

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

RONELL DA CUNHA

**A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO CINEMA:  
UMA VIAGEM DOS PRIMEIROS CINEMAS AO PRINCÍPIO DA  
MODERNIDADE CINEMATOGRAFICA**

PORTO ALEGRE

2019

RONELL DA CUNHA

**A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO CINEMA:  
UMA VIAGEM DOS PRIMEIROS CINEMAS AO PRINCÍPIO DA  
MODERNIDADE CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Tânia Marques Strohaecker

Linha de Pesquisa: Análise Territorial

PORTO ALEGRE

2019

RONELL DA CUNHA

**A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO CINEMA:  
UMA VIAGEM DOS PRIMEIROS CINEMAS AO PRINCÍPIO DA  
MODERNIDADE CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovada em 07 de junho de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Tânia Marques Strohaecker (Orientadora)  
POSGEA/UFRGS

---

Prof. Dr. Álvaro Luiz Heidrich  
POSGEA/UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ivonete Medianeira Pinto  
CA/UFPEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Susana de Araújo Gastal  
PPGTURH/UCS

## CIP - Catalogação na Publicação

Cunha, Ronell da

A Representação do Espaço Urbano no Cinema: Uma Viagem dos Primeiros Cinemas ao Princípio da Modernidade Cinematográfica / Ronell da Cunha. -- 2019.

333 f.

Orientadora: Tânia Marques Strohaecker.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Geografia e cinema. 2. Espaço geográfico. 3. Espaço urbano. 4. Representação do espaço e sociedade. 5. Geografia e História do Cinema. I. Strohaecker, Tânia Marques, orient. II. Título.

Dedicado à memória de *Marina da Cunha*

## **AGRADECIMENTOS**

---

Ao chegar ao desfecho dessa importante etapa da minha formação acadêmica e humana, a qual constitui um divisor de águas para o meu desenvolvimento identitário enquanto pesquisador, gostaria de prestar agradecimentos às pessoas e entidades que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho pudesse vir a se materializar. Aproveito o ensejo também para pedir desculpas àqueles e àquelas que, por ventura, não tenham sido mencionadas diretamente, mas que tiveram significância ao longo desta empreitada.

Agradeço a todos e todas que fizeram parte da minha formação acadêmica, cujo início se deu em um não tão próximo 1991. Por óbvio, é impossível citar nominalmente cada professora e professor que fizeram parte desta trajetória. Tampouco é possível determinar o que exatamente aprendi em cada uma dessas etapas, mas é absolutamente verdadeiro que cada aprendizado e cada memória se imbricam no presente, “cortando-o como lâminas de tempo”. Fica então meu agradecimento à Escola Vitorina Fabre, de Esteio, na qual cursei todo o Ensino Fundamental; ao CEFET/RS – UNED (à época), de Sapucaia do Sul, hoje IFSUL, onde cursei o Ensino Médio e o Técnico em Plásticos; à Fundação Liberato Salzano, de Novo Hamburgo, onde comecei o Técnico em Química; à UFAM, em Manaus, onde comecei a graduação em Licenciatura em Química, e, depois, em Geografia; e à UFRGS, onde finalmente cursei Licenciatura e Bacharelado em Geografia, que certamente foram as mais decisivas influências para que chegasse a esta condição. Todas instituições públicas de excelência, o que muito me orgulha trazer um pouco de cada uma delas em minha formação não apenas acadêmica, mas de cidadão.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – POSGEA/UFRGS, por ter-me proporcionado as condições para elaboração deste trabalho. A todo o corpo docente e técnico que compõe o POSGEA, em especial aos Professores e Professoras que fizeram parte direta neste Mestrado: Prof.<sup>a</sup> Dirce Suertegaray; Prof. Álvaro Heidrich; Prof. Paulo Soares; Prof.<sup>a</sup> Tânia Strohaecker; os quais lecionaram brilhantemente as disciplinas que cursei. Agradeço também aos Professores que foram os avaliadores da Qualificação de Mestrado: Professores Mário Lahorgue e Paulo Soares; pelas sugestões e

contribuições para a continuidade da pesquisa. Somando-se a esses, agradeço ao Professor Álvaro Heidrich e às Professoras Ivonete Pinto e Susana Gastal, pelas sugestões e contribuições na Defesa da Dissertação. E especialmente agradeço à minha Orientadora, Professora Tânia Strohaecker, que, de forma ousada e absolutamente corajosa, abraçou a mudança de projeto em um momento já avançado do curso, acreditando na nova proposta, a qual, hoje, mostra-se como uma escolha acertada.

