <i>Um homem com uma câmera</i> e <i>Koyaanisqatsi</i>	68
3. O diálogo entre <i>Um homem com uma câmera</i> e <i>Koyaanisqatsi</i>	71
4. Considerações finais.....	89
Referências Bibliográficas	94
Bibliografia Complementar	97
Filmografia	99
Crédito das imagens.....	102

Introdução

Nos mais de 100 anos de sua existência, o cinema evoluiu como arte e como linguagem tendo nascido preto e branco, mudo e artesanal, chega à atualidade produzido de modo industrial, com todo tipo de efeito sonoro e visual jamais imaginado pelos seus pioneiros. Porém, essa evolução tecnológica efetivamente trouxe consigo a evolução do próprio meio, ou seja, os filmes produzidos na atualidade apresentam uma qualidade artística muito superior em relação aos filmes do início do século passado ou deve-se medir a importância de uma produção tendo-se em vista seu momento histórico e os recursos disponíveis no momento em que foi produzido?

Nos últimos anos tem se falado muito da emergência do cinema digital como novo aparato tecnológico que promete, se não revolucionar, pelo menos modificar substancialmente a maneira de se fazer cinema. O cinema digital é parte do processo pelo qual a informação está passando que é de transformar em linguagem binária tudo que se refere à produção midiática como textos, imagens e sons. Não importando para qual mídia se destina a informação, ela é convertida ou diretamente produzida dentro de um “ambiente” digital. De acordo com Silva (2006), em meados dos anos 1990, iniciou-se no cinema, uma migração dos procedimentos de finalização para processos digitais. A sonorização dos filmes passou a ser feita com o uso de sistemas de edição computadorizados, a moviola passou a ser substituída por programas de computador que editavam imagens, além do surgimento do processo de kinescopagem, que transferia as imagens captadas em câmera digital para película cinematográfica.

O uso de câmeras digitais para captação de imagens é algo muito recente, em torno de 10 anos. Os primeiros filmes a chamarem a atenção do público vieram de um país no norte da Europa, a Dinamarca, onde um grupo de cineastas lançou um manifesto chamado DOGMA 95 que procurava explorar as características desse novo suporte e, ao mesmo tempo, introduzir uma estética contestadora em relação à produção cinematográfica.

Festa de Família (1998) e *Os Idiotas* (1998) seguiam uma série de regras que procuravam desenvolver uma linguagem mais naturalista, que deixava de lado tudo que pudesse mascarar a produção de um filme como cenas feitas em estúdio e o uso de iluminação artificial. O que se buscava era utilizar os recursos das câmeras mini-DV de uma maneira nova, talvez em diálogo com as correntes de vanguarda do cinema dos anos 1960.

A *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro, e outras correntes cinematográficas como o Neo-realismo italiano já haviam questionado o modo como os filmes eram realizados e a maneira como a estética hollywoodiana era seguida principalmente fora dos EUA. Esses movimentos aconteceram graças ao talento dos envolvidos, mas também devido ao uso de câmeras portáteis que ajudaram no surgimento de uma linguagem própria para esses filmes. Há, portanto, uma relação entre os movimentos dos anos 60 e o DOGMA 95, pois ambos se utilizaram de um novo aparato tecnológico para buscar novas linguagens dentro daquela existente, contando é claro, com o engajamento e disposição de seus membros para tanto.

Recuando-se ainda mais no tempo em busca de grupos ou cineastas praticantes de um tipo de cinema diferente do realizado comercialmente, chega-se à Vanguarda Russa dos anos 1920 e a nomes como Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. A década de 20 foi muito fértil no campo das artes na Rússia graças à Revolução Socialista de 1917 que através de seus líderes, Trotsky e Lênin, acreditavam que o cinema em particular, teria capacidade de exercer uma influência sobre as massas além de ser considerado naquele momento, a mais moderna e revolucionária das artes, e graças a esse respaldo oficial, e também por serem membros do Partido Comunista, os cineastas tinham possibilidades de inovar esteticamente, ou ainda, seguindo os ideais socialistas, revolucionar o cinema como havia acontecido com o país em 1917. Eisenstein, Vertov e outros buscavam uma nova linguagem que privilegiasse e provocasse um outro tipo de raciocínio no espectador e que o levasse a refletir sob sua condição enquanto membro de um conjunto. De um ponto de vista ideológico, deixava-se de lado a figura de um herói e, para fazer do povo, do conjunto, da massa, aquele capaz de realizar a mudança, bem de acordo com o pensamento socialista.

A presente pesquisa surgiu de uma necessidade de se estudar mais detalhadamente a linguagem cinematográfica, especialmente filmes produzidos com a intenção de não somente entreter seu espectador, mas, sim, de causar um processo de reflexão sobre o que se assiste, o que esse espectador pode retirar de significados que ultrapassam o simples entendimento de uma história e o faz pensar sobre as imagens apresentadas, tomando um termo emprestado da literatura, o que se encontra nas entrelinhas desse filme.

Para se entender e exemplificar tais processos, foram escolhidos como objetos de estudo os filmes *Um homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov e *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio. O primeiro é um representante da Vanguarda Russa dos anos

1920-30 em que se procurava realizar um cinema revolucionário bem ao estilo dos ideais da Revolução Socialista de 1917, e o segundo, é a primeira e mais conhecida parte de uma trilogia produzida nos anos 1980 em que o diretor norte-americano mostra o suposto avanço tecnológico da humanidade à custa do preço pago pela natureza por tal avanço.

A pesquisa pretende demonstrar que, mesmo separados cronológica e geograficamente, os filmes escolhidos compartilham muitos elementos em comum. A montagem, por exemplo, é pensada para fazer com que o espectador possa exercer um papel mais ativo na compreensão do filme, que apresenta margem para uma interpretação mais pessoal, mais aberta, tendo em vista que existe maior continuidade no que se assiste. O corte quando ocorre é mais visível, pois não se pretende mascarar que o que está se vendo é um filme, o espectador é parte integrante do processo de construção desse filme em particular.

A maioria dos filmes que busca principalmente entreter o público trabalha as imagens como unidades mínimas ou discretas, que se manifestam de maneira independente umas das outras em que a soma de diferentes imagens pretende, portanto, passar uma idéia, um resultado. Como em uma equação matemática, a margem de interpretação do espectador frente ao que assiste é baixa ou quase nula. Há maior preocupação em fazer o espectador acreditar que aquilo que ele vê na tela pode ser real, por isso, detalhes de cenografia e figurinos são importantes, pois auxiliam na construção da ilusão de realidade, de verossimilhança que tais filmes desejam criar. O espectador deve, portanto, reconhecer aquele mundo como o mesmo mundo em que ele vive.

A montagem desses filmes privilegia imagens com uma duração mais curta, tais imagens são como as letras de um alfabeto que são somadas para gerar uma palavra, geralmente o espectador não tem muito tempo para refletir sobre a intenção de cada imagem (nem elas são produzidas com esse intuito), ele se dá por satisfeito ao ser capaz de seguir o ritmo e compreender a seqüência de imagens que vai terminar por ser a narrativa geral do filme.

Para discutir questões relativas à montagem cinematográfica, esse trabalho de pesquisa se divide em três capítulos que procuram desenvolver uma trajetória de raciocínio sobre o cinema e sua linguagem. O primeiro capítulo, *O panorama e a construção da linguagem cinematográfica* apresenta uma visão geral do estabelecimento do cinema enquanto linguagem, passando pelas evoluções técnicas, seus reflexos e alguns dos mais representativos movimentos estéticos do cinema. Iniciando-se no advento do

cinematógrafo pelos irmãos Lumière, o percurso recupera o estabelecimento da narrativa clássica cujo principal nome é David Wark Griffith, as vanguardas cinematográficas dos anos 1920, a introdução do som no cinema, além dos movimentos pós II Guerra Mundial como o Neo-realismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, e o Cinema Novo brasileiro. Ainda dentro do primeiro capítulo, são apresentados os movimentos do Cinema Americano Independente das décadas de 1960 e 70 e o dinamarquês DOGMA 95.

O segundo capítulo, **Diretores montadores**, inicia-se discutindo o que é montagem cinematográfica baseado nas pesquisas de Eduardo Leone e Maria Dora Mourão que tem como idéia central a defesa de que a montagem não se restringe somente ao ato de edição de um filme, mas de que a montagem no cinema se estrutura sobre um tripé cujos vértices são o roteiro, a filmagem desse roteiro e a edição ou montagem do material filmado. O segundo capítulo contempla ainda o trabalho teórico de três cineastas russos dos anos 1920-30, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov que promoveram em seus filmes diversas experiências com montagem – que ressoam nos filmes produzidos ainda hoje – a fim de desenvolver a linguagem cinematográfica. Por fim, é apresentado o filme *Arca russa* (2002) do também cineasta russo Aleksandr Sokúrov, que caminha na contramão das teorias de montagem de seus compatriotas produzindo um filme em que não há um corte sequer, mas um plano-sequência de 96 minutos mostrando quase 300 anos da história da Rússia.

Finalmente, o terceiro capítulo **O diálogo entre *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi***, apresenta um panorama sobre o documentário cinematográfico desde seus pioneiros, discorre sobre a produção de *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi*, a trajetória de seus realizadores, e depois os analisa conjuntamente. A principal intenção é compará-los para perceber suas relações de semelhança e diferença no procedimento de montagem, identificar seus pontos de contato e as características particulares de cada um, buscando relacionar dois filmes de origens e épocas tão distintas, mas construídos em bases estruturais tão semelhantes.

Capítulo 1 – O panorama e a construção da linguagem cinematográfica

1. Os primeiros passos e o estabelecimento da narrativa cinematográfica

O ano de 1895 é considerado o ano zero do cinema, pois foi neste ano, mais precisamente no dia 28 de dezembro, que os irmãos franceses Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) apresentaram em um *café* parisiense um novo aparelho batizado por eles de cinematógrafo.

O cinematógrafo dos irmãos franceses era um entre muitos inventos que procuravam registrar e projetar imagens em movimento. Entre eles pode-se citar o *bioscópico* dos também irmãos alemães Max e Emil Skladanowsky, que fizeram a primeira apresentação pública de seu invento, dois meses antes dos franceses e o *mutoscópico* de William K. L. Dickson, funcionário de Thomas Alva Edison, que deixara a empresa do inventor americano para desenvolver seu próprio invento. O cinematógrafo, no entanto, foi desenvolvido pelos Lumière a partir do cinetoscópico criado por Thomas Edison em 1890, sendo sua principal vantagem frente ao antecessor a possibilidade de ser transportado facilmente – o aparelho de Edison pesava cerca de 500 quilos – e de funcionar tanto como câmera para registrar imagens como projetor para exibi-las. Outra diferença entre o aparelho dos franceses e o do norte-americano, é que o cinematógrafo torna possível a projeção das imagens para o público em uma tela, enquanto que no cinetoscópico as imagens eram projetadas em seu interior, sendo possível apenas a um espectador de cada vez assistir às imagens.

Bons negociantes, os irmãos Lumière espalharam seu invento pela Europa e Estados Unidos, controlando todas as fases do processo cinematográfico. Eles fabricavam o cinematógrafo bem como o filme para registrar imagens, além de controlar a distribuição e exibição de seus filmes por intermédio de seus cinegrafistas/projecionistas e, a cada novo local que o invento chegasse, registravam-se imagens para serem exibidas em outras partes do mundo, criando uma rede que apresentava constantemente novos filmes a um público ávido por novidades.

Em seu surgimento, a imagem cinematográfica foi comparada com a fotográfica, uma vez que ambas partiam do mesmo princípio de um dispositivo (a câmera), que capturava imagens e as fixava sobre a superfície de um filme; entretanto, a principal

diferença entre imagem fotográfica e imagem cinematográfica, segundo Roland Barthes (1984), é que a primeira não é uma imagem imóvel apenas por congelar determinado momento no tempo. A fotografia encerra-se naquilo que está enquadrado dentro de si mesma, enquanto a imagem cinematográfica proporciona ao espectador a consciência da existência de um algo mais; ela não se encerra em um único fotograma, pois o filme constitui-se de uma seqüencialidade de fotogramas, como diz Barthes (1984, p. 86):

(...) diante de milhares de fotos (...) não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados como borboletas.

A fotografia remete ainda à idéia de congelamento de um determinado instante, pois na grande maioria dos casos as pessoas param, posam para tirar uma fotografia; o cinema, por seu lado, refuta a imagem estática. A sucessão de fotogramas que constituem a imagem cinematográfica pede, por sua vez, que o que esteja sendo fotografado, movimente-se, segundo Barthes (1984, p. 117-118):

Na Foto, alguma coisa *se pôs* diante do pequeno orifício (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela seqüência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira. (grifo do autor)

A primeira exibição do novo invento era composta de pequenos filmes, com aproximadamente três minutos cada. Entre os filmes apresentados, o que causou maior *frisson* entre os primeiros espectadores foi aquele intitulado *L'arrivée à la ciotat* (1895), que mostrava a chegada de um trem a uma estação ferroviária.

Para nós, espectadores do século XXI, parece anedótico o fato de tal filme, que registrava uma locomotiva chegando ao seu destino final, ter amedrontado os espectadores presentes a sessão inaugural do cinema ao ponto de deixarem a sala de exibição, por medo de serem atropelados pelo trem que aparecia na tela. Nascia o cinema, combinando a evolução de uma técnica de apreensão de imagens – o cinematógrafo – com a participação ativa do público que, encantado com aquelas imagens, espalhou a notícia sobre o novo meio de diversão e trouxe mais espectadores para assistir aos seus primeiros passos.

Durante estes primeiros anos, os filmes produzidos eram documentais, registrando paisagens e pequenas ações cotidianas. A idéia também fora dos irmãos franceses, que decidiram enviar a vários lugares do mundo homens portando câmeras, tendo como propósito registrar imagens de países diferentes e levá-las para Paris, difundindo, assim, as diversas culturas mundiais dentro da capital da França, naquele momento capital cultural do mundo.

Passado o alvoroço inicial, os filmes além de apresentarem esse caráter de registro documental, começaram a desenvolver histórias ficcionais. Uma das primeiras ficções também deve ser creditada aos irmãos franceses que, em 1895, apresentaram *L'arroseur arrosé*, história de um menino que pisa no esguicho do jardineiro e libera o fluxo de água, molhando-o. Cômico, o desfecho mostra o jardineiro molhado, capturando e dando palmadas no menino. Inicialmente, eram filmados pequenos esquetes cômicos como este, a câmera permanecia estática, conferindo aos filmes forte cunho teatral. Porém, a necessidade de evolução, da procura de um diferencial, levava outro francês, George Méliès (1861 - 1938), a ser o primeiro homem digno de receber a alcunha de cineasta, pois a partir de seus filmes, entre os quais o mais famoso *Le voyage dans la lune* (1902), é que o cinema passa a utilizar figurinos, cenários, truques óticos (os predecessores dos efeitos especiais) e também buscar a literatura como fonte de histórias passíveis de serem transformadas em filmes.

Homem do palco, Méliès vivia de *shows* de mágica e ilusionismo, quando descobriu o cinematógrafo e viu no invento, em primeiro lugar, um instrumento para auxiliá-lo em suas apresentações. Aos poucos, passou a dedicar-se ao ofício de fazer filmes e, por meio da Star Films, sua companhia, realizou centenas de filmes distribuídos pela Europa e Estados Unidos. O sucesso da companhia prolongou-se até 1913, quando os filmes passaram a desenvolver uma estrutura narrativa mais linear e a ter duração mais aproximada do que hoje entende-se por longa-metragem. Os filmes de narrativa fragmentada e fantástica de George Méliès não atraíam mais o público, o primeiríssimo ciclo cinematográfico fechava-se.

O primeiro passo do cinema foi dado pelos franceses, porém é inegável a contribuição da primeira geração de cineastas americanos no desenvolvimento do cinema como “contadores de histórias”. David Wark Griffith (1875 – 1948) é considerado o pai da narrativa cinematográfica, que se encontra diretamente ligada à estrutura narrativa do

romance do século XVIII, em que as histórias seguiam uma estrutura linear com começo, meio e fim.

É com os chamados filmes de perseguição que começa a se estabelecer o processo de linearização dos filmes, porque é este gênero o primeiro a trabalhar a idéia de sucessão temporal de eventos, ligado a uma continuidade de ações em um determinado espaço, de acordo com Machado (1997, p.122):

O filme de perseguição (...) será o primeiro gênero cinematográfico legalmente considerado como uma unidade e não mais como um agregado de “filmes” (quadros) independentes. (...) uma sucessão coerente de unidades interdependentes e discretas (“planos” e não mais *tableaux* autônomos), ligadas entre si por nexos internos de sucessão no tempo e de progressão no espaço.

A estrutura dos filmes de perseguição mostrava em seu início um roubo, um acidente ou um rapto, que gerava então uma situação de fuga. Nas imagens seguintes, apresentava-se a perseguição e o desfecho solucionava o problema mostrado no começo do filme. Apesar de sua aparente linearidade, os filmes de perseguição ainda traziam muitos acontecimentos dentro de um mesmo plano – os personagens entravam e saíam da imagem constantemente – os cortes de plano para plano eram poucos e a câmera limitava-se a um único ponto de vista.

Entre os pioneiros realizadores norte-americanos, é importante destacar Edwin Porter, diretor de *O grande roubo do trem* (1903), que começou sua carreira como cinegrafista de Thomas Edison e contribuiu muito para o estabelecimento da narrativa cinematográfica. Em outro de seus filmes, *Life of an american fireman* (1903), Porter tentou resolver o problema de como mostrar duas ações que ocorrem ao mesmo tempo, o filme apresentava o resgate, pelos bombeiros, de pessoas em um prédio em chamas. O espectador primeiro assistia ao trabalho de resgate dos bombeiros, para depois ver o desespero das pessoas que esperavam pelo salvamento; as duas situações não eram intercaladas, como para nós hoje parece óbvio. A contribuição de Edwin Porter e de seus contemporâneos da década de 1910 foi começar a unir as situações que se mostravam independentes e que, graças a seus filmes, começaram a possuir uma ligação e linearidade maiores.

David W.Griffith também fazia parte desses pioneiros, porém foi quem conseguiu com maior sucesso desenvolver, a partir dos filmes de perseguição, uma noção de

montagem mais apurada, na qual, em vez da sucessão linear de ações no tempo e no espaço, realizou a alternância de dois espaços distintos, que, ao se sucederem na tela, sugerem ações paralelas; Nascia então, o narrador cinematográfico, para Machado (1997, p. 147), “a contribuição maior de Griffith foi conseguir orquestrar os fragmentos chamados *planos* com uma tal habilidade, que eles resultam coerentes para a experiência perceptiva do espectador”.

De acordo com Costa (2006), até se chegar ao ponto em que as convenções da narrativa cinematográfica estariam completadas, os cineastas trabalharam a conexão entre os planos de três modos básicos: a montagem paralela ou alternada, a montagem analítica e a montagem em contigüidade.

A montagem paralela, também chamada de montagem alternada, apresentava planos que mostravam ações acontecendo em espaços diferentes; primeiro via-se um acontecimento em um determinado lugar, depois outro em outro lugar e, então, retornava-se à ação do primeiro lugar. Griffith usou tal montagem em *The fatal hour* (1908), depois em *The curtain pole* (1909), baseado no filme francês *Le cheval emballé* (1907). A diferença do diretor americano, frente a outros que também começavam a alternar as ações de seus filmes, é que Griffith colocava até três ações diferentes e encurtava a duração dos planos, não esperava uma situação ser resolvida para mostrar outra; tal alternância e velocidade criavam suspense e prendiam o público ao filme.

Outro filme de Griffith a mostrar montagem paralela é *The lonely villa* (1909), história em que ladrões tiram um médico de sua casa com um falso chamado, para poder invadi-la. Também baseado em outro filme francês *Le médecin du château* (1908), o cineasta americano aprimorou a sensação de ações paralelas acontecendo ao mesmo tempo, criando três núcleos: um do médico usando um telefone para se comunicar com a família, outro em que descobre a armação dos ladrões e um terceiro, que pede ajuda para resgatar a família.

A montagem analítica trabalha mais com o fracionamento de um espaço, a partir do uso de diferentes planos desse espaço; planos mais fechados procuram apresentar melhor uma informação não tão clara em plano geral. Novamente Griffith foi quem melhor aprimorou tal montagem, por exemplo, no filme *The lonedale operator* (1911), em que uma operadora de telégrafo é ameaçada por bandidos. No clímax do filme, vêem-se planos das mãos da operadora telegrafando um pedido de socorro e, principalmente, a passagem de um plano médio para um plano aproximado do rosto da operadora, mostrando sua

expressão de medo. O diretor americano percebeu que podia transmitir a sensação de pavor da personagem ao público, ao mostrar seu rosto em um plano que depois ficaria conhecido como *close-up*.

Por fim, o terceiro tipo de montagem apontado por Costa (2006) é a montagem em contigüidade, também presente no filme *The lonedale operator*, de Griffith. Esse tipo de montagem mostrou-se importante, pois ajudou a situar o espectador dentro do filme. A partir da montagem por contigüidade, surgiram padrões de continuidade entre planos, transmitindo a idéia de que um plano acontece em local próximo ao outro. No filme supracitado, Griffith apresentava o percurso da operadora de telégrafo até sua sala, sempre saindo de cada plano pela direita e entrando no seguinte pela esquerda. Quando os bandidos invadem o escritório, o espectador sabe quanto tempo eles levarão para alcançá-la; novamente o diretor trabalha com o suspense em seu filme.

O filme que melhor exemplifica a sedimentação do surgimento do narrador cinematográfico é também o mais conhecido de D.W. Griffith, *The birth of a nation* (1915), pois nele se encontra o modo de contar uma história mais utilizado no cinema mundial desde aquele tempo e que permanece até hoje, ou seja, narrativas com um início, um meio e um fim, e uma montagem invisível na qual o espectador não se atem à passagem de um plano a outro. Não bastasse isso, o filme foi o primeiro a ser visto de uma maneira massiva, “inaugurando” o cinema comercial hollywoodiano.

Realizado na Itália um ano antes de *The birth of a nation*, *Cabíria* (1914) de Giovanni Pastrone influenciou o trabalho de Griffith – que assistiu o filme inúmeras vezes – por apresentar uma continuidade narrativa ainda não conseguida pelo diretor americano e pela qual ele depois ficou famoso. O filme de Pastrone conta a história de Cabíria que é seqüestrada por piratas, vendida como escrava para ser sacrificada e que acaba sendo resgatada por um nobre italiano e seu musculoso escravo. *Cabíria* apresentava paisagens épicas do Império Romano, os cenários eram grandiosos e luxuosos, o filme contava com centenas de figurantes, como relata Nazário (1999, p. 36) “os espectadores sentiam-se, em pleno século XX, transportados para tempos remotos, assistindo a pseudo-reportagens ao vivo, transmitidas dos palácios, dos banhos, das assembléias e das arenas da antiga Roma”. Deve-se reconhecer a importância do filme italiano, porém, a disputa para saber se *Cabíria* tenha conseguido antes de *The birth of a nation* estabelecer definitivamente o narrador cinematográfico parece um ponto menos relevante do que o de situar a metade da década de 1910 como o período em que isso definitivamente aconteceu.

David Wark Griffith dirigiu mais de 400 filmes para a produtora Biograph, entre 1908 e 1913. Seu papel para o desenvolvimento das técnicas de montagem, principalmente a montagem paralela, é incontestável. Um ponto importante, de acordo com Costa (2006, p. 46-47), é que o diretor não usou a montagem paralela “apenas para combinar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense, mas também construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais”.

Assim, em filmes como *A corner in wheat* (1909), *The usurer* (1910), *One is business, the other crime* (1912), o cineasta usa a montagem paralela para contrastar a situação de ricos e pobres, exploradores e oprimidos, bons e maus. O público deve, a partir da alternância de situações, reconhecer os contrastes e tomar parte de um dos lados. *Intolerância* (1916) é o filme que melhor apresenta Griffith utilizando a montagem paralela, para mostrar sua opinião ao espectador. O cineasta tinha sido acusado de racismo com *The birth of a nation* e realizou *Intolerância*, apresentando quatro diferentes histórias sobre o tema, que vão da crucificação de Cristo até um caso de amor nos tempos do império babilônico, para mostrar que ele próprio tinha sido vítima de um mal entendido.

A partir da metade da década de 1910, o cinema americano começou a desenvolver diferentes gêneros de filmes, como a comédia, o drama, os filmes de aventura, o *western* e outros que, baseados nas técnicas de montagem dos pioneiros que tiveram em D. W. Griffith o principal nome, transformou aquela atividade, até então artesanal, em uma indústria que, hoje, é a segunda maior geradora de riqueza dos Estados Unidos.

A construção da linguagem cinematográfica iniciou-se na França e recebeu grande contribuição em solo norte-americano, onde os filmes passaram a ter uma narrativa construída sobre uma montagem que linearizava a história, aproximando a estrutura do filme da estrutura do romance do século XVIII. Paralelamente a essa corrente, encontra-se na Europa da década de 1920 movimentos de vanguarda em diferentes países, sendo um dos mais representativos o *expressionismo*. Surgido na Alemanha pós I Guerra Mundial, tal movimento de vanguarda acrescentava ao cinema aspectos e nuances até então não imaginados tanto pelo público como pelos pioneiros.

2. Vanguardas cinematográficas

A Alemanha não tinha se recuperado completamente da derrota na I Guerra Mundial quando, em 1920, um filme mexeu não só com seu povo, mas com todos que acompanhavam o cinema. *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, apresentava a história de um médico recém chegado a um vilarejo, que transforma seu sonâmbulo assistente em um assassino. O clima sombrio do filme é completado pelos cenários e técnicas de iluminação, que seriam a marca registrada da escola expressionista.

O movimento expressionista iniciou-se na pintura a partir dos trabalhos dos grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, que contavam entre seus integrantes com nomes como Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1935), Vassily Kandinsky (1866 – 1944) e Paul Klee (1879 – 1940). A literatura e a poesia expressionista estão representadas por nomes como Georg Heym (1887 – 1912), Georg Trakl (1887 – 1914) e até Frank Kafka (1883 – 1924) é reconhecido por alguns críticos como tendo obras expressionistas. De acordo com Nazário (1994, p. 149-150):

O termo “expressionismo” fora usado pelo crítico de arte Herwarth Walden para caracterizar toda arte moderna oposta ao impressionismo. Mais tarde, passou a definir toda a arte na qual a forma não nasce diretamente da realidade observada, mas de reações subjetivas à realidade. De fato, a criação de formas deliberadamente deformadas, o sacrifício do discurso ao essencial, a captação de um mundo em frangalhos, a preocupação com a doença e a morte, a sublimação da loucura (...) são comuns aos artistas modernos que atingiram os limites da expressão.

É possível identificar três traços comuns aos filmes expressionistas, sendo o primeiro a composição geral do filme que engloba a cenografia, a iluminação e a fotografia, o segundo aspecto trata de uma temática comum aos filmes e, por fim, um terceiro traço indica uma estrutura narrativa particular desses filmes.

A cenografia foi o primeiro item a chamar a atenção do público, que assistiu a *O Gabinete do Dr. Caligari*; artistas plásticos e arquitetos ligados ao movimento expressionista conceberam os lúgubres cenários da casa do médico e do vilarejo. No entanto, o filme expressionista portador dos cenários mais elaborados do movimento é *Metropolis* (1927) de Fritz Lang que apresenta uma história distópica sobre uma sociedade do futuro que venera uma garota, Maria, que é clonada por um cientista para incitar a rebelião contra os poderosos da cidade. A estética dos cenários desenvolvidos para o filme foram exaustivamente copiados ao longo da história do cinema e são referência até hoje.

A técnica de iluminação dos filmes expressionistas alemães acentuava a dubiedade dos personagens; como eram produzidos em preto e branco, a luz trabalhava esses dois tons, para que contrastassem o mais possível na expressão dos personagens, nos cenários. Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, por exemplo, ocorre uma inversão de papéis, quando o sonâmbulo hipnotizado pelo Dr. Caligari insurge-se contra ele e, de vítima, passa à condição de carrasco; a luz acompanha essa transformação; jogando mais escuridão, mais sombra sobre o médico.

A sombra é, portanto, um elemento particular da iluminação, que pode denotar ameaça, angústia; a sombra do sonâmbulo assassino encobrindo sua vítima já transmite ao espectador o assassinato que está prestes a acontecer. Luz e sombras representam a dicotomia bem *versus* mal; esse embate que faz parte da humanidade é repetido e aperfeiçoado no cinema expressionista, personagens de boa índole geralmente recebem “mais luz” do que personagens de má índole. É exemplar o caso de outro filme bastante conhecido do movimento, *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1930), de Fritz Lang, em que o assassino se esgueira entre os becos e esquinas da cidade atrás de suas vítimas e, quando perseguido, vê-se capturado em ruas bem iluminadas.

Apesar da grande força visual dos filmes expressionistas, não se pode negar uma unidade temática entre os filmes. Os temas dos filmes remetiam a uma literatura alemã do século XIX pautada no fantástico, de acordo com Cánepa (2006, p. 73) “uma predileção por um mundo imaginário foi freqüentemente reivindicada pelos próprios alemães como o diferencial de seu cinema”.

Os filmes expressionistas trazem uma enorme galeria de personagens vilões ligados ao sobrenatural, à loucura ou às ciências ocultas. Entre eles, vale destacar o Dr. Mabuse, personagem principal de pelo menos três filmes, sendo o primeiro *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), dirigido por Fritz Lang; o Conde Drácula; do filme *Nosferatu* (1922); de Friedrich Wilhelm Murnau; além do serial killer, do filme *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1930), também de Fritz Lang. É patente a ligação desses personagens com o mal e a violência; entre suas motivações comuns, pode-se citar o desejo de poder sobre um grupo de pessoas, a exacerbada crueldade nos atos de violência, um uso de magia para alcançar seus objetivos, além da transformação desses personagens em monstros ou fantasmas.

Uma terceira característica comum dos filmes expressionistas, segundo Cánepa (2006), diz respeito à sua estrutura narrativa que, diferentemente de uma integração narrativa linear, alcançada principalmente por D. W. Griffith nos Estados Unidos, no final

dos anos 1910, buscava propostas narrativas mais abertas à discussão e especulação do público. A ambigüidade dos temas, além de seu caráter fantástico, impedia uma única conclusão do que se passava na tela.

O progresso narrativo desses filmes era feito por discontinuidades, dando ao espectador, muitas vezes, o papel da construção elíptica (...) essa divergência entre as práticas talvez ajude a explicar por que os filmes alemães deram origem a leituras psicológicas e sociológicas aparentemente díspares. (...) as narrativas expressionistas não podem ser analisadas com base na normal textual do cinema clássico hollywoodiano (CÁNEPA, 2006, p. 78).

Outro importante filme do movimento expressionista é *A última gargalhada* (1924) de Murnau que narra a história de um vaidoso porteiro de hotel que vive em um cortiço e tem especial orgulho de seu uniforme, questionando o poder da aparência representada pelo traje. O espaço trabalha a dicotomia entre o meio social artificialmente regulado e o naturalmente desorganizado, enquanto o interior do hotel é simétrico e organizado, o cortiço apresenta um amontoado de casas de formas e tamanhos diferentes.

Murnau restringiu o número de intertítulos utilizando uma ágil montagem e colocando artifícios como cartas para contar passagens que precisam de um narrador. É através de uma delas que o porteiro é informado de que foi rebaixado a trabalhar no banheiro do hotel tendo, portanto, que trocar seu estimado uniforme por um simples avental. *A última gargalhada* se utiliza ainda de vários recursos de movimento de câmera feitos pelo fotógrafo Karl Freund não frequentemente usados na época como *close* e especialmente um *travelling* vertical que desce pelo elevador do hotel e segue em plano-sequência até o saguão atravessando o espaço todo e para em fim, passar pela porta giratória e chegar à rua.

O epílogo de *A última gargalhada* destoa completamente do resto da obra, em que o agora zelador humilhado pelas pessoas do cortiço que descobrem que ele tentava manter as aparências mesmo não sendo mais o porteiro, recebe uma herança de um senhor que morre em seus braços e torna-se milionário, ou quando o diretor não esconde que o que se vê na tela não passa de pura encenação, fazendo com que os personagens olhem para a câmera quebrando a regra básica do cinema narrativo. Dentre os cineastas expressionistas, fica patente em Murnau sua intenção de ver os filmes enquanto locais de experimentação, seja ela narrativa ou visual.

O cinema expressionista alemão dos anos 1920 produziu inúmeros filmes marcantes na história do cinema; suas contribuições vão desde o uso de temas sombrios e

fantásticos, passando pelas técnicas de iluminação e cenário até a estruturação narrativa dos filmes. Com a ascensão do nazismo na Alemanha, alguns dos principais nomes do movimento, como Fritz Lang e F. W. Murnau aceitaram o convite de Hollywood e foram continuar suas carreiras nos Estados Unidos, influenciando também os filmes americanos e, por consequência, os filmes feitos ao redor do planeta.

Também nos anos 1920, outro país mostrou-se capaz de criar uma escola cinematográfica vanguardista de peso. A Rússia, recém saída de uma Revolução, apresentou nomes como Sergei Eisenstein (1898 – 1948), Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953), Dziga Vertov (1886 – 1954) e Lev Kuleshov (1899 – 1970) que, a partir de seus filmes e experiências, colaboraram no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

A segunda metade da década de 1910 foi um período de intensas transformações na Rússia, que passou do regime monárquico para o socialista. Essa mudança foi, sem dúvida, sentida pelas artes, que passaram a refletir esse momento histórico, negando a arte vigente no período dos czares e procurando desenvolver uma arte que estivesse em sintonia com as transformações sociais propostas pela Revolução Socialista.

O principal movimento do período denominou-se *Construtivismo Russo*, caracterizado pela idéia da negação de uma “arte pura”, um elemento especial da criação humana. Essa nova proposta estética argumentava que as artes, como a arquitetura, a fotografia, a pintura e também o cinema, deveriam inspirar-se nas novas perspectivas trazidas pelas máquinas e pela industrialização, para servir a objetivos sociais e a construção do socialismo.

No cinema, os temas dos filmes russos versavam sobre questões como trabalho, luta operária e toda uma série de assuntos diretamente ligados ao socialismo, regime em vigor na década de 1920. O próprio governo stalinista via o cinema como uma forma eficaz de transmitir suas mensagens e apoiava seus cineastas, na busca de um cinema com conteúdo e linguagem diferente do praticado mundo afora.

Entre os nomes supracitados, o do professor e cineasta Lev Kuleshov é mais lembrado pelas experiências que realizou com o público, como aquela em que alternou o mesmo plano de um ator, primeiro com a imagem de um prato de sopa, depois à porta de uma prisão e, finalmente, a imagens de uma situação amorosa. O público, não percebendo que a imagem do ator era a mesma, disse primeiro ter visto a imagem do ator pensativo frente ao prato de sopa; em seguida, a imagem de seu rosto denotava tristeza, devido à segunda imagem mostrar a porta de uma prisão e, após a imagem de uma situação

amorosa, a imagem do semblante do ator sugeria alegria. Tal experiência ficou depois conhecida como “efeito Kuleshov”.

Em outra experiência do cineasta russo, chamada “corpo cinematográfico”, Kuleshov “montou” uma mulher a partir da imagem de diferentes partes do corpo de diversas mulheres, graças aos recursos de montagem. O espectador imaginava tratar-se de uma única mulher cujo corpo tinha sido filmado parte por parte. Com essas e outras experiências, Kuleshov foi pioneiro em afirmar e defender o uso da montagem como a principal habilidade que um cineasta deveria desenvolver, para conquistar o público. Segundo ele, no cinema o que importa é a maneira como a seqüência de imagens é montada, ou seja, que a montagem tem um peso maior para o espectador do que até mesmo as próprias imagens, que são, afinal, a matéria-prima a ser lapidada para se converter em algo que transmita algum tipo de emoção ao espectador. De acordo com Porter-Moix (1968, p. 95), Lev Kuleshov ao lado de Dziga Vertov “pueden, en verdad, ser considerados como los padres de una nueva forma expresiva. Realizadores, teóricos y pedagogos a un tiempo, cimentaron la obra de muchos e influyeron en las realizaciones de todavía más”. Além de Kuleshov e Vertov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin contribuíram decisivamente para tornar o cinema soviético conhecido e respeitado. Seus filmes e escritos teóricos sobre questões pertinentes à montagem cinematográfica serão apresentados no segundo capítulo deste trabalho que trata especificamente de montagem.

3. A passagem do cinema mudo para o cinema sonoro

O som constitui-se elemento de extrema importância no cinema; desde a fala dos personagens até a música, passando pelos mais diversos tipos de ruído, os filmes apóiam-se muito nos recursos sonoros. Mesmo na época do cinema mudo, quando o som era “externo” à imagem, o acompanhamento musical feito por uma vitrola, orquestra ou pianista, acentuava as características dramáticas da imagem. Com o advento do cinema sonoro, a importância do som junto às imagens só aumentou.

Sabe-se que no início do cinema não havia a possibilidade técnica de se acoplar o som na película, fato que ocorreu somente em 1927, quando a produtora americana Warner Bros. decidiu lançar um filme falado, *O Cantor de Jazz* (1927) num misto de ousadia e desespero, pois se encontrava à beira da falência.

O cinema mudo teve, portanto, quase trinta anos para se desenvolver; daí a desconfiança de certos cineastas e teóricos em relação aos *filmes sonoros*¹. Acreditava-se que o cinema não necessitava da fala para se expressar, em parte porque a música tocada por pianistas nas próprias salas de cinema já era suficiente para o público, e também pelo domínio conquistado pelos cineastas das técnicas cinematográficas, principalmente o primeiro plano ou *close-up*, considerado por alguns teóricos um genuíno recurso da linguagem do cinema.

Para o cineasta e teórico francês Jean Epstein (1974, p. 271), o *close-up* possibilitava ao espectador de cinema chegar aonde nenhuma outra arte poderia levá-lo:

Nenhuma rampa entre o espetáculo e o espectador. Não olhamos a vida; penetramo-la. Esta penetração nos permite todas as intimidades [...] é o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta como uma bela romã, descascada, assimilável, bárbara. Teatro da pele.

O *close-up* cria no cinema o que o teórico francês batizou de *estética de proximidade*, ou seja, o elemento para se ver o mundo de perto, perscrutando cada centímetro dele, não há mais distância entre o espectador e o espetáculo, segundo Epstein (1974, p. 270) “não olhamos a vida, nós a penetramos”. Epstein chega a citar o uso do binóculo no teatro para colocar a pessoa mais próxima da ação; o cinema já traz esse binóculo embutido e é capaz de aumentar ainda mais a dimensão de tudo que passa pela lente cinematográfica.

Bela Balázs foi outro teórico que se debruçou sobre as características do primeiro plano. Essa solução unicamente cinematográfica tinha um poder extraordinário de mostrar o que nenhuma arte antes tinha conseguido mostrar, a face humana e sua característica ímpar de comunicação. A literatura podia até entrar na mente de seus personagens, mas só o cinema tinha a capacidade de mostrar o que estava se passando na mente pela face do personagem.

Em *A face do homem*, Balázs (1923) mostra como o *close-up* de um rosto humano tem ainda mais subjetividade do que a fala, pois esta, muitas vezes, está limitada a uma série de regras e convenções da língua materna de cada um. É através do *close-up* de um rosto que o espectador descobre o mais íntimo do ator e o que ele pretende expressar, ao

¹ Os filmes passaram a ser chamados de filmes sonoros, quando se conseguiu gravar o som nas películas cinematográficas, dispensado o uso de música ambiente produzida por uma orquestra ou pianista que acompanhava a projeção dos chamados filmes mudos. Oficialmente o primeiro filme sonoro é *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer, 1927) de Alan Crosland.

mesmo tempo em que individualiza o ser humano ao colocar apenas seu rosto na tela, o *close-up* também o universaliza, transforma esse rosto humano em referência para o espectador, que compartilha dos sentimentos captados pelo *close-up*.

Por ter construído a maior parte de sua teoria nos anos 1920, Bela Balázs era um dos teóricos que considerava os filmes mudos a forma de cinema mais completa, pois realizam a função de mostrar e ampliar formas de expressão do ser humano. Assim como o pintor capta a essência de uma paisagem em sua tela, o cinema mudo capta a essência do sentimento humano em sua lente. Assim como os teóricos e cineastas russos, Balázs acreditava que o cinema poderia se transformar em uma linguagem universal, ao utilizar algo comum a todos os seres humanos, o gesto e a expressão facial.

No entanto, diferentemente de outros teóricos, Bela Balázs não detratava completamente os filmes sonoros desde que o cineasta soubesse utilizá-lo de maneira a ampliar a experiência cinematográfica e não como mero atributo, para dar maior sensação de realidade ao que se via na tela. Combinado ao drama íntimo de cada um, Balázs via o uso do som como um potencializador desse drama, por meio do uso do monólogo interior, muito discutido e buscado por Eisenstein. Portanto, se o som tivesse que se tornar parte do filme, deveria ser usado para acentuar seu caráter dramático, de acordo com Balázs (1923, p. 198-199) Apud Andrew (1989, p. 82):

Apenas quando o filme sonoro transformar o barulho em um de seus elementos, separar vozes isoladas, íntimas, e fazê-las falar conosco separadamente em primeiro plano vocal, acústico; quando esses detalhes sonoros isolados forem colocados de novo em ordem objetiva pela montagem sonora, então o filme sonoro se tornará uma nova arte.

Apesar das restrições de alguns teóricos e de uma parte dos homens de cinema pelo som, como é o caso de Charles Chaplin, que continuou a produzir filmes mudos por vários anos após o advento do som, os filmes sonoros rapidamente substituíram os mudos e não houve outra solução a não ser adaptar-se à novidade.

Cineastas russos como Eisenstein e Pudovkin viram no cinema sonoro uma possibilidade de avanço da linguagem cinematográfica, pois o som traria soluções a certos problemas provocados pelos filmes mudos, além de promover novos conteúdos que gerariam novas significações no processo de montagem, de acordo com Eisenstein (1990a, p.218): “APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem”(destaque do autor).

Eles defendiam o uso do som de uma maneira que a imagem e o som não fossem coincidentes, ou seja, não bastava ao som ser usado como complemento da imagem, por exemplo, ouvir o som de uma batida na porta em uma cena que mostrava alguém batendo uma porta, é obvio e até desnecessário, segundo os cineastas russos.

O som deveria ser usado de uma maneira que criasse novas significações à imagem, em *Alexander Nevsky* (1938), o cineasta chega a montar seu filme de acordo com a trilha sonora - notas mais altas ou graves correspondiam a uma duração maior ou menor das imagens na tela. É a chamada montagem rítmica que para Eisenstein (1990a, p. 218):

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras (destaque do autor).

Colocando-se de lado esse uso mais experimental do som, é inegável que sua simples adição à imagem fez dela um elemento que transmitia maior realismo, estava, portanto, mais próximo do mundo que procurava representar. O próprio cinema mudo em seu ocaso já tentava desesperadamente introduzir o som na imagem, por meio dos primeiros planos de objetos, cortes rápidos; o cinema mudo não tinha outra solução a não ser ganhar som.

O próprio silêncio ganhou mais importância com o cinema sonoro, que passou a ser utilizado como elemento dramático representando a morte ou a solidão de algum personagem, e ainda o som *over* onde um personagem poderia narrar os acontecimentos do filme, recurso muito usado nos chamados *filmes negros* (*film noir*) americanos dos anos 1930 e 40.

Os ruídos presentes nos filmes ajudam a enriquecer a sensação de verossimilhança da imagem; há desde aqueles considerados *naturais*; como o barulho do vento ou da chuva, os *mecânicos*, produzidos por máquinas e automóveis; e as *palavras-ruído*, como a língua que os personagens falam nos filmes, contendo uma musicalidade natural. Por isso é melhor legendar do que dublar os filmes - para conservar sua autenticidade sonora.

Os ruídos podem também ser utilizados de maneira “realista”, para enfatizar as imagens na tela, assumir uma característica dramática, como, por exemplo, homens trabalhando em uma fábrica onde o ruído das máquinas pode representar um estado de exploração dos seres humanos e até como metáforas.

Em *Um homem com uma câmera*, o giro da manivela da câmera é substituído pelo ruído das rodas de uma locomotiva, estabelecendo uma relação metafórica sonora entre a câmera (meio de expressão), e o trem (meio de transporte), segundo Porter-Moix (1968, p. 132):

Existe un aspecto muy importante en la cinta que quizás no ha sido debidamente calibrado: *El hombre con lá cámara* pide, exige la aparición del sonoro. Vertov, el apasionado buscador de la verdad, ha llegado al virtuosismo en el uso de sus médios.

A utilização “não-realista” dos ruídos funciona como um contraponto do som em relação à imagem. Seu uso é muitas vezes mais complexo, porém produz resultados mais interessantes esteticamente, como no exemplo citado por Marcel Martin no filme *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano, 1950*), de Vittorio De Sica, onde segundo Martin (1963, p. 101) “as palavras de dois capitalistas ferrados na disputa da propriedade de um terreno se transformam pouco a pouco em latidos”.

Finalmente, a música que estava presente desde o cinema mudo é o grande elemento sonoro agregado aos filmes; ganhou maior legitimidade quando foi pensada como mais uma peça necessária na construção do filme, como a iluminação, os planos e angulações de câmera. De acordo com Martin (1963, p. 108), “a música não deveria agir senão como totalidade e não se limitar a dobrar, amplificar os efeitos visuais”.

Como todos os outros elementos constituintes de um filme, a música, o som em geral e os ruídos não têm um uso pré-determinado, que não pode ser alterado; como exemplo pode-se citar uma música que parece funcionar apenas para “encher” as imagens, acentuando suas características dramáticas ou cômicas. Por outro lado há também aquele tipo de música cuidadosamente pensado para despertar um significado maior na imagem.

Pudovkin chega a dizer que a imagem deve dar conta dos aspectos objetivos, enquanto a música deve se ocupar dos subjetivos. Já Eisenstein fala sobre o “contraponto audiovisual”, em que imagem e música devem ser pensadas em conjunto, e melhor ainda se a criação da música preceder a criação das imagens, ou montar o filme com a música já pronta e não o contrário.

Outra abordagem possível na relação do som com a imagem é a proposta por Gilles Deleuze, em que o sonoro também ganha sua maturidade e independência, alcançando a mesma importância da imagem. Para isso Deleuze (1990, p. 319) cita o cineasta alemão Hans Jurgen Syberberg, em cujos filmes é freqüente o choque entre corpo e voz, agente e enunciado:

E é um aspecto essencial da obra de Syberberg, pois a disjunção, a divisão do visual e do sonoro vão ser precisamente incumbidas de exprimir esta *complexidade* do espaço informático. É ela que tanto supera o indivíduo psicológico quanto torna possível um todo.

Deleuze cita os exemplos de um corpo feminino falando com voz masculina e vice-versa, ou ainda uma voz que sai de uma boca que não fala; a imagem sonora nunca se reconcilia com a imagem visual, elas correm em paralelo chocando-se e misturando para depois se separarem novamente.

Se for intenção do cineasta, a audição pode ser o sentido que comanda o ritmo e o fluxo das imagens que se conectariam ao cérebro do espectador, pois o ouvido é capaz de fazer a mente trabalhar de maneira matemática, digital, ligando e desligando de acordo com o som que ouve, enquanto a visão trabalha de maneira analógica, relacional, em que a duração de uma imagem depende do quanto de informação nova essa imagem traz para nossos olhos, conseqüentemente para a mente.

A música, os ruídos, todo o aspecto sonoro do filme devem ter um propósito definido; é como a escolha de um plano, que deve agir de modo que seja indispensável ao entendimento do filme. O mesmo deve ocorrer com o som; uma nota musical, um ruído tem que contribuir no processo de significação e entendimento de um filme.

Após a consolidação do filme sonoro, o passo seguinte a ser dado seria a adoção do filme em cores, fato buscado desde o advento do cinema, mas que só se tornou confiável e satisfatório na metade da década de 1930, pois até então todas as experiências com filme colorido que tinham sido tentadas mostraram-se um fiasco.

O primeiro sistema a apresentar imagens coloridas de boa qualidade foi o *Technicolor*, usado pela primeira vez no filme *Vaidade e Beleza* (1935), de Rouben Mamoulian. Sobre a adesão das cores nos filmes escreve Eisenstein (1990b, p. 58):

(...) a cor foi muito (e ainda é) usada para *decidir* a questão da *correspondência pictórica e sonora, seja absoluta ou relativa* – e como uma indicação de *emoções humanas* específicas. Isto certamente será de extrema importância para os problemas e princípios da imagem visual. (grifo do autor).

Ainda de acordo com o cineasta russo, é preciso haver uma tamanha correspondência entre cor e música para que ambas se integrem de tal forma que seria impossível existirem separadas, o cineasta batiza tal união de montagem cromofônica, ou montagem colorido-sonora. Entusiasmado, Eisenstein (1990b, p. 59) exclama: “Remover

as barreiras entre visão e som, entre o mundo visto e o mundo ouvido! Realizar uma unidade e uma relação harmoniosa entre estas duas esferas opostas. Que tarefa absorvente!”.

A questão da presença ou não de cores em um filme levanta outro fator de extrema importância no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, que é o da iluminação. A película de cinema precisa de uma quantidade considerável de luz, para registrar satisfatoriamente a imagem; além disso, quando analisado seu papel na produção de um filme, nota-se o quão decisivo é seu emprego, devido ao fato de a luz ajudar na construção do drama cinematográfico.

A iluminação se faz essencial na criação de sentido da imagem; um trabalho de luz bem realizado acrescenta nuances dramáticas a um filme. O próprio espaço em que a ação se desenvolve ganha contornos mais definidos, é possível explorar o quadro da imagem de maneira mais profunda, criar uma atmosfera mais realista ou mais onírica; segundo Ernest Lindgren, (1948) Apud Martin (1963, p. 49-50) “a iluminação (...) serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos”.

Com a produção atual de filmes em preto e branco reduzida quase a zero, a iluminação nos filmes em cores é também um trabalho minucioso e não menos importante; o que acontece quando se tem cores é buscar uma iluminação muito próxima da luz natural, para que o espectador tenha na tela de cinema a característica sensação de uma realidade construída.

Outro caminho que a iluminação pode adotar nos filmes coloridos é iluminar um ambiente demais, para produzir uma imagem saturada, ou buscar iluminar o menos possível, para que se tenha uma imagem em um tom mais pastel, mais frio.

Qualquer direção que se adote faz parte do desejo do cineasta de criar elementos que contribuam na narrativa do filme, e também não há regras específicas para se usar a iluminação; o que parece ser importante é procurar desenvolver novas idéias na criação de um filme e entusiasmar-se, como Eisenstein, na tarefa de remover quaisquer barreiras que impeçam que cor e som se unam de maneira harmoniosa.

Retornando à questão do elemento sonoro na linguagem cinematográfica, percebe-se que esta se encontra embasada tanto em seu componente visual quanto em seu componente auditivo, pois o som complementa a imagem e auxilia no processo de fruição de um filme. Há casos em que partituras compostas para um filme se tornam tão

imprescindíveis dentro da narrativa que, se o espectador a ouve em outro contexto, imediatamente lembra-se do filme. Em outras situações, a retirada do som pode fazer com que determinada cena perca grande parte de seu impacto, evidenciando o grau de complementaridade que deve existir entre o elemento sonoro e o visual em um filme.

4. Cinema pós II Guerra Mundial

Deve-se reconhecer a supremacia do cinema hollywoodiano no período entre guerras, não por acaso chamado Período de Ouro, e como ele se profissionalizou no momento em que os países europeus enfrentavam dificuldades econômicas, período que durou da metade da década de 10, com a I Guerra Mundial, até a metade dos anos 40, que trouxe o fim da II Guerra Mundial.

Porém, com o término dos conflitos nos principais países europeus, suas cinematografias começaram a se reerguer, produzindo movimentos que mudariam o modo de se fazer cinema ao redor do planeta; os mais conhecidos, que mais frutos renderam, foram o chamado Neo-realismo italiano, a partir de 1945, e a *Nouvelle Vague* francesa, no final dos anos 50.

O cinema brasileiro também contribuiu com um movimento nos anos 60, o Cinema Novo. Inspirado pelos movimentos italiano e francês lançou cineastas, como Glauber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, que, juntamente com os filmes de outros cinema-novistas, colocaram o Brasil entre as principais cinematografias do mundo na época.

Os filmes do pós-guerra não se estruturam mais no que Deleuze chamou de imagem-movimento, ou seja, filmes em que as situações devem mostrar uma relação de causa e consequência, em que os personagens têm objetivos definidos a cumprir, os filmes passam a ser compostos, novamente segundo Deleuze (1990, p. 323), de imagem-tempo; os personagens não têm que agir ou reagir a nada, ocorre a predominância de situações e espaços vazios, sem um sentido claro e definido:

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. (...) a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer.

O desenvolvimento tecnológico de equipamentos, principalmente de câmeras portáteis, é um fator a ser considerado na passagem de um cinema mais interessado em representar e trabalhar o tempo do que a ação, pois permitiu que a produção de um filme ganhasse maior agilidade e não ficasse tão presa dentro dos estúdios de filmagem. Essa suposta “liberdade”, tanto na área tecnológica quanto na artística, foi o que os movimentos italiano, francês e brasileiro, a serem discutidos em seguida, mais buscou demonstrar em seus filmes.

4.1. Neo-realismo italiano e *Nouvelle Vague* francesa

O ano que determinou o término da II Grande Guerra foi também o ano de lançamento do filme considerado o marco inicial do neo-realismo italiano, *Roma – Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, que apresentava um estilo documental, utilizando-se inclusive de imagens feitas durante os conflitos acontecidos na capital italiana durante os anos de guerra e a atuação da Resistência italiana. Segundo Guy Hennebelle (1978) Apud Fabris (1996, p. 124) “o neo-realismo italiano foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional com vocação popular e tendência progressista”.

Os anos seguintes trouxeram filmes como *Paisá* (1946), também de Rossellini, *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, *O caminho da esperança* (1950), de Pietro Germi, que enfocavam os problemas sociais do momento, como o desemprego, a desestruturação das famílias no pós-guerra, a delinqüência, a reconstrução do país, entre outros.

Os filmes neo-realistas tinham como suas principais diferenças em relação aos filmes hollywoodianos a questão de não utilizarem cenários, os filmes feitos quase que totalmente em locação e os atores utilizados não eram profissionais. Muitas vezes as histórias contadas nos filmes tinham sido vividas pelas mesmas pessoas que as interpretavam na tela; os realizadores buscavam chegar o mais próximo possível da realidade italiana daquele momento, de acordo com Deleuze (1990, p. 319):

O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-seqüência tendia a substituir a montagem das representações.

Esse despojamento, tanto da narrativa quanto da técnica cinematográfica, foi possível também pelo fato de os cineastas serem oriundos do documentário e quererem apontar quais caminhos o país deveria seguir daquele momento em diante. Era a época de reconstruir o mundo por meio da arte, especialmente do cinema.

Posterior ao Neo-realismo, o movimento da *Nouvelle Vague*, surgido no final dos anos 50, apresentou força e influência sobre outras cinematografias, tão grande quanto aquela demonstrada pelos italianos. O termo em francês pode ser traduzido como “nova onda”, pois, como o cinema Neo-realista, buscava renovar a linguagem cinematográfica praticada até aquele momento. De acordo com Deleuze, (1990, p. 18) “a *Nouvelle Vague* francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neo-realismo italiano, ainda que também seguisse outras direções”.

O principal expoente deste movimento é François Truffaut, surgido nas páginas da prestigiosa revista francesa de cinema *Cahiers du Cinema* como crítico, que depois tornou-se diretor de filmes. Ao lado de colegas da revista que seguiram o mesmo caminho como Jean-Luc Godard e Eric Rohmer, Truffaut começou sua carreira de crítico de cinema atacando os filmes de seu país que, segundo ele, não possuíam qualquer traço de originalidade, uma vez que se calcavam nos filmes norte-americanos.

Truffaut defendia um cinema de autor sem influência dos estúdios ou produtores. O diretor seria como o escritor de um livro, cabendo a ele a função de roteirizar, dirigir e montar o filme; a personalidade do cineasta e sua visão sobre a sociedade deveriam transparecer na obra como um todo, segundo Gillain (1990, p. 40-41):

Para nós o importante é nossa maneira de ver a vida, é falar sobre o que conhecemos. À verdade estereotipada, marca do cinema francês, nós tentamos opor nossa própria verdade pessoal. (...) Quando não sabemos fazer uma coisa, fazemos uma elipse, só filmamos o que acreditamos ser interessante e o modo da ação que julgamos poder dominar.

Em 1959, são lançados *Os incompreendidos* e *Acosado*, respectivamente as estréias de Truffaut e Godard na direção de filmes. Ambos apresentam personagens marginalizados pela sociedade, tema também muito presente nos filmes do Neo-realismo.

Além disso, os filmes utilizavam muitas locações externas e, no caso particular do filme de Truffaut, atores não-profissionais.

Acossado pode ser visto como uma releitura dos filmes de gangster americanos, pois retrata um criminoso parisiense que tem um caso com uma garota americana e é constantemente perseguido pela polícia. O grande atrativo do filme são seus cortes rápidos, pouco comuns para a época, e a constante afirmação de que tudo que o espectador está assistindo não passa de um filme. O diretor queria que o público se envolvesse com a história, não por ela ser perfeitamente narrada com início, meio e fim, mas pelo seu contrário, pelo seu grau de transgressão à linguagem dos filmes produzidos na época. O primeiro filme de Godard exemplifica o que ele procurou desenvolver em todos os seus outros filmes, de acordo com Deleuze (1990, p. 22): “Tanto de um lado quanto de outro, a descrição tende para um ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário”.

A partir de então, surgiram novos diretores empolgados com a possibilidade de fazer um cinema mais barato e autoral, e mesmo diretores com alguns filmes no currículo aderiram ao movimento, em busca de maior liberdade e possibilidades de desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Entre estes estava Alain Resnais que ainda em 1959 entregou o filme *Hiroshima, meu amor*, considerado um dos melhores do movimento, cuja ousadia de linguagem foi reconhecida internacionalmente. No filme, o passado e o presente se misturam como nunca antes havia sido feito na história do cinema, não se tratava de um cinema de ação-reação, mas sim de um cinema de memória, “a memória é o tema manifesto da obra de Resnais” (DELEUZE, 1990, p. 247).

O que se pode retirar dessa breve descrição sobre o Neo-realismo e a *Nouvelle Vague* é a maneira como seus filmes procuraram deixar de lado o modo de se fazer cinema vigente naquele momento, tanto pelo seu conteúdo, trazendo à tona filmes que refletiam o momento histórico, as questões sociais, quanto pela forma, em que se buscou narrar as histórias fugindo da clássica maneira do início, meio e fim. Esse novo modo de fazer cinema influenciou uma geração inteira no cinema brasileiro e criou aquele que é, até hoje, o mais respeitado e conhecido movimento cinematográfico gerado por aqui, o Cinema Novo.

4.2 Cinema Novo brasileiro

Além da influência temática buscando temas sociais, o movimento do Cinema Novo inspirou-se no modo de produção dos filmes do Neo-realismo, que tinham praticamente abolido a filmagem em estúdio, em favor das locações externas, a utilização do mínimo possível de equipamentos como iluminação e também o uso de atores não-profissionais. Os cineastas que se engajaram nesse movimento buscavam uma maneira de realizar seus filmes, fugindo do esquema de estúdios nacionais, como a Vera Cruz, que seguiam o modelo *hollywoodiano* de produção; segundo Ramos (1990, p. 302) “o Cinema-novo se constitui como grupo enquanto oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvida em São Paulo nos primeiros anos da década de 1950”.

O primeiro filme Cinema-novista *Rio 40 graus*, dirigido por Néelson Pereira dos Santos, surgiu em 1955 e foi o primeiro a mostrar, de modo franco e direto, o tema da pobreza no cinema brasileiro. Para Jean-Claude Bernardet (1967, p. 32), o filme lançou "o tema da criança favelada no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa".

Em 1957, o mesmo Néelson Pereira lança *Rio zona norte*, um tipo de “continuação” de *Rio 40 graus*, em que prevalecem as lições neo-realistas; em São Paulo; o cineasta Roberto Santos produz *O grande momento* (1958), história dos preparativos de um casamento no bairro do Brás, habitado por trabalhadores de fábrica e imigrantes italianos. Da mesma maneira que os filmes neo-realistas, os primeiros filmes do cinema novo interessavam-se por personagens do povo e sua luta frente ao desemprego, preconceitos e exclusão social, para Ramos (1990, p. 306):

Esta contraposição brusca povo-burguesia, cercada de elementos ficcionais armados detonar a compaixão do espectador, vai se repetir de forma marcante em filmes de toda a primeira fase do Cinema-novo, e constitui, a nosso ver, a forma característica com que a representação do popular se dispõe na narrativa em forma de ficção.

O grande nome do Cinema Novo e, por conseqüência, do cinema brasileiro como um todo é Glauber Rocha. Sua atuação tanto na direção de filmes quanto na luta pelo desenvolvimento de um cinema nacional genuíno, leia-se, sem a influência do cinema de Hollywood, é notória. Seu primeiro curta-metragem *O pátio* (1959) servia-se das

características neo-realistas, mas, seguindo o ideário *modernista* brasileiro, *antropofornizava*² o movimento italiano para, então, produzir um filme essencialmente brasileiro.

Deus e o diabo na terra do sol (1963) é considerada a obra-prima de Glauber Rocha; o filme retrata a luta de um sertanejo nordestino contra uma paisagem inóspita e contra um grupo de cangaceiros. O filme causou sensação nos principais festivais de cinema do mundo, principalmente em Cannes, na França, graças a sua linguagem que apresentava enquadramentos e movimentos de câmera estilizados, montagem fragmentária com idas e vindas na narrativa e uma grande dose de alegoria e discussões políticas, tema favorito do cineasta, segundo Mota (2001, p. 49):

Sobre essa falta de acabamento do produto, que leva o espectador a uma co-autoria do filme, Avellar cita a cena do massacre em *Deus e o diabo na terra do sol*, cuja rapidez dos movimentos na tela impede a retenção de um mínimo de informações visíveis. Esse intervalo da câmera, que muda a angulação sem corte, inclui os restos de um mundo desenquadrado, deixando o vazio à imaginação dos que vêem o filme, impelidos a preencher a falta. Glauber coloca na tela um material bruto para que o realizador na platéia o transforme em filme.

O filme seguinte de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967), também aclamado no Festival de Cannes, onde recebeu o prêmio da crítica, investe ainda mais em questões políticas e mostra um cinema mais autoral, reflete mais a *Nouvelle Vague* do que o próprio Neo-realismo, apresentando a história de um jornalista que combate dois políticos corruptos, um populista e outro conservador, em um fictício país chamado Eldorado.

O Cinema Novo contou ainda com outros cineastas, entre os quais vale destacar Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves, Cacá Diegues, que fizeram o cinema brasileiro conhecido internacionalmente pelo reconhecimento de seus filmes em festivais de cinema mundo afora. O movimento foi perdendo força com o final da década de 60 e a instalação da ditadura militar em 1964; portanto aqueles que quisessem continuar fazendo cinema precisaram se adaptar (para dizer o mínimo) aos novos tempos – Embrafilme e censura militar.

O que parece ter ficado do movimento foi a disposição de construir um cinema próprio para o país, recebendo sim, influências externas, mas não se prendendo a elas, como se no Brasil se fizesse uma simples cópia do melhor ou do pior do cinema estrangeiro. A geração do Cinema Novo colocou o Brasil no mapa da produção

² Grifos nossos.

cinematográfica mundial e contribuiu para que novas gerações de cineastas se formassem nas décadas seguintes.

4.3 Cinema americano independente

A década de 1970 viu nascer nos Estados Unidos uma geração de jovens diretores, que começavam a produzir seus primeiros filmes influenciados principalmente pela *Nouvelle Vague* e seu cinema de autor. O impacto do cinema europeu sobre os cineastas americanos, e a posterior decadência do sistema de grandes estúdios, em que as grandes estrelas tinham um contrato de tempo e não a cada filme em que atuavam, foram as duas linhas de força que, durante as décadas de 60, 70 e 80, fizeram mudar o estilo do cinema americano. Uma nova geração de cineastas acabou surgindo sob a influência das tendências européias, principalmente a *Nouvelle Vague* e nomes como John Cassavetes, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, para citar alguns dos mais reconhecidos pela crítica internacional, começaram a dar novos ares ao cinema norte-americano. De acordo com Couto (1991, p. 65):

A fantasia, que durante décadas tinha sido o principal sustentáculo não só de Hollywood (“fábrica de sonhos”) como de toda indústria cultural, foi sumariamente banida deste cinema, ou quando nele apareceu, serviu no mais das vezes como alvo de sarcasmo ou ironia (notadamente no Altman pré-Popeye) e no primeiro Woody Allen.

O interessante no caso dos cineastas americanos desse período é que conseguiram fazer uso da chamada “máquina hollywoodiana” - tão temida por alguns cineastas com medo de “venderem suas almas” – para realizarem seus filmes. Os filmes começaram a receber um tratamento mais autoral, experimental, assuntos políticos não eram contornados e se tornaram parte e motivo de inúmeros filmes, que buscavam para Couto (1991, p. 65) “traçar um impiedoso retrato da América como um mundo insano, corrupto e violento”. Os cineastas estavam dispostos a imprimir marcas pessoais em seus trabalhos, o público passou então a ir ao cinema não somente em busca de uma estrela conhecida, mas também

de filmes de diretores conhecidos. É o caso de Stanley Kubrick, diretor de *2001 – uma odisséia no espaço* (1968) e *Laranja mecânica* (1971).

Os filmes de Kubrick apresentavam um extremo cuidado técnico e quase sempre lançavam alguma novidade, como é o caso da *steady-cam* – câmera acoplada ao corpo do cinegrafista, que permitia acompanhar os personagens de um modo mais fluído e dinâmico – usada pela primeira vez em *O iluminado* (1980). Além de reconhecido por seu domínio das técnicas do cinema, o cineasta britânico, que construiu sua carreira nos Estados Unidos, tornou-se, de acordo com críticos e teóricos, um dos grandes autores do cinema mundial. Para Deleuze (1990, p. 246), o cinema de Kubrick é um cinema muito mais do cérebro que do corpo:

Se considerarmos a obra de Kubrick, vemos a que ponto é o cérebro que é encenado. As atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro. É que, em Kubrick, o próprio mundo é um cérebro, há identidade do cérebro e do mundo (...).

O nova-iorquino John Cassavetes iniciou sua carreira à margem de Hollywood e permaneceu nela por toda sua vida, trabalhando como ator em filmes de estúdio para poder financiar seus próprios roteiros. Suas obras trouxeram ao cinema americano o homem comum que não se transformava em um herói no decorrer do filme, mas que permanecia preso às suas limitações, suas histórias costumeiramente falavam de relações desgastadas pelo tempo e de amores que se deterioram.

Como também era ator, Cassavetes ensaiava a exaustão seus roteiros. Seus filmes são muitas vezes acusados de serem teatro filmado devido às temáticas girarem em torno de poucos personagens e seus problemas, no entanto, residia neste ponto a força de seu cinema. Segundo Deleuze (1990, p. 231), “a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um “espetáculo”, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga.”

Seu primeiro filme é *Shadows* (1959) que conta a história de amor entre uma jovem negra e um rapaz branco que tem que enfrentar a rejeição de suas famílias para viverem seu caso de amor. Neste filme estão presentes os elementos que viriam a ser a marca de seu cinema e influenciariam outros diretores americanos, produção modesta, elenco reduzido e tema controverso.

Faces (1968), considerado por críticos seu melhor filme, trata das insatisfações da classe média americana e a falência da instituição familiar, a partir de uma trama de troca de casais, com destaque para o trabalho dos atores centrais, entre eles sua esposa Gena Rowlands. Nesse filme, Cassavetes trabalhou cuidadosamente o *close*, extraindo as emoções e angústias de seus personagens. O diretor morreu em 1989 com uma filmografia de 12 longas-metragens tratando sempre de personagens cujas grandes façanhas era encontrar um sentido para suas vidas.

Outro nome importante é o de Martin Scorsese que, a partir dos anos 70, dirigiu inúmeros filmes, transformando-o também em um diretor-autor. Seu primeiro trabalho a chamar a atenção foi *Caminhos perigosos* (1973) que, de acordo com Kael (1994, p. 85):

Um original verdadeiro e um triunfo do cinema individual. Este filme sobre a experiência de quem se criou na *Little Italy* em Nova York tem um ritmo perturbador e episódico, e é de uma sensualidade estonteante. O diretor Martin Scorsese mostra-nos uma podridão de textura mais densa do que jamais vimos em um filme americano e um maduro senso de maldade.

Outros importantes filmes de Scorsese são *Táxi driver* (1976) e *Touro indomável* (1980), além de vários filmes que tinham a máfia como tema, destacando-se *Os bons companheiros* (1990). Os temas caros a Scorsese são a religião católica, devido à sua descendência italiana, a simpatia e o uso de anti-heróis – especialmente os mafiosos – a violência e suas conseqüências.

Um diretor a também trabalhar com temática mafiosa foi Francis Ford Coppola que, de acordo com muitos críticos cinematográficos, entregou o filme definitivo sobre o assunto, *O poderoso chefão* (1972). A saga da família Corleone teve continuação com *O poderoso chefão – parte II* (1975) e *O poderoso chefão – parte III* (1990), que se constituíram talvez no maior painel feito sobre a vida de uma família contemporânea, mafiosa ou não, nas últimas décadas. Nos três filmes estão presentes os mais variados temas, como traição, perdão, fracasso, sucesso, que, de acordo com teóricos, é uma analogia da vida política americana dos anos 70 aos 90.

Coppola não investiu somente nos filmes sobre personagens da máfia, ele também dirigiu, roteirizou e produziu *Do fundo do coração* (1982), sobre a vida de um casal em uma Las Vegas idílica. Esse filme foi o primeiro a usar técnicas de vídeo, em sua produção, e técnicas de edição digital, em sua pós-produção. Além das inovações técnicas, o filme marcou os anos 80 por certo resgate ao tema da fantasia no cinema americano,

porém um tipo de fantasia menos ingênua do que aquela encontrada em filmes dos anos 50, segundo Couto (1991, p. 66):

Ao recuperar e elevar a um nível superior a equação fantasia-realidade, sua importância é comparável à dos raros filmes que conseguem, de quando em quando, resumir criticamente toda a cinematografia que lhes é anterior e ainda apontar para novos caminhos.

Em meio a este núcleo do cinema autoral e político dos anos 1970, várias obras e realizadores merecem destaque. Filmes políticos eram realizados em diversos lugares do mundo, mas surpreendentemente Hollywood também demonstrava grande interesse neste tipo de produto – algo que habitualmente era deixado de lado em prol da diversão. Pode-se destacar, entre os principais filmes que se utilizaram dessa visão, além do supracitado *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, a comédia satírica *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman e *Apocalypse Now* (1979), de Coppola, que retrata a loucura da guerra do Vietnã.

No entanto, em meio a esse cinema autoral e político, Hollywood não poderia deixar de gerar cineastas que produzissem um cinema considerado de entretenimento, mas que nem por isso deixavam de imprimir sua personalidade, como é o caso de Steven Spielberg e George Lucas, os mais bem sucedidos nessa seara. A seu modo, Spielberg e Lucas viriam a transformar novamente o cinema, colocando-o em um *status* necessariamente paradoxal àquele encontrado nos primeiros anos da década de 70: o de simples entretenimento, sem qualquer intenção intelectual, e desprezioso no tocante à utilização do cinema como alimentador de idéias e reflexões. *Tubarão* (1975), de Spielberg, e, principalmente, *Guerra nas Estrelas* (1977), de George Lucas, são os melhores exemplos de um retorno de Hollywood ao cinema de entretenimento.

Dentro dessa diversidade, é preciso registrar uma trilogia realizada pelo norte-americano Godfrey Reggio, chamada de *Trilogia Qatsi*, composta pelos filmes *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), títulos incomuns que, na linguagem indígena hopi, significam respectivamente “vida fora de balanço”, “vida em transformação” e “vida como uma guerra”. Os três filmes procuram retratar a influência, tanto no aspecto positivo quanto no negativo, que o homem tem causado em seu planeta e, para tanto, não utilizam personagens ou qualquer tipo de narração, somente imagens que vão sendo apresentadas ao espectador, procurando envolvê-lo para refletir sobre tais imagens. *Koyaanisqatsi*, o primeiro filme da trilogia, será tema de análise mais aprofundada no terceiro capítulo deste trabalho.

Nos anos 1990, a linguagem cinematográfica receberia um novo componente, a produção de filmes em suporte digital, vinda de um movimento oriundo de um país até então sem grandes tradições cinematográficas, a Dinamarca. Foi nesse país europeu que surgiu o movimento batizado de DOGMA 95, que como não poderia deixar de ser, causou polêmica com seus filmes e manifesto e vem aos poucos influenciando a linguagem do cinema do início do século XXI.

5. DOGMA 95 e o Cinema digital

Criado por um grupo de cineastas dinamarqueses, o DOGMA 95 consistia em um grupo de 10 “Leis” a serem seguidas por seus integrantes, dentre essas leis, o que chamava a atenção era a busca por uma forma de linguagem cinematográfica mais natural, privilegiava a força da narrativa e a interpretação dos atores, deixando-se de lado certos artifícios cinematográficos, como trilha sonora, efeitos especiais e iluminação artificial. O manifesto escrito pelos fundadores do movimento destacava:

Como diretor prometo prescindir do gosto pessoal. Já não sou um artista. De hora em diante prometo não criar uma obra, já que considero o instante e a hora como mais importantes que o conjunto. Minha meta absoluta é tirar a verdade dos meus personagens e de meus cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios disponíveis dentro de minhas possibilidades, à custa do bom gosto e de toda consideração estética Kelley, (2001) Apud Silva (2006, p. 21).

Os cineastas partidários do movimento desejavam utilizar a novidade tecnológica da câmera digital mini DV para questionar o tipo de filme que se fazia no momento, principalmente em Hollywood. Esse questionamento do modo de produção cinematográfico lembrava os movimentos cinematográficos europeus do pós II Guerra como o Neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa.

A intenção era questionar os limites entre ficção e realidade, procurando produzir filmes que sim, eram ficcionais, mas que contivessem o maior número possível de elementos do mundo que chamamos de real. Por isso a adoção de locações, a intenção de se usar o mínimo de equipamentos de iluminação, ou seja, ir na contramão do real simulado pela indústria cinematográfica em direção ao que, de acordo com os criadores do movimento, seria a realidade da vida captada por suas lentes.

Os primeiros filmes a seguirem as regras do DOGMA 95 foram *Festa de família* (1998), de Thomas Vinterberg, e *Os idiotas* (1998), de Lars von Trier. Ao ser apresentado no Festival de Cannes de 1998, *Festa de família* causou sensação, pois foi o primeiro filme a concorrer em um festival internacional de prestígio a ter sido totalmente rodado com uma câmera digital. O filme narra o encontro de uma família em um hotel, para celebrar o aniversário do patriarca, porém o que se assiste é uma sucessão de revelações dos segredos que todos os membros escondem uns dos outros.

Os idiotas apresenta a história de um grupo de amigos que forma uma comunidade alternativa e passam a agir como deficientes mentais, com intenção de criticar a sociedade contemporânea. Aqui a câmera também segue os personagens de maneira próxima, sem muito cuidado com enquadramentos e angulações. Outra questão na linguagem de *Os idiotas* é trabalhar com um tipo de depoimento direto dos personagens, para a câmera, como se fosse um documentário, buscando um hibridismo entre o que o espectador julga como ficção e o que julga como realidade; tenta fazer do suporte digital o ponto de encontro de todas as formas de representação do audiovisual contemporâneo. Segundo Santos (2003) Apud Silva (2006, p. 19):

A radicalidade de Trier reside no fato de ousar dizer que sim. Quando todos acreditavam não ser mais possível fazer arte revolucionária, o cineasta propõe um cinema utópico, eminentemente político, de combate, justamente no terreno que o capitalismo de ponta mais deseja controlar: a esfera da tecnologia digital. Subvertendo eletronicamente as íntimas relações que o trabalho na sociedade capitalista estabeleceu com os meios de produção *hollywoodianos*, rompendo a monotonia da cadência, curto-circuitando as projeções do *establishment* cinematográfico, Trier mostrou que ainda há esperança.

DOGMA 95 mostrou que é possível se usar o suporte digital na produção total de um filme, pois durante longo tempo ele foi usado no cinema apenas para a criação de efeitos especiais e para alguns recursos de finalização. Porém, após *Festa de família*, *Os idiotas* e outros filmes que se seguiram, além do constante avanço tecnológico dos equipamentos digitais em que é possível se obter uma boa qualidade de imagem, ainda que inferior à da película cinematográfica, diversos cineastas ao redor do mundo passaram a produzir seus filmes neste suporte, tanto por razões estéticas quanto econômicas.

No que diz respeito à definição, a imagem de vídeo digital aproxima-se mais da imagem de cinema do que da imagem de vídeo. Muitos filmes são agora captados em vídeo digital e depois convertidos em película, a chamada kinescopagem, processo que,

sem dúvida, afeta a qualidade de definição da imagem, porém, em menor escala do que se uma imagem de vídeo fosse convertida em película.

A imagem de vídeo digital, no entanto, conserva outras características da imagem de vídeo, como o frame e o processo de produção, em que se pode assistir às imagens no momento em que são captadas; já a imagem cinematográfica, captada em filme cinematográfico, precisa ser primeiro revelada, para depois ser assistida. O vídeo digital apresenta ainda a opção de se ter uma imagem de proporções quadradas, como no vídeo, ou retangulares (widescreen), como no cinema.

Uma das principais forças da imagem de vídeo digital reside em sua capacidade de ser manipulada uma vez captada, graças à composição em códigos binários, o que proporciona, com o uso de um computador, a alteração de, por exemplo, a cor de um objeto ou mesmo a subtração desse mesmo objeto, se assim for necessário. Essa capacidade de manipulação dá à imagem de vídeo digital a possibilidade de ser apenas a matéria-prima que, posteriormente, receberá diversos tipos de tratamento; é, portanto, uma imagem híbrida, pois combina elementos comuns à imagem do vídeo, mas se aproxima também da imagem cinematográfica e de outras imagens visuais, como a pintura, segundo Roth (2005) Apud Silva (2006, p. 13):

A câmera digital é fruto de um movimento antropológico e político no qual de fato estamos individualmente livres para circular e viajar. Essa câmera nos permite prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca e, ao mesmo tempo, como em *Festa de Família*, estamos sob o controle de uma câmera totalizadora, que é o ponto de vista tanto do espectro quanto de um poder que está recôndito, de um poder inominável.

O vídeo digital como suporte, e conseqüentemente, as características de sua imagem vêm influenciando cada vez mais a imagem visual, como um todo. Seu hibridismo entre as potencialidades tanto da imagem cinematográfica quanto da imagem de vídeo, está desenvolvendo um novo modo de se produzir e ver imagens visuais. A história da linguagem cinematográfica passa, portanto, neste momento por mais uma transformação cujas extensões ainda não podem ser totalmente vislumbradas. Resta aos homens de cinema e aos estudiosos dar continuidade ao seu desenvolvimento, experimentando seus novos recursos e analisando suas contribuição pra a linguagem cinematográfica.

Capítulo 2 – Diretores Montadores

1. Sobre montagem cinematográfica

Discorrer sobre montagem é mais do que estudar apenas o momento em que uma imagem é substituída por outra, em um determinado momento de um filme. Esse aspecto é apenas um dos três pontos que se pretende discutir nas próximas páginas. O que se intenciona apresentar aqui é a montagem como uma articulação entre a escritura do roteiro, a filmagem desse roteiro e a posterior edição do material filmado.

O roteiro é a chamada parte literária do filme que é escrita por uma ou mais pessoas que redigem o argumento e as indicações técnicas como ângulo ou movimento da câmera que posteriormente será seguido no momento da filmagem das cenas. Muitas vezes, o processo de transposição de um roteiro para um filme pode alterá-lo enormemente, entre os acontecimentos mais comuns há a questão orçamentária em que uma cena imaginada pelo roteirista pode ficar muito cara para ser produzida tendo que ser alterada ou até mesmo excluída. Outro fato corriqueiro seria mudar algo no roteiro que com o decorrer da produção não se mostra satisfatório para o filme.

No texto *O diretor e o roteiro* Vsevolod Pudovkin (1926, p. 71-73) apresenta conceitos aparentemente abstratos que devem ser postos no roteiro para auxiliar o diretor a produzir o sentido desejado para determinada cena e, para isso, sugere a criação de uma atmosfera de acordo com os dramas e emoções que os personagens estão vivendo. Essa atmosfera teria entre seus pontos de apoio, o espaço físico em que a ação se desenvolve, como um cenário construído em estúdio ou uma locação externa. Portanto, o roteirista deve justificar o motivo de determinada cena acontecer em um ambiente aberto ou fechado e ainda se deve ser uma cena diurna ou noturna, por exemplo.

Outro ponto a ser levantado em relação ao roteiro cinematográfico é o de que por ser a gênese do filme pode conduzi-lo a um caminho mais próximo ou mais distante da literatura ou do teatro. O debate existe desde a invenção do cinema e muitos estudiosos já se debruçaram sobre as semelhanças e diferenças existentes entre essas três formas de arte. Bela Balázs (1923) dispensa em seus escritos muita atenção ao processo de consolidação do cinema como arte independente de outras artes, especialmente o teatro. Balázs procura identificar o campo de atuação do cinema como aquele onde um novo espaço e uma nova

visão são possíveis. Diferente do teatro que apresenta o mesmo recorte para seu espectador o tempo todo, o cinema deixa de ser uma variação do teatro (teatro filmado) a partir do momento que começa a oferecer ao espectador o primeiro plano, o plano médio, ou mesmo mudando o ambiente, o espaço da ação que no teatro é sempre o mesmo.

Jean Mitry (1967) Apud Andrew (1989) por seu lado condenava a influência do teatro na estética do filme que, segundo ele, só se tornou realmente uma nova arte ao quebrar com convenções vindas do teatro como um único ângulo de visão ou uma interpretação teatral dos atores. Para Mitry, o teatro é feito do seu texto mais do que o espaço ou o movimento, ou seja, o contrário do cinema. No cinema, a dinâmica da ação é dada de uma maneira mais livre graças ao desenvolvimento da noção de tempo, surgida com o aperfeiçoamento de processos de montagem e o uso de câmera móvel³ que permitiu ver a ação de mais de um ponto de vista, o cinema, portanto, tem uma estrutura mais parecida com o romance.

De acordo com Andrew (1989) Mitry vê no romance do século XVIII o papel que no século XX coube ao cinema, o de mostrar de maneira “profana” situações e pessoas comuns que incitavam a curiosidade do público, mostravam relações sociais que podiam ser vividas pelo espectador. O cinema transformou-se muitas vezes em um espelho de quem dele se aproximava, talvez por isso, tenha utilizado tantas histórias vindas da literatura com maior ou menor grau de acerto.

É ainda no roteiro que se começa a delinear aspectos importantes do filme como tempo e espaço. Entre as maneiras de se representar o espaço no cinema pode-se citar a *localização espacial* onde simplesmente se escreve o nome do lugar onde ocorre a ação, as roupas dos personagens e um lugar conhecido também ajudam na localização espacial porque o espectador consegue relacionar alguns elementos significantes, por exemplo, um determinado traje (caubói) com um determinado lugar (oeste norte-americano). Há a possibilidade também de se mostrar um *deslocamento do espaço* através de um mapa, ou sucessivas placas indicando cidades em que os personagens passaram. O cinema é capaz ainda de criar *espaços dramáticos* que auxiliam na caracterização dos personagens representados, o palácio de Xanadu serve como metáfora da vida abastada, mas solitária

³ A câmera móvel significa que a ação não precisa se desenvolver sob um único ângulo ou ponto de vista, uma mesma seqüência pode ser filmada de diferentes ângulos ou ainda a própria câmera se mover sobre seu eixo (movimento chamado panorâmica) ou sobre uma superfície (travelling) entre inúmeras outras possibilidades.

em *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles e os *westerns* do cineasta John Ford tiraram grande parte de sua força do inóspito oeste americano.

A representação do espaço no cinema é em um suporte bidimensional, pois trabalha com o espaço que a câmera explora e com o tempo que se leva para explorar esse espaço o que se mostra análogo de nossa percepção de mundo que é tridimensional. Porém a realidade no cinema é uma *realidade estética*, pois ela faz uso somente do que lhe interessa, o espaço pode ser ajustado de acordo com as necessidades do realizador.

O tempo no cinema pode ser caracterizado como uma síntese, o roteirista vai selecionar os elementos que achar mais importantes para o desenrolar de sua ação, a passagem de um dia a outro, por exemplo, processo que no tempo real leva algumas horas pode ser representado em alguns segundos. É o modo mais corriqueiro de se trabalhar o tempo e recebe o nome de *tempo condensado*. Outro caso menos comum é o do *tempo fiel*, ou seja, a duração do filme e a duração da ação mostrada no filme são iguais ou muito próximas, *Festim Diabólico* (1948) de Alfred Hitchcock apresenta um jantar em que os anfitriões escondem um cadáver dentro de um baú. Rodado com oito planos-sequência de dez minutos de duração – tempo máximo de um rolo de filme na época – os cortes tornaram-se imperceptíveis, pois a câmera enquadrava as costas de um personagem, por exemplo, não quebrando a noção do chamado tempo mecânico.

Porém, segundo Leone (2005) esse filme-experiência de Hitchcock evidencia a importância da montagem em um filme, pois momentos de maior tensão perdem sua força devido à falta de um primeiro plano do rosto de um personagem, por exemplo, “por mais paradoxal que se possa parecer, é justamente o filme em “plano-sequência” que vai evidenciar a montagem e sua importância na construção dramática” (LEONE, 2005, p. 169). *Festim Diabólico* é um filme lento, as ações demoram a acontecer devido à ausência do corte, da montagem que poderia proporcionar mais ritmo à narrativa. O próprio diretor afirmou não mais repetir tal experiência, pois sabia da importância da montagem no desenvolvimento de um filme. Em 2002, o russo Aleksandr Sokúrov elevou tal proposta às últimas consequências filmando *Arca Russa* (2002) com um único plano-sequência que será discutido mais adiante.

Ainda em relação ao tempo representado no cinema temos o *flashback* que é usado para se trabalhar uma ação que aconteceu em um tempo passado ao qual a narrativa está se desenvolvendo e o *flashforward*, menos comum, que apresenta uma ação no tempo futuro ao da narrativa, no entanto, o espectador tem sempre a sensação de estar assistindo a

alguma ação que se desenvolve no presente. Para Leone (2005, p. 62) “em literatura, o leitor é remetido através do narrador ao passado, ao futuro ou ao presente pelos tempos verbais, enquanto que o cinema faz o espectador perceber o passado com uma sensação de presente”.

O cinema é tanto a arte do tempo devido ao modo com que trabalha suas questões de duração, o presente e o passado, quanto a arte que lida com o espaço e tem o poder de transformá-lo. Tempo e espaço estão, portanto, em relação dialética no cinema, pois a aceleração ou lentidão das imagens tem uma relação obviamente temporal, mas também espacial, uma planta que cresce de maneira acelerada em um filme está avançando no tempo, mas também no espaço.

Depois de escrito o roteiro e vencida a primeira etapa no processo de montagem de um filme, parte-se para a transformação daquele texto literário em imagens. É a hora da materialização do filme propriamente dito. O diretor vai começar a rodagem do filme e pela segunda vez, escolher (montar) o que depois se tornará o filme, para isso, ele vai dividir as cenas do roteiro em unidades menores, o plano com o intuito de criar as noções de espaço dentro da tela, de acordo com Leone (2005, p. 53) a “geografia cinematográfica”: “Portanto, quando se fala em geografia não se está necessariamente falando de uma mesma locação ao cenário fragmentado pela decupagem do diretor, mas sim de relações de coerência interna no que tange à trama proposta”.

O plano é o menor fragmento de um filme, ele deve conter informação suficiente para ter sido realizado e ao mesmo tempo deve-lhe faltar alguma coisa que será completada pelo plano seguinte, cada plano depende dos planos que o seguem e o antecedem para formar uma totalidade que no final das contas é o filme completo. Deve conter um ponto de vista que seria sua razão de ser realizado de um determinado modo e não de outro, o ponto de vista pode ser o de um personagem da história (plano subjetivo) ou do espectador (plano objetivo). O importante é que o ponto de vista adotado ajude na compreensão da narração por parte do espectador.

O ponto de vista pode variar dentro de um filme, pode-se ter o ponto de vista de um narrador imaginário que é o mais comum, onde o espectador segue o desenvolvimento da ação como se alguém o contasse ou mostrasse. Se for intenção do realizador, pode-se alternar o ponto de vista entre um ou mais personagens que se tornam os narradores do filme. Segundo Leone & Mourão (1987, p. 36) “encontramos no cinema um interessante

fator *objetivo / subjetivo* através da interferência da câmera, que mostra, objetivamente, pela montagem, quem vê e o que é visto”.

O plano desempenha importante papel na técnica cinematográfica e pode ser classificado de acordo com a distância entre a câmera e o que ela está registrando, há desde o detalhe ou *primeiríssimo plano* comumente chamado de *close-up* até o plano geral que não tem um tamanho definido e se caracteriza por transmitir uma informação mais geral. Assim como é difícil determinar exatamente o tamanho de um plano, sua duração também varia.

A posição da câmera dentro de uma tomada é chamada de ângulo da câmera. O ângulo da câmera mais utilizado é o ângulo reto, aquele na altura dos olhos de uma pessoa. Há ainda o *contra-plongée* que apresenta um personagem mostrado de baixo e o *plongée* que mostra o personagem de cima para baixo. Outro ângulo possível de ser executado é um ângulo vertical que pode ser exemplificado por uma câmera posicionada no teto de uma sala que consegue captar o ambiente de maneira uniforme sem as inclinações do *contra-plongée* ou do *plongée*, o contrário também pode ser realizado colocando-se uma câmera no piso de uma sala captando a ação de baixo para cima.

As angulações se aproximam muito de um último papel exercido pela câmera, o enquadramento, que é a união de um plano com o ângulo escolhido para esse plano e que pode ser definido como a composição do que entra na imagem, é o que o espectador realmente vê na tela, tudo o que foi delimitado pelo cineasta. Escolher o que vai ser enquadrado na imagem é o primeiro passo tomado pelo diretor que, em seguida, deve organizar os personagens e objetos que vão se refletir no que se quer dizer com determinada imagem. Portanto, o enquadramento deve ser minuciosamente estudado para poder se extrair o máximo possível dele, nenhum elemento contido dentro dessa delimitação, desse quadro, deve ser gratuito ou desprovido de sentido.

A profundidade de campo é outro elemento espacial dentro de uma tomada e pode ser definida como o espaço dentro da imagem que se estende para frente e para trás do plano escolhido. Ao diretor cabe saber trabalhar personagens e objetos dentro dessa tomada, a chamada encenação em profundidade, que é tanto mais rica quanto diversas ações se desenvolverem. O mais comum é ter uma ação em primeiro plano e outra mais ao fundo em plano médio ou geral. A profundidade de campo possibilita uma outra maneira de se montar o filme, pois cortes e movimentos de câmera podem ser substituídos pelo deslocamento da ação no interior da própria tomada, pois são os personagens que ora estão

em primeiro plano ora em plano geral, não é preciso que a câmera se movimente para captá-los em planos diferentes.

Em *Cidadão Kane*, Orson Welles utilizou em várias seqüências tal recurso para explorar os dramas de seus personagens, como por exemplo, quando a esposa de Kane, Suzan, tenta se suicidar. Há em primeiro plano um vaso e um frasco de veneno, em segundo plano a cabeça de Suzan envolta na escuridão do quarto e mais ao fundo um raio de luz que invade o recinto pela fresta da porta. Essa composição passa ao espectador a indecisão da personagem, pois está à meia distância do veneno e da luz da porta.

Uma vez resolvida as questões relativas ao espaço, é necessário trabalhar as questões do tempo dentro da produção de um filme, o chamado tempo *diegético*. O trabalho do diretor consiste em sintetizar ou alongar a sensação de tempo da narrativa fazendo uso da duração de cada plano filmado que, unido com outros planos formam uma seqüência que, por sua vez unida a outras seqüências compõe o filme inteiro. A união harmoniosa desses três tempos, o tempo do plano, o da seqüência e o do filme completo, é o que transmite ao espectador as temporalidades do filme que assiste.

Estabelecidas as noções de tempo e espaço, há um elemento que procura uni-los, o ritmo. A partir do momento em que o diretor vai construindo seu filme através de cada tipo de plano – close, plano médio, plano geral – e a duração desses planos dentro de cada seqüência, ele passa a ditar um ritmo entre uma imagem e outra. Portanto, “ao buscar o tempo de duração de um plano, ele estará implicado com a narrativa e com a sua evolução no espaço da tela” (LEONE & MOURÃO, 1987, p. 46).

Para a construção do ritmo de um filme, a elipse tem um papel particularmente importante. A elipse não acontece apenas por questões de ordem temporal quando, por exemplo, se passa do anoitecer ao amanhecer ou de ordem espacial, quando, por exemplo, há uma cena em um ambiente externo e a seguinte ocorre em um ambiente interno. O cinema é uma arte e como toda arte, pressupõe escolha. Por isso, a linguagem cinematográfica se constrói sobre uma elipse permanente, cada imagem mostrada na tela foi selecionada pelo realizador e é importante no desenvolvimento da narrativa do filme.

A construção do ritmo narrativo não está simplesmente ligada ao tempo de duração de uma cena. Mais uma vez é o realizador que vai escolher qual o compasso de andamento do filme. Um grande número de cortes não está diretamente ligado à um aceleração dos acontecimentos da narrativa, nem planos com maior duração significam que a narrativa é lenta. O ritmo do filme será ditado pela junção de diversos elementos entre os quais pode-

se citar os diálogos dos personagens, os movimentos de câmera, e ainda, a trilha sonora que também auxilia na construção do ritmo desejado pelo realizador.

Finalizada a etapa de filmagem, deve-se passar a terceira e última etapa que consiste na edição ou montagem do material filmado, é nesse momento que um filme toma sua forma definitiva e se transforma em um produto audiovisual que será visto pelo espectador. A partir da montagem dos planos é que o diretor e seu montador podem concretizar o que foi previsto na primeira etapa do processo, o roteiro e que foi aplicado na segunda, a produção das imagens. Se o diretor tiver bem claro esse caminho, a chance de sua visão sobre a obra prevalecer é maior. Para Leone (2005, p. 30), “é a montagem, através dos cortes, que estabelecerá o ritmo formal da narrativa, buscando nos planos já trabalhados por ela níveis associativos que existirão ao articulá-los”.

A montagem recebeu atenção especial de muitos realizadores que a estudaram e fizeram experiências para descobrir sua influência sobre o material filmado, entre eles destacaremos mais adiante Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, cineastas e teóricos russos dos processos de montagem.

Deve-se começar discorrendo sobre montagem pela sua unidade mínima, o plano. É através da disposição de um plano seguido de outro, que o filme começa a tomar um determinado sentido. Dependendo do conteúdo dos planos, sua montagem pode determinar que uma mesma seqüência receba diferentes interpretações, por isso, segundo Leone & Mourão (1987, p. 49):

Articulando-se em ordem diferente os mesmos planos, obtém-se um efeito emocional diferente. Admitindo-se isso, parece lícito deduzir que, de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente.

Se a junção de dois ou mais planos em conjunto cria uma nova visualidade, um novo sentido, a montagem pode, portanto, apresentar de um lado uma característica em que passe despercebida pelo espectador como é usado na grande maioria dos filmes e de outro que se torne perceptível, metalingüístico, e faça parte do filme como, por exemplo, um personagem.

Para que um plano seja seguido por outro, deve haver o corte. É o corte que vai pontuar o filme, pois ele significa que determinado plano já cumpriu sua função dentro da

narrativa e deve ser substituído pelo próximo. O início de um plano também pode ser caracterizado por um corte, pois ele parte de um momento que é escolhido, delimitado pelo montador, portanto, de acordo com Leone (2005, p. 48) “o corte é, sem dúvida, o fator de transformação do processo da montagem, pois o fotograma, isolado do plano, só possui *espaço*, enquanto o plano, seqüência de fotogramas possui, *espaço, movimento e tempo*” (grifos do autor).

O corte de um plano para outro pode ser feito de diversas maneiras, entre elas o chamado corte seco que faz um plano ser simplesmente substituído por outro, há o *fade* que vai apagando uma imagem fazendo surgir outra, a sobreposição de um plano sobre outro. O importante na escolha de como se vai passar de um plano para outro depende, sem dúvida, das intenções do diretor e do montador, o chamado cinema moderno cada vez mais utiliza o corte seco deixando fusões e *fades* de lado por considerar que o espectador não necessita de tais recursos para compreender e seguir a narrativa, o corte, portanto, serve para eliminar tempos, espaços e movimentos desnecessários.

Outro recurso bastante utilizado pelo cinema moderno é o do plano-sequência em que a ação geralmente um pouco mais longa que a de um plano comum, se desenvolve sem a interferência do corte, porém, se ele prescinde do corte no momento da filmagem ou mesmo quando se está montando o filme, pode-se afirmar que o corte ocorreu antes, na escritura do roteiro, que previa determinada cena sendo realizada com a utilização do plano-sequência, para Leone & Mourão (1987, p. 62) “ao criar relações espaço-temporais, produzindo planos filmicos, o plano-sequência usa o recurso da mobilidade da câmera para acompanhar a ação, não esquecendo que ele é o resultado da leitura das rubricas “montadas” no roteiro”.

A montagem de um filme é ainda o momento de inserir possíveis efeitos especiais, corrigir imperfeições de som, alterar a cor de determinado objeto e uma série de outros recursos pretendidos pelo diretor possíveis graças ao crescente uso de computadores tanto na produção quanto na montagem de um filme. Depois de apresentados os três elementos constituintes do processo de montagem, ou seja, a elaboração do roteiro, a captação das imagens e sua posterior edição, é importante analisar a contribuição de diretores que também se tornaram montadores de seus filmes contribuindo para a elaboração de teorias a respeito da montagem cinematográfica.

2.1. A montagem segundo Sergei Eisenstein

Mais conhecido cineasta e teórico do período da Vanguarda Russa, Sergei Eisenstein dirigiu filmes considerados seminais por críticos e teóricos do cinema do mundo inteiro, como *A greve* (1925), *O encouraçado Potemkyn* (1925), *Outubro* (1928) e *Aleksander Nevsky* (1938); seus escritos sobre cinema são vistos com o mesmo grau de importância e relevância que seus filmes.

Para Eisenstein (1990a, p. 35), o cinema, “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”. A arte de montar não se refere apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes e sim a todo um processo, o do pensar; a projeção do sistema dialético das coisas, no cérebro, na criação abstrata, no processo do pensamento, produz métodos dialéticos de pensamento.

Na opinião de Eisenstein (1990a, p. 41), a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes, planos até opostos um ao outro, o que vem a criar o princípio dramático:

O plano não é um *elemento* da montagem.
 O plano é uma *célula* da montagem.
 Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem.
 O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.
 (grifos do autor)

O uso do princípio da montagem como um princípio guia de expressividade passa a ser uma constante. Esse novo cinema que Eisenstein propõe pretende elevar a forma do filme mais ao nível do conteúdo ideológico.

A teoria do cinema intelectual representou um cinema, um limite daquela hipertrofia do conceito de montagem que se tinha até então; sua qualidade específica era o conteúdo do filme. A tendência e o movimento dos pensamentos foram representados como base exaustiva de tudo que se exauria dos filmes, e o resultado foi uma nova concepção teórica: a teoria do *monólogo interior*⁴; chegou-se à conclusão de que este monólogo, por ser mais episódico (conter ações parciais), podia ser usado para construir coisas e não só para ilustrar, pois nele estava o cerne de tudo. O cineasta russo adota,

⁴ Grifo nosso. Segundo Eisenstein o monólogo interior é um método literário que abole a distinção entre sujeito e objeto, expondo a re-experiência do herói de uma forma cristalizada. (EISENSTEIN, 1990a, p.101).

então, a teoria do monólogo interior como estratégia e método de montagem para o desenvolvimento do filme.

Vários foram os cineastas que procuraram desenvolver um tipo de montagem particular, principalmente os russos dos anos 1920, como os já citados Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin, Vertov, que procuraram trabalhar a montagem do filme de modo que ela tivesse uma função maior do que apenas servir para ligar uma cena ou seqüência à outra. A montagem deveria ser capaz de, ao unir dois fragmentos, duas imagens, produzir na mente do espectador um significado, um sentimento ou uma idéia diferente do conteúdo das próprias imagens. Essa montagem Eisenstein denominou **montagem de atrações**.

Sua principal particularidade, segundo o teórico e cineasta, é constantemente desafiar e fazer refletir o espectador que se depara com ela, pois as “atrações” são um conjunto diferente de elementos que se combinam ao longo do filme, despertando o raciocínio de quem assiste às imagens. Em *A greve*, por exemplo, as atrações que se apresentam ao longo do filme são os personagens em tom caricatural. Os patrões são capitalistas gordos, os funcionários são sempre mostrados reunidos para exemplificar a força que juntos possuem. Outra atração usada por Eisenstein é a de intercalar planos do massacre dos operários com imagens de um matadouro em que animais são sacrificados; segundo o cineasta, a partir desse tipo de combinação de atrações, o espectador atingiria uma consciência crítica do que estava assistindo.

Outro tipo de montagem desenvolvido por Eisenstein é a chamada **montagem rítmica** que entre suas características, trabalha com o comprimento dos planos e o interesse suscitado por esse plano. O ritmo cinematográfico é determinado mais pela atenção despertada pelo plano, ou o tempo que o espectador leva para reconhecer e entender tudo o que ele contém, do que pela sua duração temporal; “ele (o ritmo) é, no entanto, indispensável para a “organização” da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a “pulsção” do filme e a “pulsção” da platéia.” (EISENSTEIN, 1990a, p. 78).

O interessante é que, geralmente, há uma correlação entre o movimento *da* imagem e o movimento *na* imagem; um carro em alta velocidade geralmente recebe planos curtos para amplificar a sensação de velocidade, enquanto planos mais longos transmitem uma impressão de lentidão, calma. É comum filmes começarem lentos, apresentando sua história e personagens, acelerarem até o desfecho da crise e retornarem a um ritmo mais cadenciado até o final do filme.

Outra teoria de montagem desenvolvida pelo cineasta, principalmente na primeira metade do filme *Outubro* (1928), é a chamada **montagem intelectual**, que seria segundo Saraiva (2006, p. 73) “um tipo de ruptura da continuidade diegética que busca provocar no espectador uma reflexão conceitual”. Nesse estilo de montagem, Eisenstein acreditava que seu principal intuito deveria comunicar-se um ponto de vista, um sentimento ao espectador ou fazê-lo refletir sobre o que assiste. É um tipo de montagem que trabalha muito com metáforas e lida principalmente com cinco aspectos que vão do *tempo*, o presente, o passado e o futuro ao *lugar* ou *espaço*, utilizando planos mais fechados, para transmitir sensação de aproximação, ou mais abertos, para indicar afastamento.

Feito sob encomenda pelo regime comunista, Eisenstein inicia *Outubro* relacionando a tirania dos tempos dos czares com a derrubada da estátua de Alexandre III; outro segmento mostra o povo armando-se para a luta com um fuzil que, numa sucessão de imagens, junta suas peças; em outro, há um pavão que abre suas penas e desfila, representando a corte do regime czarista, pomposa, mas de nenhuma utilidade para o povo.

Há ainda as relações de *causa e consequência*, ou seja, uma ação que vai gerar uma posterior reação e o *paralelismo*, principal característica da montagem intelectual, pois o choque de planos ou ações distintas vai gerar no espectador um questionamento que cabe a ele resolver. Um exemplo em *Outubro* seriam os soldados desarmados que se fundem, pelas técnicas de montagem, em um só corpo muito mais forte, capaz de derrotar os adversários.

Entre os teóricos que estudaram as idéias de Eisenstein está Jean Mitry que, conforme Andrew (1989), condena o que ele chama de exageros da montagem de atrações, por exemplo, as ligações que os cineastas russos faziam entre determinados objetos e personagens. Muitas vezes o sentido que o cineasta buscava alcançar era demais abstrato e não chegava até o espectador, o teórico, porém, não diminui o poder e qualidade artística que essa montagem pode proporcionar a seu espectador.

Para Mitry, o cinema não poderia se render a uma concepção matemática, uma vez que ele depende das representações que está tentando produzir no pensamento do espectador. Como na vida ou na literatura deve-se ter um tempo para pensar antes de concordar ou responder, no cinema o filme acontece em um determinado ritmo e não partindo de um ritmo.

O próprio Eisenstein entendia que a montagem intelectual era um organismo em processo de desenvolvimento, e as experiências realizadas em seus filmes eram apenas a

ponta de um enorme *iceberg*, que deveria ser descoberto não somente por ele e outros cineastas, mas também pela sociedade, principalmente a soviética, portadora da revolução que deveria transformar o mundo, portanto, segundo Eisenstein (1990a, p. 84):

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.

2.2. A montagem segundo Vsevolod Pudovkin

Contemporâneo de Eisenstein, Vsevolod Pudovkin também dedicou-se a estudar os processos de montagem cinematográficos e procurou aplicá-los em seus filmes. Pudovkin discursa sobre os diferentes métodos de montagem que usa e como extrair deles o melhor material possível, para proporcionar ao espectador, segundo ele, uma experiência cinematográfica autêntica.

Na montagem de uma cena, o importante é direcionar o olhar do espectador para aquilo que se pretende mostrar com mais clareza, como, por exemplo, o uso de um *close up* no rosto de um personagem ou sobre um objeto importante para o desenvolvimento daquela cena; tal qual o escritor conduz seu leitor, o cineasta deve conduzir seu espectador utilizando a montagem cinematográfica. Segundo Pudovkin (1961, p. 117):

A montagem é a linguagem do realizador cinematográfico, tal como sucede na arte da palavra falada ou escrita: o plano é no cinema o que ali são as palavras, a frase fílmica resulta de uma combinação de planos como de palavras se compõe a frase verbal.

Segundo o teórico e cineasta russo, a montagem construtiva organiza os elementos que devem ser apresentados, construindo um sentido para quem assiste. A seqüência de planos deve deixar claro por que uma imagem sucede a outra, qual a ligação entre a imagem A e a imagem B, segundo Pudovkin (1961, p. 119): “Os planos têm que ser postos em mútua relação orgânica, e para este efeito é preciso considerar o seu conteúdo, logo durante a rotação, como prévio aprofundamento de toda a futura construção à escala interna de cada um de seus elementos”.

Da montagem construtiva, Pudovkin passa à montagem da seqüência, que é uma unidade maior do que a cena dentro do filme, mas também não é o filme todo, ou seja, a seqüência se organiza com a junção de várias cenas. Essa seqüência, assim como a cena, deve ser montada de maneira que o espectador tenha vontade de acompanhá-la até seu desfecho; ela deve gerar uma emoção, um sentimento de excitação, de alegria ou de tristeza, depende unicamente do cineasta e seu montador transmitir ao público tal sentimento.

O cineasta russo discute ainda métodos especiais de montagem e reforça mais uma vez o quão importante é a montagem na condução das emoções do espectador. Ele chama tal método de montagem relacional e enumera algumas de suas nuances. É importante destacar que tais exemplos de montagem serão apenas brevemente citados e exemplificados, pois o maior objetivo é mostrar como esses cineastas e teóricos se debruçaram diante da questão da montagem cinematográfica e buscaram ressaltar os mais diversos tipos de montagem possíveis.

A primeira montagem seria a **montagem por contraste**, que Pudovkin exemplifica como passar uma idéia contrastando-a com seu oposto; por exemplo, mostrar a fome de uma pessoa, ao mesmo tempo em que se mostra a fartura de outra, o que faz o espectador sentir mais profundamente a fome, a miséria do personagem.

A **montagem em paralelismo**, por seu lado, apresenta duas situações aparentemente desconexas, mas que, no final, acabam por ser uma a causa da outra, Pudovkin diz que esse tipo de montagem é próximo da montagem por contraste, mas é geralmente mais amplo, envolve mais que uma ação frente à outra.

Na **montagem por simbolismo**, o cineasta usa temas e cenas aparentemente sem muito sentido com o que se está vendo, a não ser que o espectador relacione tais cenas de uma maneira metafórica, como é o caso do exemplo dado por Vsevolod Pudovkin no filme *A Greve* (1925) de Eisenstein em que a matança de um boi em um matadouro acaba por significar a matança dos trabalhadores que participaram da greve. Ainda segundo Pudovkin (1926, p. 64), “esse método é especialmente interessante porque, pela montagem, ele introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso do letreiro”.

Nos anos 1920, outro tipo de montagem bastante estudado era a **montagem-impressionista**, que consistia em apresentar planos que se sucediam em um ritmo muito veloz, por isso o nome de “impressionista”, pois existia apenas uma impressão do que se via na tela, seu uso consistia na vontade de chocar o espectador e também de tentar

produzir som por meio da rápida sucessão de imagens. Eram ainda os tempos do cinema mudo; hoje, devido ao advento do som, é usada em filmes mais experimentais.

Pudovkin investiga ainda o método de *simultaneidade*, muito usado em filmes americanos, em que duas ações acontecem em espaços separados, porém têm relação uma com a outra. O intento desse método é criar tensão em quem assiste e fazê-lo querer ver a resolução da ação; tal método é muito comum nos filmes de perseguição, por exemplo.

Por fim há o *leitmotiv* ou reiteração do tema em que de acordo com Pudovkin (1926, p. 65) “interessa ao roteirista dar ênfase em especial ao tema básico de um roteiro”, muitas vezes repetindo determinada cena ou imagem. Pretende sublinhar o assunto de seu filme, ou o que ele está querendo dizer; depende-se então de escolher o melhor momento para expor seu tema e fazer com que ele seja entendido pelo espectador.

2.3. O Cinema-Verdade e o Cinema-Olho de Dziga Vertov

Dionísio Arkadievitch Kaufman nasceu em 12 de janeiro de 1896, na cidade polonesa de Bialysto que na época era uma província ligada à Rússia czarista. Desde menino interessou-se pelas artes, estudando literatura e música. De acordo com Porter-Moix (1968, p. 124) “seus primeiros poemas eram em grande parte satíricos e seus textos inclinavam-se para o gênero fantástico”. Com o início da I Guerra Mundial, a Polônia é invadida pelos alemães, levando a família Kaufman a fixar-se definitivamente em Moscou.

Nos anos de 1916 e 1917, o jovem Dionísio A. Kaufman foi para São Petersburgo estudar Medicina, quando também iniciou pesquisas experimentais sobre o som, criando o que ele chamava na época de Laboratório do Ouvido. Com o auxílio de um fonógrafo pouco modificado, ele registrava sons de diversos lugares, da fala humana aos ruídos das ruas e fábricas, para então manipular o que havia captado, criando ambientações sonoras que, muitas vezes, eram utilizadas em seus poemas. Sua experiência com o som despertou-lhe um pensamento sobre a estética que o aproximava do Futurismo⁵.

Em plena agitação cultural na Moscou e São Petersburgo de 1917, a Revolução de Outubro aconteceu e Dionísio Arkadievitch Kaufman, agora interessado principalmente

⁵ Movimento artístico italiano fundado em 1909 pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti. No início era um movimento literário, mas também tomou conta da escultura, da arquitetura, da música, do cinema e da fotografia. O objetivo do movimento, descrito em vários manifestos, era romper com o passado e celebrar a tecnologia, o dinamismo e a força. Nova enciclopédia ilustrada Folha. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S. A. 1996, p. 379.

pelo cinema, apresentou-se ao Kino-Komitet (Comitê de Cinema), adotando o nome revolucionário de Dziga Vertov. Não demorou muito e já foi nomeado redator chefe do primeiro jornal financiado pelo Governo Soviético: Kino-Nedelia (Cine-Semanal), que chegou a um total de 42 edições no biênio 1918-1919, “intento de crônica de un incalculable valor histórico, tanto por la abundancia de material como por su selección”. (PORTER-MOIX, 1968, p. 125).

Dziga Vertov ficou então responsável por um complexo destinado a exibições de filmes, biblioteca de milhares de livros, material cinematográfico para projeções no exterior, laboratório de revelação e impressão, além de salas de montagem. Vários cinegrafistas ficavam à sua disposição, capturando imagens do cotidiano. Vertov entrava na sala de montagem com este material bruto e pouco a pouco começava a dominar a técnica de montagem e realizar suas experiências cinematográficas.

Durante essa época, Vertov começou a desenvolver o que chamou de Kino-Pravda (Cinema-Verdade), onde estabeleceu seu estilo de criação, levando o gênero documentário a outro patamar que aquele de mero registro de fatos do cotidiano. Ao buscar encontrar a verdade por trás das ações mais corriqueiras da vida, Vertov criou documentários carregados de poesia e lirismo, graças a seu crescente conhecimento sobre os recursos da montagem cinematográfica, para Porter-Moix (1968, p. 125-126):

Si en sus “Kinonedelia” se encuentran los primeros pasos de una investigación que toma a la cámara como un instrumento más perfecto que el ojo humano, un ojo cámara que puede ir a *tiempo lento*, permitiendo la lectura lenta del pensamiento, con sus *Kino-Pravda* logra construir relatos coherentes a partir de fragmentos sacados de las actualidades diversas.

Apesar de patrocinado pelo governo, as condições de trabalho dos homens de cinema da Rússia pós-Revolução de Outubro não eram as mais animadoras, segundo Porter-Moix (1968); o escritório de trabalho de Vertov era um sótão úmido, que prejudicava a conservação dos negativos de filme e o salário mal supria as necessidades básicas, situação comum não só a ele, mas também a todos os outros cineastas.

Em seu início, os *Kino-Pravda* não gozavam de muita simpatia por parte do público freqüentador de cinema, e muito menos dos exibidores, que eram obrigados a incluí-los em sua programação normal. O Cinema-Verdade teve que correr atrás de sua audiência. Por isso organizaram-se exibições em fábricas, quartéis e em pequenas cidades no interior da

Rússia. Com o passar do tempo, no entanto, o público que primeiro repudiou os filmes passou a compreender a proposta estética de Vertov e esperar cada nova edição, chegada aos cinemas com intervalo variado de tempo, pudesse ser de uma semana ou até mesmo de um mês.

De todos os *Kino-Pravda*, o 21º foi o que mais repercussão causou, por se tratar daquele que apresentava a morte de Lênin. *Leniskaia Kinopravda* (1924-25) era dividido em três partes: Lênin ferido, enfermidade e morte e, finalmente, a permanência de Lênin entre o povo, apesar de sua morte. O que transparece no filme, de acordo com Porter-Moix (1968), são as técnicas de montagem de Vertov a serviço de uma dramatização e exaltação da figura do líder soviético, o que não poderia deixar de ser de outro modo. O filme foi tão bem aceito pelo público que Vertov realizou depois *Lenin está vivo en el corazón de los campesinos* (1925).

Ao lado da esposa Elizaveta Svilova, que era montadora, e do irmão cinegrafista Mikhail Kaufman, Vertov fundou o grupo dos *Kinok*, também conhecido como Conselho dos Três, que por seus manifestos e filmes desejavam encontrar um caminho para o cinema completamente independente de outras artes, como o teatro e a literatura. Devido a essa atuação política e apaixonada, Vertov se chocava com as idéias de Lev Kuleshov sobre cinema, que também buscava uma arte revolucionária, porém por outros caminhos - para o fundador dos *Kinok*, era preciso buscar “un arte propio, arte de imágenes y de sonidos puros, (...) combinando la “radio-oreja” con el “cine-ojo” (PORTER-MOIX, 1968, p. 126).

Kino-Glaz (Cinema-Olho), de 1924, procurava utilizar todos os recursos da câmera cinematográfica, pois de acordo com as idéias de Vertov, somente a lente, o olho da câmera poderia enxergar e captar, de maneira verdadeira e direta, o momento histórico soviético. O filme divide-se em sete segmentos que procuram contrapor temas, como o conflito entre o mercado capitalista e o sistema cooperativo, a diferença entre a infância e o período adulto, a valorização do trabalho frente à bebida e às drogas, a vida agrícola em relação à vida industrial, entre outros.

Termo cunhado pelo próprio cineasta, o cinema-olho é acima de tudo um método para captar o cotidiano num sentido de urgência, para absorver a realidade dos fatos e transformá-los aos olhos do espectador, para que eles sejam adequados a um novo princípio de sociedade, acoplando-se aos ideais da revolução socialista. Essa captação da realidade deve acontecer por meio de um processo mecânico, intermediado por uma máquina, do olho mecânico da câmera, segundo Granja (1981) Apud Silva, (2006, p. 14)

“a câmera de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para todo o resto, na ordem vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada”.

Para Vertov, a introdução da câmera na realidade a ser filmada não deve alterar a própria composição dessa realidade, os fatos cotidianos seriam filmados do modo como se apresentam, sem qualquer intervenção externa aos elementos de seu estado natural, num sentido de urgência e especialmente de imprevisto. Esse material filmado também recebeu um nome, cine-fatos.

Para a teoria do cinema-olho de Vertov, há uma necessidade do registro das imagens sem que o processo de filmagens interfira no comportamento natural dessa realidade, isto é, os fatos do cotidiano precisam ser filmados sem que haja a consciência da existência de uma filmagem, o que poderia destruir a espontaneidade do registro. Por isso, Vertov era contra a maioria dos filmes russos da época, rotulados por ele de "filmes encenados". A encenação seria um elemento artificial imposto à natureza intrínseca daquela realidade, como ela se apresentaria naturalmente às pessoas. Esse elemento artificial destruiria a autenticidade do registro, não podendo mais ser chamado de cine-fato, de acordo com Granja (1981) Apud Silva, (2006, p. 47) “Vertov afirmava: “(…) DESDE HOJE no cinema não temos necessidade de dramas psicológicos ou policiais. DESDE HOJE não temos necessidade de encenações teatrais filmada”(destaques do autor).

A montagem também para Vertov mostra-se fundamental por meio da aplicação de sua teoria dos intervalos. Mais que o fotograma em si, o impacto na percepção do espectador é intensificado na relação de um fotograma com o próximo. De acordo com Aumont (1993, p. 51), devido ao fenômeno da persistência da visão, o espectador permanece com a imagem de um fotograma em seu sistema cognitivo, mesmo segundos depois que este já não mais está exposto na tela. Por isso, o efeito perceptivo está nos intervalos entre os fotogramas, possíveis em decorrência do corte. Por intermédio da ilusão estroboscópica, haverá uma sobreimpressão da imagem anterior e o novo fotograma, que o sucede, agora exposto na tela. Essa impressão de súbita simultaneidade, passando uma idéia de movimento, é chamado de "efeito phi", liberando energia cinestésica por um efeito puramente ótico. Vertov, através da montagem, utiliza esse efeito principalmente para causar situação de desconforto, sentimento de revolta, claramente adequado à ânsia revolucionária.

Se Vertov é mais conhecido pela originalidade da composição das relações entre planos, não deve ser negligenciado, que mesmo no interior dos planos haja uma série de relações rítmicas. Vertov utiliza movimentos no interior do plano para compor um balé rítmico de movimentos, assim como associações entre formas (esferas, cubos, linhas, etc.) e movimentos de câmara variados.

Dziga Vertov conseguiu com *Kino-Glaz* realizar uma unidade entre suas propostas de montagem e de elaboração de uma linguagem autenticamente cinematográfica, comparável somente à alcançada com *Um Homem com uma Câmera*, para Porter-Moix (1968, p. 128) “el montaje y el trucaje daban a la cinta un carácter estético perfectamente diferenciable de sus producciones importantes siguientes”.

A teoria de Vertov é, no fundo, uma tentativa de resolução de um conflito entre construção e verdade. Por um lado, Vertov está ligado ao construtivismo, pela necessidade das máquinas e de uma construção, por meio da tecnologia para se atingir um progresso; por outro, o cineasta busca uma verdade que não deve sofrer manipulações que destruam sua autenticidade, segundo Porter-Moix (1968, p. 131) “Vertov había arremetido contra los viejos mitos culturales, pero se centraba ante la creación de un mito nuevo: la del cineasta que, con cámara y moviola, organiza, no la vida auténtica, sino su reflejo”.

Desse ponto de vista, o cinema-verdade de Vertov está situado entre Eisenstein e André Bazin. Para Eisenstein, é por meio da síntese entre dois planos surgida com a montagem, ou melhor, da colisão entre dois planos independentes, que o conflito dramático seria acentuado aos olhos do espectador. Por outro lado, Bazin defende a fotografia como um simulacro da realidade, ou melhor, a "ontologia da imagem fotográfica". O meio-termo de Vertov está em aceitar a apreensão da realidade na fotografia com os cine-fatos e, ao mesmo tempo, dizer que a verdade só estará estabelecida a partir da construção por meio da montagem, para Granja Granja (1981) Apud Silva, (2006, p. 48):

No entanto, Vertov acaba por se contradizer, pois em primeiro lugar a presença da câmara inevitavelmente modifica a natureza intrínseca da realidade. Em *Um homem com uma câmara*, algumas pessoas sorriem para a câmara, sugerindo que sabem de sua presença filmando os fatos. Em segundo lugar, após a montagem dos cine-fatos, não existe o acesso à verdade, mas sim a uma verdade que é de fato modelada segundo os propósitos revolucionários de Vertov. Se os cine-fatos fossem organizados de outro modo, a interação entre as imagens poderia produzir resultados diferentes.

De fato, a idéia de montagem de Vertov só pode ser entendida se tivermos em mente que todo o processo do cinema, para ele, liga-se aos princípios de uma nova sociedade socialista; o cinema de Vertov está, portanto, relacionado à criação de uma consciência do espectador, que o lançará ao encontro dos ideais revolucionários. Do mesmo modo que Eisenstein discorre sobre a montagem intelectual como portadora da gênese da revolução cultural, Dziga Vertov defende seu cine-olho como o motor que irá impulsionar a revolução socialista.

Outros filmes de Vertov merecedores de destaque são *Adelante, Soviet!* (Shagai, Soviet!), de 1926, pensado para ser um resumo do que tinha sido a Revolução Socialista até aquele momento, além de trabalhar com previsões muito otimistas sobre o futuro dos soviéticos. O filme principia lembrando os anos de miséria da Rússia czarista, prossegue apresentando as obras que aconteciam no período e termina exaltando o futuro de sucesso que seria trilhado, porém foi mal-compreendido até mesmo pelos burocratas do governo e os exibidores, que boicotaram a obra que teve suas qualidades reconhecidas somente fora do país.

Em 1926, Vertov lançou *La sexta parte del mundo* (*Shestaia chast mira*), centrado na dicotomia entre o capitalismo e o socialismo, e de como esse transformou a Rússia de uma economia agrícola, atrasada, em uma potência industrial, apoiada tanto em suas riquezas naturais quanto na força de seu povo. A montagem do filme apóia-se principalmente nessa mistura entre o que a Rússia tinha a oferecer e como o povo iria transformar tais recursos, Vertov procurou demonstrar a vida dos moradores dos mais diferentes pontos da nação, para exaltar as benesses trazidas pelo socialismo. O filme, cujo título remete a idéia de que a Rússia seria sozinha o sexto continente do mundo, foi bem recebido, pois “aprovechaban una cierta simbiosis entre las posibilidades de compresión de la gran mayoría popular y las ofrecidas por el intenso estudio del medio expresivo que tenían entre manos” (PORTER-MOIX, 1968, p. 129).

Outro filme a seguir a linha de revisionismo do governo socialista foi *El undécimo* (*Odinnadtsati*), de 1928, que celebrava o décimo primeiro aniversário da Revolução de Outubro e, basicamente, era uma revisão das conquistas do povo soviético, suas motivações e lutas. Mas foi com *Um homem com uma câmera* (1929) que ele mostrou o cinema puro, livre das influências do teatro e da literatura, um autêntico marco para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, influenciando inclusive os grandes

documentaristas ingleses dos anos 30, e até as novas produções. Vertov, como maestro, regeu harmoniosamente a imagem e o som do cinema.

2. 4. Aleksander Sokúrov e a *Arca Russa*

Rodado inteiramente em um único plano-seqüência ao longo de seus 96 minutos *Arca Russa* (2002), dirigido pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov leva o espectador a um passeio através de 35 salas do Museu Hermitage, em São Petersburgo, recriando diversos momentos da história russa entre os séculos XVII e XX. Todos os tempos convivem em único espaço, no qual o passado eternizado pela Arte e pela História faz parte do presente, não há, então, fronteiras entre um momento histórico ou artístico e outro, talvez seja essa a principal razão da adoção por parte do diretor do plano-seqüência que apresenta uma imagem sem cortes, de fluxo contínuo.

O filme envolveu a coordenação de cerca de 2.000 atores e figurantes que tiveram que driblar a complexa geografia do Museu Hermitage onde foi rodado, pois ao longo da projeção, a câmera percorre estreitos corredores, sobe escadas em caracol, atravessa um pátio coberto de neve e mergulha no meio de uma multidão de dançarinos, sem jamais perder a marcação previamente estabelecida, já que sempre consegue encontrar o ator certo no momento de sua fala. Apesar do enorme trabalho técnico envolvido, *Arca Russa* não é um filme de enquadramentos e movimentos rígidos, há um momento, por exemplo, que a câmera percorre um palco e “salta” sobre a orquestra, flutuando como uma pluma. Além disso, o diretor de fotografia – e operador da câmera *steadicam* – Tilman Büttner consegue evitar ser surpreendido por qualquer reflexo dos espelhos e pisos do museu. A iluminação varia de acordo com o ambiente. As imagens alteram a percepção de profundidade e perspectiva, ora aproximando o fundo da cena, ora distanciando-o do olhar do espectador.

Porém, *Arca Russa* não impressiona apenas por sua proeza técnica - sua narrativa também se beneficia da estrutura planejada por Sokúrov: na medida em que a câmera-personagem passeia pelo Hermitage, os séculos passam diante dos olhos do espectador, promovendo encontros com figuras como Pedro, o Grande e Catarina II. Mas o cineasta vai além, permitindo que o tempo assuma uma fluidez ainda maior a partir do momento em que as eras começam a se “cruzar” como no instante em que o personagem que serve de

guia para o espectador passa por uma freira que, mais tarde, será vista “perseguido” a princesa Anastácia. Portanto, de acordo com Santos (2002, p. 67-68): “a filmagem em continuidade foi apenas um meio, não o objetivo, nem a tarefa artística. O plano-sequência foi apenas “uma tela” que o cineasta, tal como um pintor, preencheu com sua composição de cor e luz”.

Produzido com o apoio do próprio Hermitage *Arca Russa* ostenta o que o museu oferece de melhor, desde os figurinos dos personagens até o espaço amplo e requintado do museu. Apenas um homem enxerga o narrador e vem conversar com ele. Fala russo, mas aparentemente é francês. Esse personagem ataca a mitificação dos tiranos russos, em especial Pedro, o Grande, mas também é fascinado por essa tirania, pois segundo ele próprio diz em determinado momento, a Rússia é uma nação muito grande para ter um governo democrático. O russo-francês será um guia na excursão pela Rússia do Museu Hermitage. Sua dupla nacionalidade parece representar o conflito de identidade da aristocracia e da arte russa, com um pé na tradição local e outro nos movimentos vindos da Europa.

A câmera subjetiva em *Arca russa* assume a condição de um ponto de vista, de uma verdade subjetiva, que busca uma perspectiva, não um núcleo de verdades absolutas que faz tudo caber em um molde, por isso, o tom de lamento ao se olhar para a pompa czarista perdida tem mais relação com um difícil momento presente do que com saudades de um regime monárquico. Ouve-se em determinado momento do filme a idéia de que os russos não têm criatividade e só sabem copiar os outros.

Retornando-se a questão do plano-sequência, realmente o filme não sofre nenhum tipo de montagem como estamos acostumados a ver, com cortes e fades, por exemplo. Tudo se apresenta em um fluxo contínuo, porém, de acordo com Leone & Mourão (1987), a montagem do filme não deve ser vista somente como a etapa de edição, mas deve englobar também a escritura do roteiro e a captação das imagens.

Partindo-se desse pressuposto, o filme de Sokúrov contém um enorme exercício de montagem, primeiro em seu roteiro que teve que escolher o que apresentar e por quais salas passar no Museu Hermitage, criar as falas e marcações dos personagens e depois em sua finalização que, se por um lado não precisou selecionar quais planos escolher – por ter um único plano de 96 minutos – teve, por outro lado, que passar por um processo de tratamento da imagem conforme relata Santos (2002, p. 68, 71):

Arca russa parece, portanto, resultar de um duplo trabalho de produção da imagem, realizado primeiro no momento da filmagem e em seguida na edição. É que Sokúrov teve “um problema com a imagem”. (...) descontente com a qualidade da captação de seu *cameraman*, Sokúrov procurou recuperar na edição “o lado espiritual desse filme – o mais significativo para seu resultado artístico”, além de tentar reproduzir na tela o volume arquitetural do Hermitage.

A montagem do filme tem mais relação com um quadro que precisa ser pintado, retocado, do que com a idéia de manipulação e junção de planos, idéia central do cinema de Eisenstein e Vertov, não pode haver o corte, pois este promove uma ruptura em determinada ação, a *Arca russa* apresenta um fluxo de imagens ininterruptos que fazem jus à idéia de um navio, uma arca, que está em movimento, navegando pela história russa dos últimos 300 anos.

Se o cinema de Sokúrov se afasta de seus compatriotas em relação à montagem, ele também não guarda grandes semelhanças com o já mencionado filme de Alfred Hitchcock *Festim Diabólico*, além do uso do plano-seqüência, certamente essencial para ambos. No entanto, não há mais nada em comum entre eles, pois o filme de Hitchcock respira uma atmosfera teatral, fechada em um pequeno ambiente como o de um palco, pretendendo transmitir um alto grau de verossimilhança, já *Arca russa* brinca com a representação teatral para apresentar uma aura onírica, em que personagens do passado se relacionam com personagens do presente, no sonho tudo é permitido, “a dinâmica do sonho parece ir impondo-se, até que o narrador se pergunta se não está dentro de um”, (SANTOS, 2002, p. 83), por isso, o personagem-câmera flutua entre as salas do museu.

Arca russa amplia os conceitos de cinema ao prescindir de uma montagem tradicional em favor do uso do plano-seqüência, não se pode negar que experiências desse tipo contribuem para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, deve-se ainda acrescentar outro ponto importante sobre a produção do filme que foi ter sido captado com câmera digital e o subsequente tratamento que a imagem recebeu na pós-produção do filme, fato cada vez mais comum nos filmes atuais. Sokúrov coloca-se então na vanguarda do cinema, tanto no que diz respeito à forma quanto no que remete ao conteúdo.

Capítulo 3. O diálogo entre os filmes *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi*

1. O documentário cinematográfico

Desde sua origem, o cinema dividiu-se em dois pólos que buscavam, a seu modo, representar o que se convencionou chamar de realidade. De um lado temos filmes de ficção que contavam uma determinada história “inventada” ou “romanceada” e de outro aqueles que procuravam relatar um fato de modo verídico, objetivo. Os filmes dessa segunda corrente receberam o nome de documentários, cuja maior referência é a escola documental inglesa dos anos 1920-30, em que os nomes mais conhecidos são os do americano Robert Flaherty diretor de *Nanook, o esquimó* (1922) e do inglês John Grierson diretor de *Drifters* (1929) além do brasileiro Alberto Cavalcanti colaborador do filme de Grierson e diretor de *Rien que les heures* (1926).

O presente capítulo pretende apresentar um breve panorama do documentário cinematográfico, para depois analisar os filmes *Um homem com uma câmera* do diretor russo Dziga Vertov e *Koyaanisqatsi* do norte-americano Godfrey Reggio, procurando demonstrar as semelhanças temáticas e estéticas entre eles, descrevendo e analisando cenas de ambos, seus recursos de montagem, de que modo um mesmo tema é visto e tratado por cada um dos filmes, além dos temas mais particulares de cada um.

Ambos os filmes podem ser enquadrados na categoria documentário por falta até de outra denominação. *Um homem com uma câmera* pode ser considerado um documentário sobre a sociedade russa nos anos 1920-30 e *Koyaanisqatsi* um documentário sobre a sociedade ocidental nos anos 1970-80 e os efeitos dessa industrialização sobre o planeta. Os dois desejam ser retratos autênticos de seus períodos históricos, procurando demonstrar a realidade que o cinema ficcional não apresenta, objetivo buscado já por aqueles que vieram a se tornar os primeiros documentaristas.

Os documentaristas pioneiros desejavam, em primeiro lugar, que seus filmes se constituíssem como uma alternativa aos filmes de ficção que, segundo eles, estavam transformando o cinema em uma arte muito parecida com a literatura e o teatro, deixando de lado características que o diferenciava de ambos, por isso, Flaherty e outros decidiram apontar suas câmeras para o que se entendia como a realidade da vida e extrair dessa realidade o que nenhuma outra arte conseguira até então.

No entanto, o cinema de ficção reclamava também para si um ideal de verdade, que pode ser aferido em todos os filmes que pretendem demonstrar em suas narrativas fatos plausíveis de acontecer no denominado mundo real. Tanto o documentário quanto o filme ficcional buscavam a seu modo a chamada “impressão de realidade”, ou seja, representar e extrair do mundo real o que se convencionou como verdade. Segundo Teixeira (2006, p. 255) “fosse por meio de uma parafernália de artifícios do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental”.

Apesar do desejo dos primeiros documentaristas de se desvincular das características do cinema de ficção como utilização de atores, roteiro, filmagem em estúdio, tudo o que remetia a uma artificialidade, o documentário não conseguiu deixar de lado a narratividade proveniente de seu “antagonista”, pois enquanto na ficção há uma clara distinção entre a chamada câmera objetiva que conta determinada ação e a câmera subjetiva que apresenta a visão de um determinado personagem, no documentário o uso da câmera objetiva acaba por carregar e esconder alta dose de subjetividade oriunda da visão e intenção do cineasta em focar determinado assunto. A narratividade, portanto, não deixa de estar presente no documentário.

O que os fundadores do documentário parecem ter conseguido e que se mostra presente ainda hoje, é a associação desse tipo de filme com um ideal de simplicidade, despojamento, tanto do lado da produção quanto da temática, elementos que, em tese, dariam condições de se captar a realidade da vida de modo mais autêntico do que o realizado pelo filme de ficção. Em *Um homem com uma câmera*, por exemplo, Dziga Vertov procura fugir o tempo todo da encenação, ele quer buscar o autêntico modo de vida do operário russo, seja quando ele está na fábrica, seja quando está na praia.

Em seu princípio, os documentários foram divididos em duas correntes, a primeira sendo a do filme etnográfico que comumente registrava povos e modos de vida distintos dos da sociedade ocidental e a segunda corrente um tipo de documentário de reportagem, cujo principal objetivo era investigar e apresentar fatos desconhecidos do público, até que Robert Flaherty uniu essas duas correntes com *Nanook, o esquimó* (1922) propondo um termo muito em voga nos estudos de antropologia do período que é o de observação participante.

Flaherty viveu junto a esquimós por um determinado tempo observando seu modo de vida, recolhendo impressões e interagindo com eles, para então começar a rodar seu filme sobre o dia na vida de uma família esquimó. Na verdade, o filme foi rodado duas

vezes, em 1913 e 1920, pois os primeiros negativos se perderam em um incêndio. O principal objetivo do documentarista era que seu filme tivesse o que ele chamou de “tema nativo”, ou seja, que prevalecesse um suposto ponto de vista dos esquimós sobre si próprios e não um ponto de vista externo. Se o documentário etnográfico desejava apresentar povos e civilizações estranhas ao olhar ocidental, esse mesmo olhar não deveria estar presente no filme.

Porém, para buscar esse tema nativo, o cineasta tentou recriar de modo autêntico o conteúdo do material original em sua refilmagem de 1920, dramatizando seqüências que mostram Nanook pescando, caçando ou habitando seu iglu. Flaherty teve então que utilizar os recursos do cinema de ficção para ser o mais fiel possível a seu registro da vida real de um esquimó. A discussão que perdura é a de que documentário e ficção não precisam se localizar em campos opostos, eles podem conviver e fazer uso das características um do outro para atingir seus intentos. *Nanook* não é, portanto, menos importante por ter produzido algumas seqüências que mostram um dia na vida de um esquimó.

Outro nome que prestou grande contribuição ao filme documentário foi o brasileiro Alberto Cavalcanti que, depois de trabalhar nas mais diversas funções (cenógrafo, diretor, montador) na época da vanguarda francesa dos anos 1920, passou a fazer parte do grupo de pioneiros documentaristas. Seu filme, *Rien que les heures* (1926) trata da paisagem urbana de Paris, constituindo um mosaico de imagens logo visto em outros filmes que transformavam uma grande cidade em personagem principal de um filme.

Ao participar da escola documental inglesa dos anos 1930 a convite de John Grierson, Cavalcanti realizou um curta-metragem intitulado *Pett and Pott* (1934) sobre as vantagens do uso do telefone doméstico em que transparecia suas pesquisas e experimentações sobre a importância do som ambiente. Cavalcanti discordava de Grierson a respeito do espaço que o documentário deveria ocupar na indústria audiovisual, pois o brasileiro defendia um documentário mais integrado ao estilo do filme de ficção, onde as distinções entre ambos fossem imperceptíveis como em *Nanook, o esquimó* de Flaherty enquanto o inglês era partidário do documentário como um gênero do cinema. Segundo Penafria (2004, p. 5) a abordagem de Grierson sobre o filme documentário é a de que “se procurem traços comuns que o demarquem da restante produção de imagens em movimento”.

Drifters (1929) foi o único filme realizado e montado por Grierson, que depois passou a atuar como produtor. Tem como tema a pesca do arenque no Mar do Norte e é

protagonizado por um grupo de pescadores que se lançam ao mar para realizar seu trabalho e acabam enfrentando uma forte tempestade. O filme coloca em oposição a vida dos pescadores frente ao seu local de trabalho, o mar. Grierson optou por *closes* dos pescadores ao mesmo tempo em que usa planos gerais do mar ou do momento da tempestade. *Drifters* pode ser considerado como documentário etnográfico por demonstrar o estilo de vida de um grupo de pessoas em seu ambiente e na história do documentário e é visto como sendo tão importante quanto *Nanook, o esquimó*.

Outro nome de extrema relevância para o documentário é o do francês Jean Rouch diretor de filmes como *Os mestres loucos* (1955) *Eu, um negro* (1958) e *Crônica de um verão* (1961) que procurava em seus filmes transpor essa barreira entre ficção e documentário constantemente erguida de ambos os lados. De acordo com Teixeira (2006, p. 278-279) o cinema de Rouch:

Trata-se, no âmbito de um cinema indireto, da operação de passagem contínua de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente.

Se os temas e personagens constantemente trocam de posição no cinema de Jean Rouch, isso se deve ao fato do cineasta ter passado parte de sua vida transitando pela África procurando com seus documentários um caminho mais longo do que o simples registro de povos isolados ou costumes estranhos a um europeu. *Crônica de um verão*, no entanto, trata do estranhamento do próprio Rouch frente à sua França de origem, quando indaga a seus conterrâneos através da personagem-entrevistadora se eles são felizes.

O filme acompanha a trajetória de alguns desses entrevistados e, fato inédito até então, os convida para assistirem a si mesmos no filme pedindo que dêem suas opiniões e impressões sobre o desenvolvimento da produção. Com isso, Rouch quebra a barreira entre quem retrata e quem é retratado no filme dando voz e acatando idéias de seus personagens. A troca de identidade presente em outros filmes aqui ganha novos contornos, não há mais simplesmente atores amadores negros representando estrelas hollywoodianas como em *Eu, um negro*. A equipe do filme não se compõe apenas dos que registram, mas também dos que são registrados.

Crônica de um verão, co-dirigido por Edgar Morin, apresenta um processo de montagem não apenas quando após as imagens captadas se vai para uma sala de edição montar o filme. A montagem acontece dentro da própria produção do filme quando os

realizadores intervêm nas entrevistas, se questionam sobre o filme que estão realizando e contam com a contribuição de seus personagens para saber quais rumos tomar. De Flaherty a Rouch o documentário se constituiu não apenas como o oposto do filme de ficção, mas principalmente construiu um caminho próprio dentro da linguagem cinematográfica. Inseridos no documentário cinematográfico, dois filmes de diferentes países e períodos históricos foram escolhidos para poder exemplificar a contribuição do documentário para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

2. Os filmes *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi*

Considerado a obra-prima de Dziga Vertov, é essencial a análise do filme *Um Homem com uma Câmera*, mais detalhadamente para se entender os conceitos de montagem propostos pelo cineasta russo, bem como a aplicação dos ideais construtivistas e a tese de cinema-verdade.

Em *Um homem com uma câmera*, Vertov demonstra o papel do artista como um engenheiro que apresenta o filme dentro do processo de construção de um sentido, visando a uma tomada de consciência relacionada à revolução socialista. O princípio construtivista está mais presente na idéia de uma construção. O entusiasmo com a tecnologia está expresso na admiração dos construtivistas pelas máquinas, que representam a racionalidade do futuro. No cinema de Vertov, a construção do sentido fílmico é captada essencialmente pela força de uma máquina, no caso, uma câmera.

O próprio título do filme já sugere a aproximação do homem com a máquina; essa relação está presente no filme todo, sempre que se mostra a interação do ser humano com algum tipo de mecanismo ou engrenagem, ou ainda nas vezes em que se faz a analogia entre o homem “funcionar” como uma máquina, ou esta “comportar-se” como ser humano.

O filme também deve ser visto como uma aula de cinema, pois Vertov utiliza todos os recursos possíveis da linguagem cinematográfica, seja na variedade de cortes e planos, nos truques de câmera ou “efeitos especiais”, convincentes até hoje, e na própria metalinguagem ao mostrar um homem com uma câmera documentando a vida soviética do final dos anos 1920.

Os temas principais do filme são a própria experiência de assistir o filme pelo público, os diferentes tipos de trabalho existentes na sociedade russa, principalmente aqueles em que o ser humano interage com as máquinas, as fases da vida humana desde o

nascimento até a morte, passando pelo casamento e as horas de lazer que podem ser divididas entre a prática esportiva, o entretenimento lúdico em parques de diversão ou até um passeio à praia.

No material promocional do filme, Vertov deixava claro sua intenção de desenvolver uma linguagem cinematográfica em que imagem e som eram indissociáveis, afirmando, de acordo com Porter-Moix (1968, p. 131): “Estos fenómenos vividos, con estas fases vitales, con estas notas, se ha construido una obra musical cinematográfica em la que hay una melodía básica y un acompañamiento”. Vemos então a preocupação do cineasta em dar o mesmo valor ao que o espectador assistia e ouvia em seu filme.

Koyaanisqatsi (“vida fora de balanço” em língua indígena Hopi) é o primeiro filme de Reggio como diretor e produtor além de ser também o primeiro da chamada trilogia Qatsi, que conta ainda com os filmes *Powaqqatsi* (“vida em transformação”) (1988) e *Naqoyqatsi* (“vida como guerra”) (2002). Como em *Um Homem com uma Câmera*, *Koyaanisqatsi* não tem atores, uma história linear ou cenas feitas em estúdio e também nesse filme, a trilha sonora é elemento central. Composta pelo famoso músico Philip Glass, a trilha que acompanha as imagens do filme de Reggio dialoga com as imagens, às vezes complementando-as, às vezes conduzindo-as, exatamente como no filme de Vertov.

Segundo o diretor, o filme não tem um significado, uma intenção específica, ele é apenas uma obra de arte, não há como explicá-lo, a explicação vem de quem o assiste. No documentário *Essence of life* (2002) dirigido por Greg Carson, Godfrey Reggio afirma, “o filme incita, provoca, gera perguntas em quem o vê e que só devem ser respondidas pelas próprias pessoas”.

Houve muita controvérsia sobre que tipo de filme seria *Koyaanisqatsi*, pois algumas pessoas o vêem como um filme ambiental, outros como uma ode à tecnologia, há ainda os que o acusam de ser um filme apocalíptico. No entanto, Reggio diz que em seu filme:

A meta é a aventura e não seu destino final (...) tentei mostrar que o acontecimento principal de hoje não é visto por quem o presencia. O acontecimento é a transição da natureza antiga ou do ambiente natural, hospedeiro da habitação humana ao ambiente tecnológico e à tecnologia de massa como ambiente da vida (...) não é sobre o efeito dela (a tecnologia), é sobre o que ela encerra. Não é que usemos tecnologia, vivemos tecnologia”(CARSON, G. *Essence of life*, 2002).

Aos 14 anos de idade, Godfrey Reggio entrou para uma ordem religiosa permanecendo nela até completar 28 anos, segundo ele, foi como ter crescido na Idade

Média experiência que ele julga ter sido boa e ruim ao mesmo tempo, no entanto, ele não sabe como tal experiência influenciou seus filmes, pois se diz motivado e interessado pelo que está por trás das coisas, deseja buscar algo profundo.

Sua relação com o cinema foi despertada após assistir a *Los olvidados* (1950) do diretor espanhol Luis Buñuel, filme que trata de menores abandonados e foi para Reggio algo semelhante a uma experiência religiosa. A partir de então decidiu trabalhar com a mídia de uma maneira geral, entrando para o IRE sigla em inglês de Instituto de Educação Regional cujo primeiro trabalho foi a chamada “Campanha de Privacidade” em 1974 veiculada em televisão, rádio e jornais alertando a população americana sobre a crescente invasão de privacidade imposta por governo, meios de comunicação de massa ao cidadão americano da época que, de acordo com Reggio, já naquele momento, as pessoas estavam perdendo o controle da tecnologia e de suas vidas.

O segundo projeto do IRE foi o que veio a se transformar no filme *Koyaanisqatsi*, idealizado em 1978 quando Reggio conheceu o diretor de fotografia Ron Fricke e ambos decidiram iniciar o projeto que levou em torno de seis anos para ser concluído. A relação do diretor com Fricke se estabeleceu da seguinte maneira: “Eu escolho as locações, digo como quero vê-las, como lidar com elas e como fazer do segundo plano o primeiro, são minhas idéias. Fricke é uma resposta artística (...) está tão envolvido no filme quanto eu” (CARSON, G. *Essence of life*, 2002).

Ao explicar de onde surgiu o título do filme, o diretor afirma que se possível ele não colocaria nome algum, mas sim uma imagem e questiona como descrever em palavras algo indescritível ou indizível. Porém, como não poderia ser lançado sem um título que o identificasse, Reggio buscou algo que não tivesse nenhuma bagagem cultural, nem nada pré-concebido, chegando à língua *hopi* que se caracteriza como uma língua puramente oral, portanto *qatsi* significa “modo de vida” e *koyaanis* sugere “loucura, desordem, desequilíbrio, fragmentação, um modo de vida que requer outro modo de fazê-lo, uma vida que requer outra forma de viver” (CARSON, G. *Essence of life*, 2002).

A respeito da trilha sonora do filme, seu compositor, Phillip Glass lembra que nunca tinha feito música para cinema antes até aceitar o convite de Reggio. A relação entre diretor e compositor foi parecida com a que Reggio estabeleceu com seu diretor de fotografia Ron Fricke, pois Reggio mostrava um trecho de filme montado a Glass e dizia o que desejava, o compositor então criava a música. Em seguida, ambos assistiam o trecho sonorizado e conjuntamente decidiam o que mudar.

3. O diálogo entre *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi*

No início de *Um Homem com uma câmera* ainda com a tela escura, ouve-se um ruído parecido com o *dial* de um rádio procurando sintonizar uma estação. Tal efeito remete às pesquisas feitas com o som por Dziga Vertov em seu Laboratório do Ouvido; no entanto, as experiências aqui são com a imagem e por isso, quando o ruído acaba, ouve-se a música tema do filme composta pelo próprio cineasta. Um alerta então é feito ao espectador na apresentação do filme, em um texto que explica a intenção da película:

“Um excerto do diário de um cameraman. Para a atenção dos espectadores: Este filme apresenta um experimento na comunicação cinematográfica (cinematográfica) de eventos visíveis sem o auxílio de intertítulos (um filme sem intertítulos), sem o auxílio de um roteiro (um filme sem um roteiro), sem o auxílio do teatro (um filme sem sets, atores, etc.). Este trabalho experimental procura criar uma linguagem internacional verdadeiramente absoluta do cinema baseada em sua total separação da linguagem do teatro e da literatura”(VERTOV, D. 1929).

Nota-se neste texto que o propósito de Vertov era buscar uma linguagem verdadeiramente cinematográfica, onde todos os recursos narrativos usados até o momento seriam dispensados, para desvincular o cinema de outras artes como a literatura e o teatro. Da mesma forma *Koyaanisqatsi* foi pensado por Godfrey Reggio que diz:

O que decidi fazer com o filme foi tirar o primeiro plano de um filme comum. Ou seja, os atores, a caracterização, a trama, a história. Peguei o segundo plano, coisas de apoio como papel de parede e coloquei em primeiro plano. Fiz dele o assunto, enalteci as virtudes da imagem e a fiz presente. O tráfego era o acontecimento. (CARSON, G. *Essence of life*, 2002).

Retornando ao início de *Um homem com uma câmera*, vemos o *cameraman* colocar sua câmera e tripé sobre os ombros e entra por trás de uma cortina, levando o espectador a imaginar que se trata das cortinas presentes em uma sala de cinema, pois a próxima imagem mostra o interior de uma sala de cinema vazia, como que a esperar o público chegar para a sessão do filme que se verá adiante. Nessa espera, há *takes* em que as filas de cadeiras levantam seus assentos em uniformidade, como um exército bem treinado em desfile; o projetorista retira um rolo de filme de uma lata e o coloca no projetor, enquanto a multidão começa a chegar e se acomodar, e a orquestra prepara-se para tocar aquele que será o tema do filme. O projetorista ajusta os últimos detalhes de sua máquina e, no momento que a luz do projetor é acesa, a orquestra inicia sua apresentação.

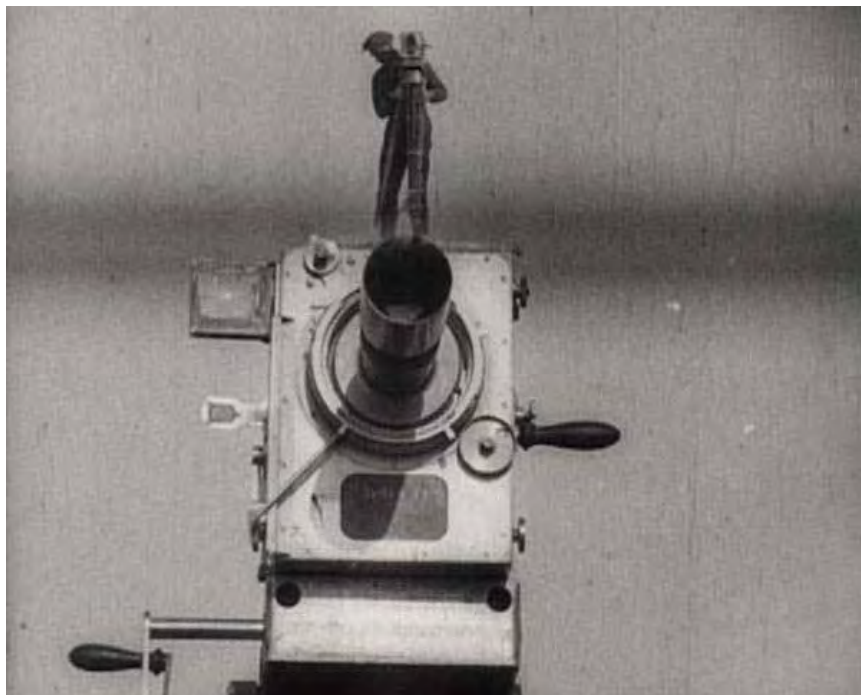


Fig. 1. Truque de câmera no filme *Um homem com uma câmera*

A primeira imagem que se vê do filme dentro do filme mostra uma câmera de cinema ocupando 2/3 da tela, enquanto que no terço superior temos um homem segurando uma câmera em seu tripé, personagem que será o fio condutor do filme, algo inexistente no filme americano. Essa imagem já apresenta claramente a intenção do cineasta de experimentar com a linguagem cinematográfica e sua montagem, pois vemos uma câmera em tamanho gigante com um homem sobre ela.

O tema musical principal de *Um homem com uma câmera* é modificado durante o filme de acordo com as imagens; às vezes ele acelera e incorpora o som de uma locomotiva, outras vezes ele fica mais lento. É interessante notar como a música é trabalhada como elemento central do filme e como articula o andamento das imagens.

Em *Koyaanisqatsi*, de acordo com seu compositor Phillip Glass, o objetivo era que a imagem e a música funcionassem organicamente juntas, deixando espaço ainda para um terceiro elemento, o espectador. “Há uma tríade entre a música, as imagens e o espectador (...) a idéia é pegar os dois meios e fundi-los não para fazer comentários, não para mostrar uma opinião, mas tê-los funcionando (...) eles tem suas trilhas, mas há um nível no qual ocorre uma fusão dos três meios (imagem, música e espectador)” (CARSON, G. *Essence of life*, 2002).

Comparando com o que é costumeiramente realizado em termos de trilha sonora, Phillip Glass diz que na maioria dos casos imagem e música estão coladas, em

Koyaanisqatsi o compositor procurou deixar um espaço entre ambas que seria ocupado pelo espectador que se tornaria parte ativa do filme, “é questão de determinar a distância entre imagem e música. A transição entre música e imagem acontece quando o ouvinte atravessa o espaço entre uma e outra”. (CARSON, G. *Essence of life*, 2002). Ambos os filmes depositam grande importância na relação entre imagem e som e no modo como o espectador vai relacionar tanto um quanto outro no momento de assistir aos filmes.

O início do filme russo apresenta também o início de um novo dia, em que o número 1 aparece na tela e a câmera em um movimento de *travelling* adentra o interior de uma casa pela janela. Há vários *takes* de uma moça dormindo, seguidos de imagens das ruas da cidade de Odessa ainda deserta, em que se mostram fachadas de lojas e fábricas nas quais se vêem máquinas prontas para começar mais um dia de trabalho. O curioso são as imagens de crianças dormindo em bancos de praça, cobertas apenas com um casaco para se proteger do frio. Vertov, mesmo tendo feito um filme que exaltava as qualidades da Revolução Socialista, não deixa de apresentar os problemas enfrentados pela população.

O filme americano também apresenta imagens de bairros e pessoas pobres, principalmente da região do *Harlem* em Nova York, nota-se uma arquitetura mais antiga e muitas vezes deteriorada, muito lixo nas sarjetas, pessoas sentadas em calçadas aparentemente desempregadas. Segue-se então uma série de implosões de velhos prédios mostrando que a tendência natural dessas construções antigas é dar lugar a outras mais novas e modernas.

O filme de Vertov apresenta *closes* de objetos, como um telefone, uma máquina de escrever e da roda de um automóvel que passam a idéia de que o homem depende de uma série de máquinas para se comunicar e para se locomover. Já em *Koyaanisqatsi* tanto a comunicação quanto a locomoção das pessoas é feita em altíssima velocidade, o filme apresenta uma mulher com duas crianças em frente a uma televisão, as cenas que se vê em seguida são aceleradas e mostram o que há na programação da TV como notícias, esportes e principalmente uma infinidade de anúncios publicitários. Reggio trabalha com paráfrase, pois simula a forma do espectador assistir televisão, tudo é muito rápido como o *zapping* que costumeiramente fazemos ao assistir televisão. Logo depois uma série de televisores explode como se, talvez, essa fosse a única solução para se lidar com a mídia que chega até nós de maneira acelerada e superficial, retratando e fazendo parte da sociedade contemporânea que vivemos.

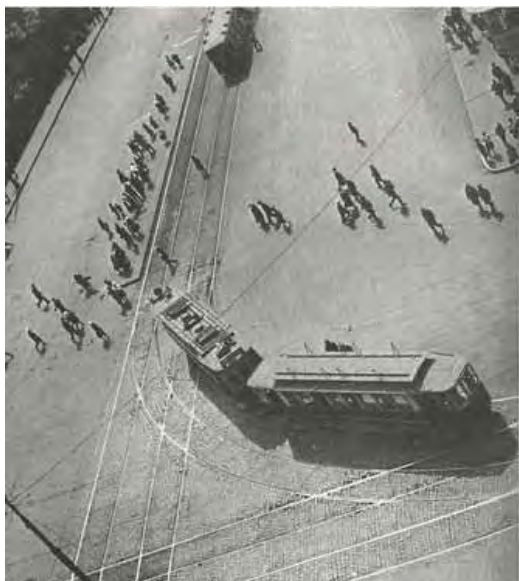


Fig. 2. Cruzamento movimentado em
Um homem com uma câmera



Fig. 3. Os edifícios espelhados em *Koyaanisqatsi*

Um homem com uma câmera mostra ainda muitas imagens feitas do alto de edifícios de onde geralmente se tem uma visão mais ampla do que ocorre em uma cidade, imagens que devem ter impressionado os espectadores devido ao reduzido número de prédios da época. Na sociedade dos anos 1980, porém, prédios não eram coisa rara, *Koyaanisqatsi* busca então imagens mais do alto como as feitas por helicópteros, aviões e mesmo de foguetes espaciais em que até os arranha-céus se mostram pequenos. O filme americano utiliza enormes prédios espelhados para apresentar imagens de nuvens que passam sobre eles, a natureza e o ambiente construído pelo homem se misturam em uma única imagem.

Voltando ao filme russo, o movimento na cidade realmente começa quando aviões, bondes e ônibus deixam suas respectivas garagens em busca dos passageiros que levarão a diferentes destinos; a trilha sonora modifica-se e passa a apresentar um ritmo mais acelerado. O *cameraman* flagra uma mulher deitada no banco de uma praça que, incomodada pela presença da câmera que a despertou, levanta-se e sai. Pouco depois se vê um cartaz de Rodchenko⁶ com o sugestivo nome de *O Despertar de uma Mulher*. Há

⁶ Aleksander Mikhailovich Rodchenko (1891 - 1956) foi artista plástico, escultor, fotógrafo e *designer* gráfico russo, além de um dos fundadores do construtivismo russo. Um dos artistas mais versáteis do Construtivismo a emergir após a Revolução Bolchevique. Trabalhou como artista plástico e *designer* gráfico, antes de migrar para a fotografia e a montagem fotográfica. Ciente da necessidade de uma série documental de fotografia analítica fotografou freqüentemente seus assuntos em ângulos ímpares – geralmente muito de cima ou de baixo – para chocar o espectador. www.wikipedia.com Acesso em 08/05/2008

vários outros cartazes seus espalhados durante todo o filme, algumas fusões de imagens e ângulos de câmera são claramente inspirados em seu trabalho.

Koyaanisqatsi mostra uma semelhança temática muito grande com *Um Homem com uma Câmera* no momento em que uma imagem aérea mostra uma grande intersecção de rodovias e pistas repletas de carros, aqui, como no filme russo, transparece o fascínio pelos meios de transporte, a aglomeração de veículos e então em segundo plano do congestionamento de carros, um avião passa no meio da tela.

Em um primeiro momento tal tomada parece uma montagem e nos faz recordar as inúmeras sobreposições de imagem de trens e bondes que Vertov realiza em seu filme, mas então se vê que é uma construção sem truques, onde uma pista de aeroporto vista de muito longe se mistura com a imagem de uma pista cheia de automóveis.



Fig. 4. Sobreposição da imagem de uma mulher com carretéis de linha em *Um homem com uma câmera*

No filme de Vertov há uma série de imagens de diferentes tipos de máquinas e engrenagens funcionando a todo vapor; há desde engrenagens de máquinas até teares supervisionadas por uma mulher. A única interferência direta do ser humano é colocar um pouco de óleo para lubrificá-las e manter seu perfeito funcionamento. Em *Koyaanisqatsi* há também imagens de máquinas e engrenagens tão recorrente no filme de Vertov, vemos pessoas trabalhando em linhas de montagem de automóveis, em uma fábrica de salsichas, de pães. O trabalho coordenado e repetitivo feito por máquinas, trabalhadores realizando a mesma operação continuamente, ou seja, o modo de trabalho permanece o mesmo, talvez somente mais acelerado na época do filme de Reggio. A sociedade se acelerou e o homem do final do século XX tem que acompanhar esse ritmo.

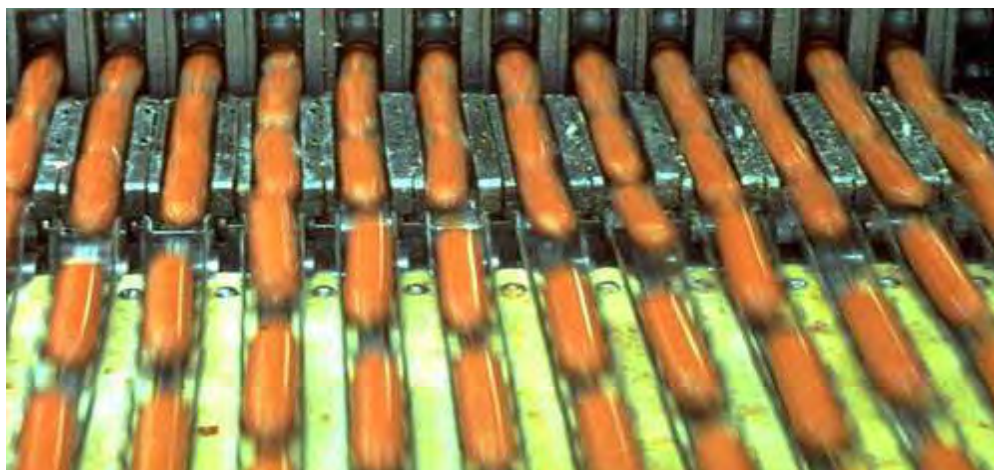


Fig. 5. Produção industrial de salsichas em *Koyaanisqatsi*

Ambos os filmes também trabalham a questão da energia que move as máquinas das fábricas e indústrias. *Um homem com uma câmera* apresenta trabalhadores em uma carvoaria retirando enormes caçambas primeiro puxadas por um cavalo e depois pelos próprios homens. A imagem mostra apenas as pernas dos trabalhadores que passam por cima da câmera, logo depois vê-se o *cameraman* deitado no chão, captando as imagens que acabaram de ser vistas. A metalinguagem se faz presente mais uma vez, Vertov mostra o trabalho do operário russo para depois mostrar quem realizou tais imagens. Em seguida, o *cameraman* aventura-se no interior de uma mina, em uma siderúrgica e também em uma hidrelétrica, lugares criados pelo homem, mas onde ele parece um elemento estranho, invasor, devido à sua pequenez frente ao tamanho de uma caldeira ou uma barragem, Dziga Vertov continua alternando tomadas feitas por seu *cameraman* com a própria aventura de registrar tais imagens.

Em *Koyaanisqatsi* há uma enorme indústria cercada por reservatórios de água. Logo depois, trabalhadores assistem uma máquina prensar um bloco incandescente de metal. Como em *Um Homem com uma Câmera*, aqui o ser humano se mostra pequeno e tem que lidar com o perigo de trabalhar em locais como uma siderúrgica vista tanto no filme de Vertov como em *Koyaanisqatsi*.

O *cameraman* russo é visto então dentro de uma plataforma içada por um guindaste, registrando o movimento das águas na barragem; ele vai de um lado a outro filmando o correr das águas, enquanto novas imagens de engrenagens e máquinas são apresentadas, fazendo com que o espectador veja as águas como fonte geradora de energia para o funcionamento das máquinas. No filme de Reggio há uma siderúrgica e homens trabalhando, no entanto, aqui se depende mais da energia, por isso são mostradas enormes

torres que passam por paisagens desertas, tubulações que cortam matas e que levam às grandes cidades o combustível que as fará funcionar. O filme americano questiona constantemente o custo ambiental do progresso industrial e tecnológico na sociedade contemporânea.

O deslocamento de pessoas é retratado nos filmes de modo semelhante, no filme russo há um plano geral de uma série de portões que estão sendo abertos para a entrada de uma multidão carregando malas; tudo leva a crer que se trate de um porto, já em *Koyaanisqatsi* é visto o interior de uma estação de trem ou metrô onde uma multidão anda de um lado a outro. Há também inúmeras imagens de escadas rolantes que sobem e descem em ritmo acelerado levando milhares de pessoas de um lado a outro, lembrando novamente a *Um Homem com uma Câmera* que também apresenta pessoas em ritmo acelerado se deslocando em todas as direções possíveis.

O contraponto a essa imagem acelerada das pessoas vem logo em seguida quando uma multidão de pessoas anda pelas ruas em câmera lenta. Outra semelhança com o filme russo acontece quando pessoas “posam” para a câmera de Reggio. Em *Um homem com uma câmera* há imagens congeladas de uma senhora, de uma menina, de uma rua cheia de pessoas, bem como imagens de rolos de filmes com seus fotogramas, que nos dão a entender sejam os fotogramas registrados pelo *cameraman*. A trilha sonora nesse momento torna-se grave, até sombria. Vertov questiona o próprio fazer artístico utilizando diferentes formas de expressão do cinema, ora acelera as imagens, ora as torna lentas, contemplativas, pretendo mostrar que é possível estabelecer uma outra relação tanto com a vida quanto com a arte.



Fig. 6. Garçonetes posam para a câmera em *Koyaanisqatsi*



Fig. 7. Tesoura cortando fotogramas em *Um homem com uma câmera*

Vertov mostra que o cinema como arte de imagens em movimento é a que melhor expressa a velocidade do século XX, originando-se de uma imagem congelada, a fotografia. Se Vertov congelou as imagens e as trabalhou como fotografias, Reggio pede às pessoas que fiquem paradas enquanto são filmadas, o que gera estranheza, pois o espectador está acostumado a ver pessoas em movimento em um filme e não paradas encarando a câmera. A apreciação de uma fotografia exige por parte de quem a olha um momento de reflexão. Vertov utiliza muitas tomadas estáticas, como fotografias que vemos em uma exposição, Reggio também apresenta tomadas estáticas ou muito lentas simulando o movimento que fazemos com os olhos para contemplar uma grande fotografia ou quadro. Essa ponte entre fotografia e cinema é evidenciada em *Um homem com uma câmera* quando vemos uma mulher em uma moviola, possivelmente Elizaveta Svilova, a esposa de Vertov, selecionando fotogramas exibidos no filme, logo em seguida. O trabalho cinematográfico também se realiza com o auxílio de máquinas, pois as imagens são captadas com uma câmera e o filme é montado com a ajuda de uma moviola.

Além de tomadas lentas, *Koyaanisqatsi* utiliza muito imagens em ritmo acelerado, exatamente para evidenciar o ritmo da sociedade contemporânea. No filme russo também há essa sensação de um ritmo de vida acelerado, porém não tanto quanto a da sociedade dos anos 1980 retratada no filme americano. Épocas diferentes tem ritmos de aceleração diferentes. Em *Koyaanisqatsi*, a aceleração das imagens acaba por criar uma nova paisagem urbana, em que se vê a malha viária de uma cidade à noite sendo cortada por fachos de luz, isso é possível apenas pelo uso de técnicas de montagem, que estão a serviço de demonstrar o ritmo frenético da sociedade contemporânea.

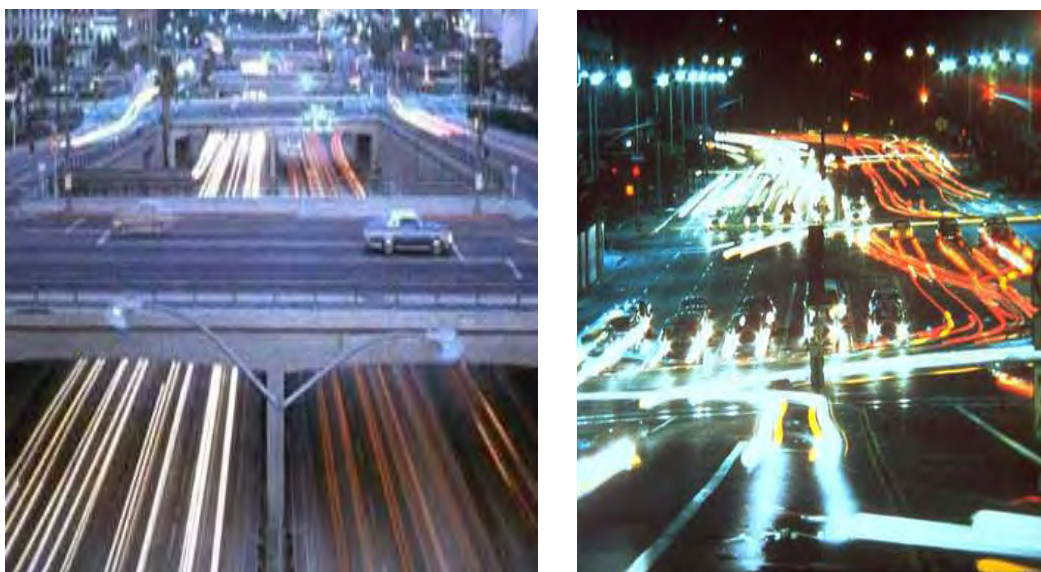


Fig. 8. e 9. Aceleração das luzes dos faróis criam uma idéia de fluxo ininterrupto em *Koyaanisqatsi*

O movimento é algo muito importante nos dois filmes, no russo, trens e bondes (os mais usados meios de transporte da época) são repetidamente vistos, o próprio *cameraman* utiliza esses transportes para filmar a cidade em movimento. Outra semelhança acontece quando aparece uma imagem se deslocando por entre túneis e estradas, o *cameraman* de Vertov sobe em um carro para registrar imagens, em *Koyaanisqatsi*, porém, o espectador apenas segue a imagem, ele se transforma em passageiro de um carro em alta velocidade.

Ambos os filmes tem cenas “protagonizadas” por uma porta giratória, mas enquanto em *Um homem com uma câmera* tal cena tem um caráter metalingüístico, pois vemos o vidro da porta giratória começando a se mover e terminando por refletir a imagem do *cameraman*, o filme americano utiliza a porta como mais um exemplo de velocidade demonstrando o fluxo contínuo de pessoas que entram e saem por ela em um ritmo alucinante.

O filme russo intercala algumas imagens de um carteiro levando a correspondência em sua bicicleta com outras, feitas do alto de um trem em movimento e uma seqüência de bondes indo e vindo de variadas direções. Há uma imagem do *cameraman* filmando de um trem, seguida por imagens de charretes e carros conversíveis. Em um dos carros conversíveis, vemos o *cameraman* registrando seu filme com o olhar curioso dos transeuntes. Logo depois ele começa a filmar pessoas que passeiam em seus carros e sorriem para a câmera. Se no final dos anos 1920 as pessoas ao serem filmadas demonstravam um misto de vergonha e espanto, aquelas que vemos em *Koyaanisqatsi* caminhando no meio de multidões mal se dão conta da presença de uma câmera e quando notam, apresentam um semblante desconfiado como se sua intimidade tivesse sido invadida. O privado, apesar da grande penetração dos meios de comunicação na vida das pessoas no final do século XX, ainda é valorizado e estimado mesmo no meio de uma multidão.

Em outro trecho, Vertov utiliza novamente metalinguagem ao apresentar dois prédios colocados frente a frente que se chocam, graças a um processo de montagem. Outro exemplo apresenta dois trens que correm em paralelo e colidem dentro da imagem. A intenção é, com a montagem, estabelecer novas maneiras de comunicação entre artista e público, distintas das usadas na literatura, no teatro e também no chamado cinema comercial, cujo principal exemplo seriam os filmes produzidos por Hollywood. *Koyaanisqatsi* trabalha uma alternância de imagens que se inicia com nuvens percorrendo o céu com uma rapidez e volume tão grande que mais se assemelham às ondas no mar,

imagem vista na seqüência, através de uma montagem ágil o espectador quase não consegue distinguir entre o que é nuvem e o que é água, se Vertov celebrava os prédios e máquinas, Reggio prefere a natureza.

A ligação entre olho humano e câmera é invocada em *Um homem com uma câmera* quando uma série de imagens, cada vez mais aceleradas, é vista sendo intercalada por imagens de um olho que pisca e olha para os lados. A trilha sonora segue o ritmo das imagens, acelerando seu compasso. A velocidade e a tensão continuam quando uma ambulância sai em disparada para socorrer uma pessoa ferida, sendo seguida pelo *cameraman* no carro conversível. Aqui é ressaltado o caráter de urgência e registro de acontecimentos reais, buscado pelo cineasta em seus filmes. Acompanha-se um homem tocando um sino e vários carros de bombeiro deixando o quartel, para atender os chamados. A câmera acompanha tudo de perto, registrando o semblante dos bombeiros, enquanto a trilha sonora torna-se mais parecida com uma marcha militar, acompanhada de uma sirene. O filme americano também traz pessoas feridas sendo atendidas por uma ambulância, no entanto, aqui as tragédias pessoais são substituídas por tragédias de grandes proporções como a explosão de um conjunto de prédios que é seguida por imagens de pessoas desabrigadas nas ruas. Os dramas pessoais de Vertov são substituídos em *Koyaanisqatsi* por outros de proporções enormes que atingem milhares de pessoas ao mesmo tempo.

O trabalho manual é exemplificado no filme russo pelas cenas em que uma mulher é maquiada, outra tem seus cabelos lavados, uma terceira mulher lava e torce um lençol, outra ainda costura roupas, um barbeiro corta a barba de um homem, um sapato é engraxado e uma mão gira uma manivela de uma câmera para registrar imagens.

Nesse ponto, os trabalhos primordialmente manuais começam a se modificar com a introdução das máquinas, seja na própria câmera, seja uma moça embalando cigarros em uma caixa, outra mulher costurando ou ainda uma telefonista utilizando um painel para completar ligações. As imagens aceleram-se novamente, para mostrar a aceleração produzida pela entrada cada vez maior de componentes mecânicos na vida do homem. As mãos humanas devem se acelerar para poder acompanhar a velocidade das máquinas. São então mostradas mãos datilografando uma máquina de escrever, outras empacotando cigarros. *Koyaanisqatsi* apresenta também diversas linhas de montagem como de televisores ou carros, a aceleração da sociedade russa mostrada por Vertov, continuou e se intensificou no filme de Reggio.

O final da jornada de trabalho é visto em *Um homem com uma câmera* quando a imagem de uma buzina é repetida várias vezes, enquanto o *cameraman* se posiciona com sua câmera entre duas linhas de bonde. Vêm-se imagens de máquinas enfatizando a questão da repetição, do movimento contínuo, até que uma pessoa desliga uma das máquinas, operação repetida com uma prensa de jornal e outros aparelhos. A trilha sonora vai paulatinamente cessando, é hora de voltar para casa, o dia de trabalho terminou.



Fig. 10. O lazer sendo retratado em *Um homem com uma câmera*

Há alguns trabalhadores lavando o rosto em um tanque, mulheres penteando-se, um barco partindo, uma imagem do anoitecer, a hora do lazer chega com imagens de pessoas na praia tomando sol; alguns nadam, enquanto outros fazem exercícios. Vemos o *cameraman* estender uma grande cartolina no chão e distribuir uma série de folhas de jornal nessa cartolina, montando um painel de notícias que logo será fixado na parede.

O filme segue com novas imagens de pessoas na praia, nadando e fazendo exercícios na areia, depois passando uma espécie de lama sobre o corpo para tomar sol. Há um certo ar de alegria no rosto das pessoas, o filme parece tentar demonstrar que o trabalho é importante, é a base da sociedade russa revolucionária, porém o lazer também faz parte da vida dessas pessoas. Em seguida vemos cenas de pessoas descendo de um barco, enquanto o próprio *cameraman* também aparece na praia em trajes de banho e com o corpo coberto de lama. Trabalhando novamente com metalinguagem, Vertov mostra que seu personagem também tem direito ao lazer, pois o vemos na água banhando-se e a câmera no tripé, permanece ao seu lado. A praia quando aparece em *Koyaanisqatsi* revela ao fundo não uma bela paisagem natural, mas sim enormes chaminés de uma fábrica. A industrialização e o progresso exaltados por Vertov transformaram-se em pesadelo e invasão dos recursos naturais no filme do norte-americano.

O filme de Godfrey Reggio trata principalmente dos perigos trazidos ao planeta por uma sociedade moderna, que como o próprio diretor afirmou, vive imersa na tecnologia. Realizado há mais de 20 anos, o filme apresenta uma mensagem ecológica de que nosso planeta corre sério risco causado, sem dúvida, pelo próprio ser humano. Há, por exemplo, uma seqüência de imagens áreas de montanhas e *cânions*, lugares inóspitos que aparentemente não sofreram nenhum tipo de modificação humana, vê-se imagens de dunas e novamente imagens de montanhas sem qualquer tipo de vegetação. No entanto, a trilha sonora denuncia a mudança quando o tom da música se modifica ao mostrar grandes torres de ferro utilizadas para sustentar os cabos de energia elétrica. Se olhada com cuidado, a paisagem onde estão essas torres é similar ao das montanhas do início do filme, com a diferença de que agora são utilizadas pelo homem para o transporte de energia, paisagens antes intocadas, foram agora invadidas pelo progresso da civilização.

Há em *Koyaanisqatsi*, muitas referências aos chamados quatro elementos básicos da natureza, fogo, terra, ar e água. Esses quatro elementos começam a se misturar nas imagens que apresentam nuvens cobrindo montanhas, uma vegetação cercada por um lago até que ocorre uma explosão numa jazida mineral e vê-se a imagem de um enorme caminhão, ou seja, a harmonia dos quatro elementos é quebrada pela invasão do ser humano.



Fig. 11. A natureza intocada é mostrada em *Koyaanisqatsi*

Outra imagem de *Koyaanisqatsi* a tratar dos perigos da sociedade humana sobre o planeta é a da explosão de uma bomba atômica em um local deserto. A imagem é enquadrada de longe, vemos um cogumelo de fumaça se formar em segundo plano enquanto no primeiro plano há alguns arbustos. O cogumelo de fumaça vai se levantando e

cada vez mais lembra a silhueta de uma árvore com galhos e copa, em contraste com a imagem do arbusto verdadeiro em primeiro plano.

Voltando ao lazer em *Um homem com uma câmera*, o filme deixa a praia e passa a tratar do lúdico na forma de um oriental que faz truques de mágica, ajudado pelos truques de montagem que transformam uma bolinha em um pequeno rato branco. A platéia fica encantada, especialmente uma menina cuja foto já havia aparecido na seqüência de fotogramas mostrada anteriormente no filme. Vertov faz aqui uma analogia entre os truques de um mágico e as possibilidades da montagem cinematográfica de também iludir seu público. O filme russo exalta a idéia da chamada “magia do cinema” em que o adulto muitas vezes volta a sentir-se criança, pois fica encantado com uma imagem que racionalmente ele sabe não ser possível de existir, mas que graças aos mecanismos cinematográficos, é vista e apreciada. A ilusão que encanta o espectador de cinema é a mesma que encanta a platéia em uma apresentação de mágica.

Inúmeras imagens mostradas durante o filme atestam a vontade do cineasta de experimentar, de fazer mágica no cinema com os recursos que tinha à disposição naquele momento. Por exemplo, quando mostra uma fachada de prédios e o *cameraman* em tamanho proporcional aos prédios, provavelmente querendo ressaltar a grandeza de seu personagem ou até fazer uma brincadeira de como o cinema pode desvirtuar a percepção do espaço e criar a sua própria.



Fig. 12. Experimentando com técnicas de montagem em *Um homem com uma câmera*

O lúdico que no filme de Vertov estava na figura de um mágico aparece em *Koyaanisqatsi* na forma do passeio ao shopping, pessoas dançando em uma discoteca, um jogo de boliche e a diversão eletrônica do videogame. O lazer é mais ainda mediado por alguma espécie de máquina. Se em *Um Homem com uma Câmera* o lazer prenunciava o fim de um dia de trabalho, em *Koyaanisqatsi* o trabalho é retomado com mais imagens de fábricas de automóveis, uma máquina montando um computador e outra contando dinheiro. Devido à demanda da sociedade contemporânea, o lazer vai se reduzindo e sendo trocado por mais trabalho.

Vertov utiliza os esportes para demonstrar os recursos da linguagem cinematográfica, a partir de imagens em câmera lenta, o filme russo enfatiza os movimentos feitos pelo corpo e também se contrapõe à aceleração provocada pelas máquinas. Há atletas saltando obstáculos enquanto são assistidos pelo público; a imagem é congelada exatamente quando três atletas estão saltando, Vertov parece querer demonstrar que o homem pode ficar suspenso no ar graças a um recurso cinematográfico. Logo mais adiante um cavalo correndo tem sua imagem congelada, permitindo ao espectador ver que, por um pequeno instante, o animal não tem nenhuma de suas quatro patas em contato com o solo. Possivelmente Vertov desejava prestar homenagem aos pioneiros da invenção do cinema, que pensaram no invento como uma ferramenta útil em investigações científicas.



Fig. 13. Prática de exercícios físicos em *Um homem com uma câmera*

A prática de exercícios é também vista em uma velocidade normal, vê-se bailarinas, pessoas arremessando pesos, jogando basquetebol, futebol, o ritmo das atividades cresce na mesma medida em que a trilha sonora acelera; em outros momentos as imagens em câmera

lenta ressaltam um goleiro defendendo uma bola e um jogador subindo para cabecear. A repetição de um mesmo *take* é usada quando um goleiro defende repetidas bolas chutadas contra sua meta, depois uma série de motociclistas é vista percorrendo uma pista de corrida circular. A idéia de movimento está presente no filme de Vertov de vários modos, seja o movimento do corpo, seja o das máquinas.

Em *Um homem com uma câmera* há pessoas andando em um carrossel e as imagens ficam completamente borradas fora desse carrossel, graças à sua alta velocidade. Essa é outra característica da câmera que, ao focalizar um motivo em primeiro plano, deixa o que está em segundo plano fora de foco. Vertov finalmente choca as imagens do carrossel com a dos motociclistas, pois o primeiro roda em sentido anti-horário, enquanto o último em sentido horário. Reggio vai mais fundo nessa relação de profundidade de campo trocando constantemente o foco do que está em primeiro plano pelo que está em segundo. Um dos principais objetivos do diretor, conforme já dissemos, foi deslocar o que está em segundo plano para primeiro plano e colocar o que está em primeiro plano no segundo plano. Se a velocidade do carrossel desmaterializa as figuras no filme russo, em *Koyaanisqatsi* existe a preocupação de recuperar o que está visivelmente “imperceptível”.

Vertov realiza vários truques de câmera, pois era o momento de se desvendar todas as potencialidades da câmera cinematográfica. Há em *Um homem com uma câmera* uma determinada cena em que na parte inferior da imagem há uma série de prédios, sendo que no mais alto deles o homem é visto com sua câmera em um tripé maior que os próprios prédios. Essa imagem pode ser usada para sintetizar a idéia do homem com uma câmera, registrando tudo de um ponto de vista privilegiado. Outro truque de câmera visto logo depois mostra uma caneca de cerveja sendo enchida e, dentro dela, o cameraman que, agachado, levanta-se e ergue a câmera, como que para não afetá-la pelo líquido. Em uma outra seqüência, aparecem imagens de um piano e um acordeom, seguido de uma sobreposição de imagens de mãos tocando piano e outras mãos fazendo música com colheres e garrafas, além de *close-ups* de pessoas rindo da música feita com objetos domésticos.

Em *Koyaanisqatsi* os truques de câmera ou efeitos especiais são de outra natureza, eles não pretendem fazer o espectador rir ou encantar-se como no filme russo que está celebrando o próprio cinema e suas potencialidades. Os efeitos no filme americano querem superdimensionar uma realidade cotidiana, seja através de uma câmera lenta ou de uma

imagem acelerada, trazer à tona elementos que passam despercebidos pela vida cotidiana agitada do homem moderno.

Transparece também em *Um homem com uma câmera*, como não poderia deixar de ser, a exaltação do socialismo, principalmente com a figura do líder Lênin, o processo de industrialização pelo qual a nação russa passava e o papel de cada um dentro dessa transformação, de uma sociedade feudal czarista em uma moderna sociedade industrial socialista. O trabalho dos operários e operárias ganha destaque especial no filme, assim como o trabalho dos artistas, principalmente aqueles ligados ao cinema, os responsáveis por documentar esse momento histórico.

A parte final de *Um homem com uma câmera* mostra uma foto de Lênin e depois a fachada do Clube dos Trabalhadores Lênin de Odessa. Dentro do Clube há pessoas jogando xadrez e damas e outras ainda ouvindo rádio. Uma jovem pratica tiro ao alvo em um grupo de garrafas vazias, que somem graças a um truque de câmera. Ouve-se o som de um rádio procurando por uma estação, exatamente como no início do filme, ao mesmo tempo em que duas mulheres jogam xadrez tendo ao fundo um quadro em que se lê *Trabalhadores do mundo uni-vos*, nada mais natural para um filme feito com o apoio do governo socialista.

Retornando ao espaço do cinema, vê-se a platéia assistindo à exibição de um tripé de câmera que se movimenta sozinho como se estivesse dançando; a câmera que estava guardada dentro de uma caixa sai dessa caixa e se encaixa no alto do tripé. As pessoas no filme de Vertov vão ao cinema para ver e se encantar com o espetáculo da própria câmera da mesma forma que a criança se maravilha com a mágica realizada pelo ilusionista.

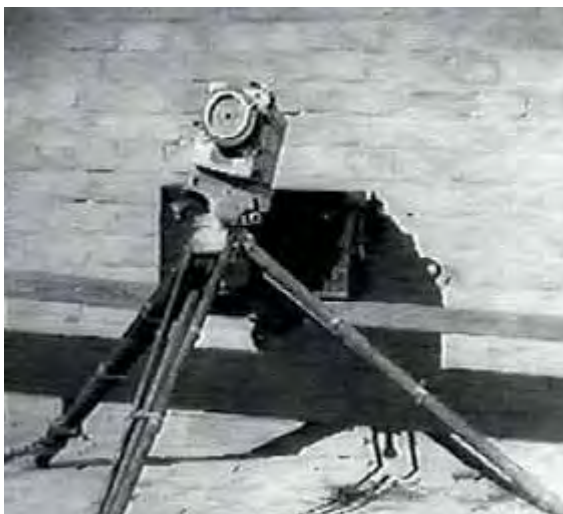


Fig. 14. A câmera se levanta sozinha em *Um homem com uma câmera*

Um homem com uma câmera se encerra com a platéia do cinema assistindo a uma seqüência de imagens mostradas durante todo o filme, exatamente as mesmas cenas que nós, “espectadores externos”, acabamos de ver. Há novas sobreposições de imagens, o homem com a câmera nos mais diferentes lugares, registrando imagens que vão se acelerando, enquanto a trilha sonora mantém um ritmo cadenciado, até que termina com a imagem de um olho dentro da lente de uma câmera, a câmera-olho de Vertov se fechando.



Fig. 15. Olho refletido na lente de uma câmera em *Um homem com uma câmera*

A imagem da câmera-olho em *Um homem com uma câmera* lembra outro filme de Vertov, *Kino-Glaz* (1924) e principalmente sua idéia de que a câmera é um olho que registra os fatos de maneira objetiva. No entanto, a objetividade da câmera pregada por Vertov não se concretiza, pois é necessário que alguma pessoa a manuseie, delimitando, escolhendo o que será captado pela lente da câmera, depositando então uma dose de subjetividade. Deve-se, no entanto, concordar com o cineasta russo no tocante ao poder de alcance da câmera frente o olho humano, conseguindo, por exemplo, captar imagens distantes que o olho não consegue, ou ainda a possibilidade de aceleração ou retardamento de uma imagem, que acaba criando um novo repertório imagético.

A parte final de *Koyaanisqatsi*, assim como o filme de Dziga Vertov, retorna para seu ponto de partida. O filme de Reggio se inicia mostrando algumas pinturas rupestres de modo muito lento e contemplativo, quase como se o espectador estivesse novamente vendo fotografias em uma exposição. Em seguida há uma explosão, e a trilha sonora passa a

apresentar uma voz repetindo lentamente a palavra *Koyaanisqatsi*. Tal explosão, na verdade, vem de um foguete que está decolando, pois há uma ponte entre o começo e o final do filme quando então, acompanha-se o lançamento de um foguete que explode no ar. Ouve-se novamente uma voz repetindo continuamente *Koyaanisqatsi* enquanto a bola de fogo produzida no ar vai se apagando e o foguete é reduzido apenas a um pedaço de sucata.

A imagem final do filme retorna as pinturas rupestres vistas em seu início, aparece escrita na tela a palavra *Koyaanisqatsi* e algumas definições dela como: *Ko-yaa-nis-qatsi* (do idioma Hopi). s. 1. vida louca. 2. vida tumultuada. 3. vida fora de balanço. 4. vida desintegrando-se. 5. um estado na vida que pede por outro modo de viver.

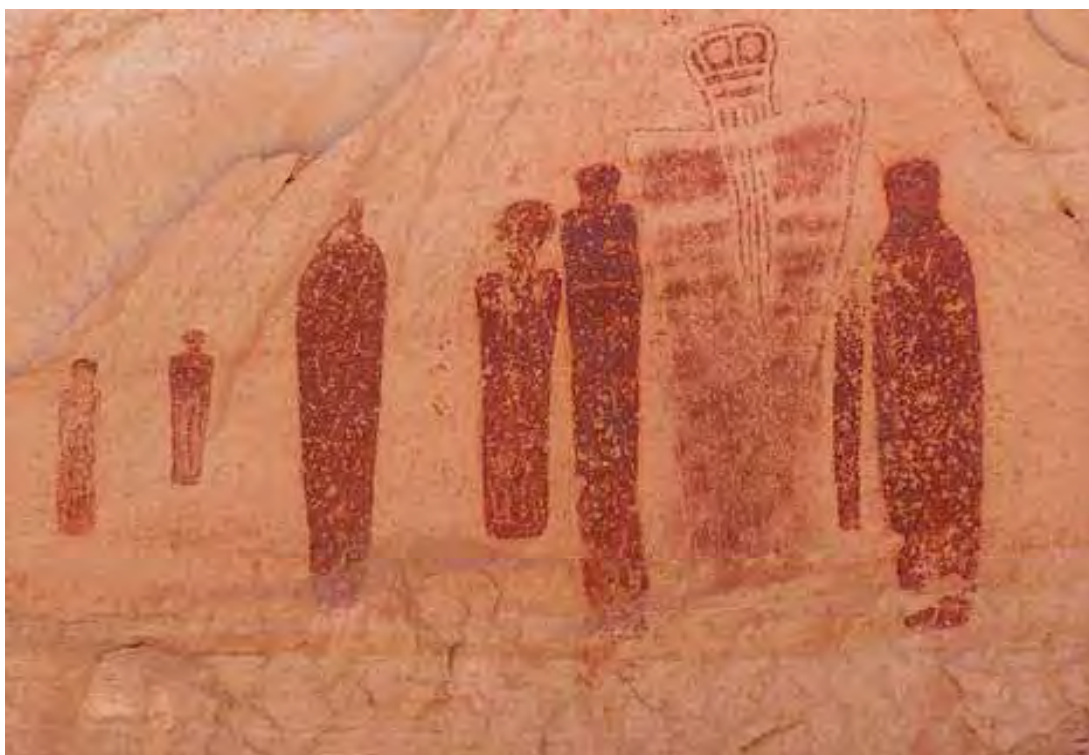


Fig. 16. Pinturas rupestres em *Koyaanisqatsi*

Depois, através de lendas, o filme informa que as vozes ouvidas na trilha sonora eram profecias Hopi que traduzidas significam “Se escavarmos preciosidades da terra, convidaremos ao desastre”. “Próximo ao Dia da Purificação, haverá teias de aranha a rodar o céu”. “Um pote de cinzas pode um dia ser jogado no céu o que poderia queimar a terra e ferver os oceanos”.

4. Considerações finais

Como assinalado na introdução dessa dissertação, a nossa proposta baseou-se em verificar quais relações no processo de montagem cinematográfica poderiam existir, entre dois filmes produzidos em momentos históricos e países distintos, escolhendo, para isso, como objetos de estudo os filmes, *Um homem com uma câmera*, realizado em 1929 sob a ideologia da Revolução Socialista Soviética de 1917 e *Koyaanisqatsi* lançado e produzido nos Estados Unidos em 1983, que procurava ser um sinal de alerta sobre o modo de vida da sociedade ocidental contemporânea.

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama sobre a constituição do cinema enquanto linguagem, procurando demonstrar a trajetória tecnológica e estética de um novo meio de expressão artística, iniciado ainda no final do século XIX pelos franceses Auguste e Louis Lumière. Essa nova forma de expressão começou a estabelecer sua linguagem na primeira década do século XX, principalmente nos Estados Unidos, através da figura de David Wark Griffith que, entre todos os chamados pioneiros do cinema dentro e fora dos Estados Unidos, foi o que acabou sendo o mais reconhecido cineasta da época.

Ainda no primeiro capítulo, discorreu-se sobre a passagem do cinema mudo para o sonoro e o modo como esse novo elemento tecnológico contribuiu para a transformação da linguagem cinematográfica. Especial atenção foi dispensada aos mais representativos movimentos cinematográficos, desde os originários da década de 1920 como o Expressionismo alemão e a Vanguarda Russa até os movimentos do pós II Guerra Mundial como o Neo-realismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro que, cada um a seu tempo e a seu modo, contribuíram decisivamente para a constituição da linguagem cinematográfica.

O primeiro capítulo apresentou também o cinema americano independente dos anos 1960 e 1970, que inspirado nos movimentos europeus do pós II Guerra, representou uma renovação estética no cinema americano. Finalmente, o capítulo trouxe uma breve apresentação do movimento DOGMA 95 surgido na Dinamarca nos anos 1990, que baseado também nos moldes de contestação do Neo-realismo e da *Nouvelle Vague* sobre que tipo de cinema se produzia no momento, e principalmente apoiado na novidade tecnológica das câmeras digitais mini-DV, procurou deixar sua contribuição estética. Tal panorama auxiliou-nos a estabelecer uma relação entre a maneira como a construção da linguagem cinematográfica é produto da ação do homem sobre a tecnologia que ele mesmo

desenvolve. Experimentando os recursos (em nosso caso cinematográficos) que tem à disposição em seu tempo, é que o ser humano vai modificando suas formas de expressão, conseqüentemente, desenvolvendo sua cultura.

O segundo capítulo teve como propósito principal discorrer especificamente sobre montagem cinematográfica. Para tanto, recorreu-se a teóricos que dispensaram grandes esforços sobre o assunto, desde os brasileiros, Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, que mostraram-nos em seus estudos que a montagem não se resume apenas ao ato de edição do que material filmado, mas que já está presente tanto no roteiro quanto na própria captação das imagens.

Outros nomes que colaboraram em nosso entendimento do que é o processo de montagem cinematográfica são também reconhecidos por sua atuação como diretores de cinema. Sergei Eisenstein diretor de *O encouraçado potenkim* (1925) entre outros, depositou grande parte de seu trabalho em desenvolver diferentes tipos de montagem tendo escrito sobre o assunto e procurado realizá-lo em seus filmes. Da mesma forma, seus compatriotas Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, eram teóricos de cinema e buscavam aplicar suas idéias em seus filmes. A teoria e a prática caminhavam juntas para esses três homens de cinema.

Sobre Dziga Vertov, foi de fundamental importância estudar suas teorias sobre cinema-verdade e cine-olho por se tratarem das bases para uma análise mais profunda do filme *Um homem com uma câmera*. Compreende-se melhor as intenções de Vertov conhecendo, através de seus textos, sua busca por um cinema que captasse a realidade e fosse um documento histórico de um determinado período da Rússia.

Fechando o segundo capítulo, discorreu-se brevemente sobre o filme *Arca russa* (2002) de Aleksandr Sokúrov por se tratar de uma interessante experiência no cinema no que diz respeito à montagem cinematográfica. Durante seus 96 minutos de duração, o filme não apresenta nenhum corte, tendo um único plano-sequência. O que se pretendeu foi demonstrar que, mesmo desprovido de uma montagem em seu sentido tradicional, o filme está em conformidade com a idéia de Leone e Mourão na qual a montagem está apoiada no tripé roteiro, captação de imagens e edição. Se Sokúrov não precisou editar seu filme, ele o montou tanto em seu roteiro quanto no momento em que produziu as imagens.

O terceiro capítulo apresentou o surgimento do documentário cinematográfico para determinar as origens dos filmes *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi* que se tornaram os objetos de estudo dessa dissertação e também, para entender como o

documentário se posiciona frente aos filmes de ficção. Compreendemos que desde seu surgimento, o documentário vem buscando seu espaço como o responsável por mostrar o que chamamos de realidade, ao mesmo tempo em que os filmes ficcionais também se dizem portadores de uma “impressão de realidade”, mesmo que seja algo encenado, representado. Essa discussão sobre o que é realidade e o que é representação se tornou mais um elemento a ser levado em conta na análise dos filmes *Um homem com uma câmera* e *Koyaanisqatsi*.

Em *Um homem com uma câmera*, Dziga Vertov realizou um documentário em que fica clara sua proposta de romper com um cinema narrativo linear, em que as histórias apresentam um começo, um meio e um fim, e buscou desenvolver um cinema revolucionário, como se pretendia a arte da Vanguarda Russa dos anos 1920-30, um cinema apoiado em uma série de técnicas de montagem que visavam exclusivamente despertar novas formas de comunicação e expressão com o público. Um cinema que não dependesse, como o próprio Vertov escreveu no início de seu filme, de intertítulos, roteiro, atores, estúdio ou qualquer outro artifício do cinema convencional.

Apesar de Vertov buscar um cinema que não se utilizasse de narrativas como as da literatura e do teatro, como deixou bem claro no início de *Um homem com uma câmera*, o filme pode ser dividido em três linhas narrativas. A primeira seria a história de um *cameraman* captando imagens para um filme, a segunda a história do público assistindo ao filme em um cinema e a terceira linha narrativa seria o próprio filme que vai se construindo ao longo de sua exibição, apresentando material filmado na cidade de Odessa.

Acima de tudo, é nítido em *Um Homem com uma Câmera* seu caráter metalingüístico, que faz do cinema e da realização de um filme o principal fio condutor das imagens, e que procura utilizar todos os recursos disponíveis na linguagem cinematográfica, tais como cortes, enquadramentos, sobreposições de imagem, truques de câmera, além de estabelecer um diálogo direto com a trilha sonora. Se o filme prescindisse de intertítulos, a trilha sonora encarrega-se de enfatizar o conteúdo das imagens que o espectador assiste. O objetivo do cineasta, de não utilizar texto escrito, é então alcançado graças à junção entre seu material visual e seu material sonoro, objetivo esse também perseguido por *Koyaanisqatsi*, que parte da união de trilha sonora e imagens com velocidade alterada para gerar uma diferente sensação de passagem do tempo sobre o espectador.

No filme americano, o que mais fica evidente é o desejo de registrar imagens nunca antes vistas pelo homem, por isso, temos muitas imagens aéreas de cidades com seu fluxo de veículos e distribuição geográfica desordenada. Em determinado momento as imagens da cidade são comparadas com chips de computador e seus transistores, e, é claro, o grande número de imagens aceleradas seja de carros que se deslocam nas ruas, seja de pessoas que sobem e descem escadas rolantes ou andam por ruas movimentadas, tudo com intenção de mostrar o ritmo veloz da sociedade contemporânea.

O tempo é muito importante em ambos os filmes. A relação tempo x espaço em *Um homem com uma câmera* parece privilegiar mais o tempo, pois são apresentadas seqüências em que o espectador compreende que se trata do registro de um dia na vida da população russa desde o despertar, passando pelo dia de trabalho até o recolhimento noturno. Existem certamente questões relativas ao espaço, principalmente procurando criar novos espaços, a partir dos já conhecidos, como por exemplo, na sobreposição de imagens do *cameraman* dentro de um copo em que um novo espaço – possível somente graças ao cinema – é criado pela montagem feita por Vertov.

Em *Koyaanisqatsi*, as questões relativas ao tempo não se resumem à jornada de um dia como no filme russo. Parece ser mais acertado dizer que o filme americano quer representar o tempo de existência do planeta, ou pelo menos do início da civilização humana. Se o filme se inicia com imagens de pinturas rupestres em uma caverna para em seguida mostrar o lançamento de um foguete, ele pretende sintetizar a jornada do ser humano na Terra, de onde partimos e até onde chegamos.

Retornando ao filme russo, percebe-se que ao partir de suas concepções de que o cinema deve ser um instrumento totalmente independente de outras artes, procurando principalmente captar a verdade existente nos atos mais cotidianos da vida, a idéia do *Kino-Pravda*, Dziga Vertov acabou por criar um filme que apresenta ao espectador sua interpretação pessoal desses fatos. Seu filme é sua escolha, sua *montagem* do mundo que se apresentava diante de seus *kino-olhos* e *kino-ouvidos*.⁷

Um homem com uma câmera transita então entre os terrenos do documentário e do que pode se convencionar filme abstrato, pois, se por um lado a intenção do cineasta era documentar a vida social soviética dos anos 1920, por outro, Vertov acabou por criar, com seus efeitos e técnicas de montagem, imagens repletas de puro lirismo e abstração, que deixam o espectador mais confortável para interpretá-las segundo suas experiências

⁷ Grifos nossos.

particulares e relacioná-las com aquelas imagens que procuram representar o que o cineasta entende por realidade.

Diferente de um filme com enredo que apresenta uma estória com começo, meio e fim, *Koyaanisqatsi* e *Um Homem com uma Câmera* trabalham mais a idéia de seqüência, de analogia, a ligação de uma linha de raciocínio com outra, em que o espectador é parte integrante desse processo de diferentes montagens. Esse tipo de filme muitas vezes causa um estranhamento no espectador por ele estar acostumado com o oposto disto, ou seja, filmes em que ele deve seguir uma história que já está dada e que ele deve apenas manter a atenção na sucessão de acontecimentos.

Os filmes de Dziga Vertov e Godfrey Reggio aqui analisados, no entanto, preferem trabalhar a relação com o espectador de uma outra maneira. O próprio diretor americano afirma que seu filme já foi recebido diversos rótulos, muitas vezes até opostos uns aos outros, mas para ele o importante não são os rótulos, o importante é que por trás dos rótulos está uma construção mental feita pelo espectador e ninguém mais. Vertov, por outro lado, prefere que o espectador veja o que ele acredita ser verdadeiro, real, por isso trabalha o conceito de cinema-verdade na montagem de seu filme, sem utilizar regras importadas de outros meios como a literatura e o teatro.

Ambos os filmes não estão, portanto, inseridos dentro da lógica narrativa clássica dominante teleológica. Eles utilizam os recursos cinematográficos exatamente para quebrar com essas convenções e criar uma linguagem cinematográfica, no caso de Vertov, e explorar essa linguagem, no caso de Reggio. Podemos afirmar que ambos os realizadores tem o propósito de utilizarem o cinema não só para abordar os temas que acreditam, mas também para defender a autonomia dessa forma expressiva.

O cinema caracteriza-se por ser uma arte plural que pode ser feita pelos mais diferentes tipos de pessoas, com os mais diferentes objetivos. Pode ser visto como simples entretenimento por uns e como arma revolucionária por outros, o importa é que ele se mantenha diversificado, englobando as mais diferentes visões que, cada uma a seu modo, contribua para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Referências Bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 221p.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1993. 317 p.

BALÁZS, BÉLA. O homem visível. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 77-83.

_____. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 87-91.

_____. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 92-96.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 55-88.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.

COUTO, José Geraldo. Do fundo do coração. In: LABAK, Amir. (org) **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 58-69.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 339 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a. 227p.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b. 145 p.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 269-275.

_____. Realização do detalhe. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 280-292..

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996, 176p.

GILLIAN, Anne. **O cinema segundo François Truffaut**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 – 449 p.

KAEL, Pauline. **1001 noites no cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 567 p.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987, 84p.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, 271p.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. 222 p.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e televisão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 226 p.

NAZÁRIO, Luiz. **As sombras móveis – atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994. 334 p.

PENAFRIA, M. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>. Acesso em 02/07/08

PORTER-MOIX, Miquel. **História del cine ruso y soviético -Vol I**. Barcelona, Ediciones de Cultura Popular S. A., 1968. 177 p.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Argumento e realização**. Lisboa: Editora Arcádia Ltda, 1961.

_____, Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 57-65.

_____, Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 66-70.

_____, O diretor e o roteiro. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. p. 71-73.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. 2ed. 555p.

SANTOS, Laymert Garcia. Entrando na arca russa. In: MACHADO, Álvaro (Org). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 64-103.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-141.

SILVA, Sávio L., **Dogma95: tudo é angústia** / Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 126 f. 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. 3^a ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 253-287.

Filme

ESSENCE OF LIFE. Greg Carson, EUA: MGM, 2002. 24min.DVD.

Bibliografia Complementar

- CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª. ed., Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 3ª ed., Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**. São Paulo: Annablume, 1996.
- DaMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** 2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GABLER, Neal. **Vida, o filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa. Livros Horizonte LTDA, 1981.
- HALL, Stuart. **Identidades culturais e pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 1997.
- HOHLFELDET, Antonio et al. (orgs.). **Teorias da comunicação**. 2ª. ed., Petrópolis: Vozes, 2002.
- KELLEY, Richard- **EL título de este libro es Dogma 95**. Barcelona: Trayectos, 2001.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- LABAKI, Dora e Amir. **O cinema do real**: organização de Maria Dora Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005 p.37.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.
- MANOVICH, Lev. **The language of the new media**. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.
- MATTELART, Armand. **La invención de la comunicación** . Barcelona: Tesys S. A., 1995.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

ROGERS, Everett M. **Diffusion of innovations**, 4a ed., New York: The Free Press, 1995.

ROTH, Laurent. **A câmera DV: órgão de um corpo em mutação**. *In*: MOURÃO, Maria

SALOMON, D. V. **Como se faz uma monografia**. São Paulo: Forense, 1982.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **O cinema utópico de Lars von Trier**, Politizar as novas tecnologias – O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.

SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: ECA-USP/Brasiliense, 1995.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 5a ed., Campinas: Papyrus Editora, 2008.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Porto: Presença, 1995.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Filmografia

- ACOSSADO. (*À bout de souffle*). Jean-Luc Godard, França: Impéria, 1959. DVD.
- ADELANTE, SOVIET! (*Shagai, Soviet!*). Dziga Vertov. URSS: Goskino-Kultkino, 1926.
- ALEXANDER NEVSKY. (*Aleksander Nevskii*). Sergei Eisenstein. URSS: Continental, 1938. DVD.
- APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola, EUA: CIC, 1979. DVD.
- ARCA RUSSA. (*Rússki kotvcheg*). Aleksandr Sokúrov. URSS: Hermitage Bridge Studio, 2002. DVD.
- L'ARRIVÉE À LA CIOTAT. Louis Lumière & Auguste Lumière. França: Lumière Films, 1895.
- L'ARROSEUR ARROSÉ. Louis Lumière & Auguste Lumière. França: Lumière Films, 1895.
- THE BIRTH OF A NATION. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1915.
- OS BONS COMPANHEIROS (*The goodfellas*) Martin Scorsese, EUA: Warner, 1990. DVD.
- CABÍRIA. Giovanni Pastrone. Itália, 1914.
- O CAMINHO DA ESPERANÇA (*Il cammino della speranza*). Pietro Germi, Itália: VTI Home, 1950. DVD.
- CAMINHOS PERIGOSOS (*Mean streets*). Martin Scorsese, EUA: Warner, 1973. DVD.
- O CANTOR DE JAZZ. (*The Jazz Singer*). Alan Crosland. EUA: Warner, 1927. DVD.
- LE CHEVAL EMBALLÉ. Louis J Gasnier. França: Pathé, 1907.
- CIDADÃO KANE. (*Citizen Kane*). Orson Welles, EUA: Continental, 1941. DVD.
- A CORNER IN WHEAT. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1909.
- CRÔNICA DE UM VERÃO. (*Chronique d'un été*) Jean Rouch, França: Videofilmes. 1961. DVD.
- THE CURTAIN POLE. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1909.
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Glauber Rocha, Brasil: Sagres, 1963. VHS.
- 2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO (*2001 – A space odyssey*). Stanley Kubrick, EUA: Warner, 1968. DVD.
- DO FUNDO DO CORAÇÃO. (*One from the heart*). Francis Ford Coppola, EUA: Continental, 1982. DVD.
- DRIFTERS. John Grierson, EUA: Educational Films Corporation of America, 1929. VHS.
- DR. MABUSE: O JOGADOR. (*Dr. Mabuse, der spieler*). Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1922. DVD.
- O ENCOURAÇADO POTEMKYN. (*Bronenosets Potymkin*). Sergei Eisenstein. URSS: Continental, 1925.
- ESSENCE OF LIFE. Greg Carson, EUA: MGM, 2002. DVD
- EU, UM NEGRO. (*Moi, un noir*) Jean Rouch, França: Videofilmes. 1958. DVD.
- FACES. John Cassavetes, EUA: Criterion Collection, 1968. DVD.
- THE FATAL HOUR. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1908.

- FESTA DE FAMÍLIA. (*Festen*). Thomas Vintenber, Dinamarca: Versátil, 1998. DVD.
- FESTIM DIABÓLICO. (*Rope*). Alfred Hitchcock, EUA: Universal, 1948. DVD.
- O GABINETE DO DR. CALIGARI. (*Das kabinett des Dr. Caligari*). Robert Wiene. Alemanha: Continental, 1919. DVD.
- O GRANDE MOMENTO. Roberto Santos, Brasil: Manchete, 1958. VHS.
- O GRANDE ROUBO DO TREM (*The great train robbery*). Edwin Porter. EUA: Biograph, 1903.
- A GREVE. (*Saschta*), Sergei Eisenstein. URSS: Continental, 1925. DVD.
- GUERRA NAS ESTRELAS. (*Star Wars*), George Lucas, EUA: Fox, 1977. DVD.
- HIROSHIMA, MEU AMOR. (*Hiroshima, mon amour*). Alain Resnais, França: Sagres 1959. DVD.
- UM HOMEM COM UMA CAMERA. (*Cheloveks kinoapparatom*). Dziga Vertov. URSS: Continental, 1929. DVD.
- OS IDIOTAS. (*Idiotern*). Lars von Trier, Dinamarca: Castle Filmes, 1998. DVD
- O ILUMINADO. (*The shining*). Stanley Kubrick, EUA: Warner, 1980. DVD.
- OS INCOMPREENSÍVEIS (*Lês 400 coups*) François Truffaut, França:Classicline, 1959. DVD.
- INTOLERÂNCIA. (*Intolerance*). David W. Griffith. EUA: Biograph, 1916.
- KINO-GLAZ. . Dziga Vertov. URSS: Goskino, 1924.
- KOYAANISQATSI. Godfrey Reggio. EUA: MGM, 1983. DVD.
- LADRÕES DE BICICLETA (*Ladri di biciclette*) de Vittorio de Sica, Itália: Continental, 1948.
- LARANJA MECÂNICA. (*Clockwork orange*). Stanley Kubrick, EUA: Warner, 1971. DVD.
- LENIN ESTÁ VIVO EN EL CORAZÓN DE LOS CAMPESINOS. . Dziga Vertov. URSS: Goskino-Kultkino, 1925.
- LENISKAIA KINOPRAVDA. Dziga Vertov. URSS: Goskino-Kultkino, 1924-25.
- LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN. Edwin Porter. EUA: Biograph, 1903.
- THE LONEDALE OPERATOR. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1912.
- THE LONELY VILLA. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1909.
- M.A.S.H. Robert Altman, EUA: Fox, 1970. DVD.
- LE MÉDICIN DU CHÂTEAU. França: Pathé, 1908.
- OS MESTRES LOUCOS. (*Lês maîtres fous*). Jean Rouch, França: Videofilmes. 1955. DVD.
- MILAGRE EM MILÃO (*Miracolo a Milano*). Vittorio De Sica, Itália, 1950.
- M – O VAMPIRO DE DUSSELDORF. (*M*). Fritz Lang. Alemanha: Continental, 1930. DVD.
- NANOOK, O ESQUIMÓ (*Nanook, l'esquimau*). Robert Flaherty, EUA, França: Lês Frères Revillon, 1922.

- NAQOYQATSI. Godfrey Reggio. EUA: MGM, 2002. DVD.
- NOSFERATU. Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha: Continental, 1922. DVD.
- LOS OLVIDADOS. Luis Buñuel, México: 1950. DVD.
- ONE IS BUSINESS, THE OTHER CRIME. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1912.
- OUTUBRO. (*Oktyabre*). Sergei Eisenstein. URSS: Continental, 1928. DVD.
- PAISÁ. Roberto Rossellini, Itália: VTI Home, 1946. DVD.
- O PÁTIO. Glauber Rocha, Brasil: Sagres, 1959. VHS
- PETT AND POTT. Alberto Cavalcanti, Inglaterra, 1934.
- O PODEROSO CHEFÃO (*The godfather*). Francis Ford Coppola, EUA: Paramount, 1972. DVD.
- O PODEROSO CHEFÃO – PARTE 2. (*The godfather – part 2*). Francis Ford Coppola, EUA: Paramount, 1975. DVD.
- O PODEROSO CHEFÃO – PARTE 3. (*The godfather – part 3*). Francis Ford Coppola, EUA: Paramount, 1990. DVD.
- POWAQQATSI. Godfrey Reggio. EUA: MGM, 1988. DVD.
- RIEN QUE LES HEURES. Alberto Cavalcanti, França: Wilderness Tales Documentary Series, 1926. VHS.
- RIO 40 GRAUS. Néelson Pereira dos Santos, Brasil: Manchete, 1955. VHS.
- RIO ZONA NORTE. Néelson Pereira dos Santos, Brasil: Manchete, 1955. VHS.
- ROMA – CIDADE ABERTA. (*Roma, città aperta*). Roberto Rossellini, Itália: VTI Home, 1945. VHS.
- LA SEXTA PARTE DEL MUNDO (*Shestaia chast mira*). Dziga Vertov. URSS: Goskino-Kultkino, 1926.
- SHADOWS. John Cassavetes, EUA: Criterion Collection, 1959. DVD.
- TAXI DRIVER. Martin Scorsese, EUA: Warner, 1976. DVD.
- TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha, Brasil: Sagres, 1967. DVD.
- TOURO INDOMÁVEL (*Raging bull*) Martin Scorsese, EUA: Versátil, 1980. DVD.
- TUBARÃO. (*Jaws*). Steven Spielberg, EUA: Columbia Tri-Star, 1975. DVD.
- A ÚLTIMA GARGALHADA. (*Der letzte mann*). F. W. Murnau. Alemanha: Continental, 1924. DVD.
- EL UNDÉCIMO (*Odinnadtsati*). Dziga Vertov. URSS: VUFKU, 1928.
- THE USURER. David W. Griffith. EUA: Biograph, 1910.
- VAIDADE E BELEZA (*Becky Sharp*). Rouben Mamoulian, EUA: Classicline, 1935. DVD.
- LE VOYAGE DANS LA LUNE. George Méliès. França: Star Films, 1902.

Crédito das imagens

Fig. 01 – Imagem disponível em: < <http://nay7.wordpress.com/2008/05/03/um-homem-com-uma-cmera-de-dziga-vertov-urss-1929/>>. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 02 – Imagem disponível em: < <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/08/alexander-rodchenko-e-dziga-vertov.html>>. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig.03 – Imagem disponível em: < <http://i26.photobucket.com/albums/c108/iMflugufrelsarinn/Koyaanisqatsi.jpg> >. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 04 – Imagem disponível em: < <http://indfusion.wordpress.com/2007/11/11/stendhal-syndrome/>>. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 05 – Imagem disponível em: < <http://www.azhararchitecture.com/Film/Koyaanisqatsi/Koyaanisqatsi%2028.jpg> >. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 06 – Imagem disponível em: < www.arch102-07.form-ula.com/wp-content/upload >. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 07 – Imagem disponível em: < <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/08/alexander-rodchenko-e-dziga-vertov.html> >. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 08 – Imagem disponível em: <<http://blog.lib.umn.edu/haysx067/architecture/>>. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 09 – Imagem disponível em: < blog.lib.umn.edu/haysx067/architecture/!koy41.jpg >. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 10 – Imagem disponível em: < <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/08/alexander-rodchenko-e-dziga-vertov.html> >. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 11 – Imagem disponível em: < bp0.blogger.com/.../s320/Koyaanisqatsi.jpg >. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 12 – Imagem disponível em: < <http://nay7.wordpress.com/2008/05/03/um-homem-com-uma-cmera-de-dziga-vertov-urss-1929/>>. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 13 – Imagem disponível em: < <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/08/alexander-rodchenko-e-dziga-vertov.html> >. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 14 – Imagem disponível em: < <http://www.fdk-berlin.de/en/arsenal-experimental/films/f/fokussy-dv-heisst-dziga-vertov.html>>. Acesso em: 03 jul. 2008.

Fig. 15 – Imagem disponível em: < <http://nay7.wordpress.com/2008/05/03/um-homem-com-uma-cmera-de-dziga-vertov-urss-1929/>>. Acesso em: 05 jul. 2008.

Fig. 16 – Imagem disponível em: < http://www.mounsey.co.uk/gfx/photos/koyaanisqatsi_cave_painting.jpg >. Acesso em: 05 jul. 2008.