Agradeço aos grandes amigos que estiveram sempre presentes, em especial, ao Felipe, com quem posso trocar muitas ideias sobre Geografia; ao Thiago, com quem compartilho muitas ideias sobre filmes; e ao Douglas, com quem converso sobre outros assuntos que não os presentes no trabalho. Fica também meu agradecimento aos amigos e colegas de trabalho, Varinaldo, Adriano, Rozelaine, Elaine e Renato, que também se mostraram sempre interessados em saber mais sobre os rumos das pesquisas que me propus a fazer. Um agradecimento especial a minha colega e amiga Alessandra, que leu diversos fragmentos do trabalho e deu valorosas sugestões e contribuições para a melhoria dos escritos.

Agradeço aos meus familiares: minha mãe, Silvia Marina; meu pai, José Carlos; e meu irmão, Rori; que sempre estiveram presentes apoiando e incentivando em todos os momentos da trajetória que não se encerra por aqui. Também a outros familiares que têm grande importância na minha vida, sobretudo minha vó, Nair, que me proporcionou o aconchego de seu lar durante importante período. Especialmente agradeço a minha namorada Mariana, amada companheira e solidária onipresente na árdua tarefa de pesquisa, compreendendo que as exigências da empreitada demandam alguns “sacrifícios”, incentivando-me e me encorajando a tomar decisões nem sempre fáceis, porém imperativas, para que pudéssemos chegar até aqui. Fica também meu agradecimento à sua família: Nilda, Grazielle, Keiti e Jacqueline; que sempre me receberam muitíssimo bem em seu lar.

Por fim, presto também um agradecimento e homenagem a todos os artistas e escritores aqui citados, os quais foram decisivos para que este trabalho tomasse sua forma-conteúdo.

A todos estes,  
e a tantos outros que minha memória imediata tenha me impedido de lembrar,  
meus mais sinceros agradecimentos.

De uma maneira ou de outra, então, todos esses autores equiparam espaço à representação. É uma conclusão notavelmente disseminada e não questionada. E tem, certamente, obviedade intuitiva. Mas como já foi indicado, talvez essa equivalência *não* seja algo que deva ser aceito como um dado. (MASSEY, 2008, p. 51)



## **RESUMO**

---

A presente dissertação propõe o estudo da representação do espaço e sociedade urbanos no cinema, do período que abrange os primeiros cinemas ao princípio da modernidade cinematográfica, recorte temporal que corresponde, aproximadamente, de 1890 a 1950. Para delimitação do objeto de estudo, partimos da seleção pontual de obras fílmicas de escolas cinematográficas emblemáticas do ponto de vista da história do cinema mundial. Outrossim, adotamos uma abordagem que contemplasse a análise geográfica da história do cinema mundial, à luz dos processos de modernização, industrialização e urbanização do final do século XIX a meados do século XX, a partir do estudo da modernidade e modernismo em Harvey. Em consonância ao que propõe Metz, Bernardet, Rosenfeld e outros autores, entendemos o cinema como uma instituição cuja organização se dá prioritariamente em moldes industriais, e os filmes como os produtos dessa instituição. A partir dessas noções balizadoras, apresentamos um estudo sobre a criação e a evolução da linguagem cinematográfica por meio de convenções próprias dessa forma de arte, e a sua consequente capacidade de criar narrativas e discursos, os quais estão no cerne do que seja a representação no cinema. Com o auxílio de diversos conceitos da Geografia e do Cinema, tais como: “espaço”, em Massey; “espaço geográfico”, em Santos; “espaço urbano”, em Lefebvre; e “espaço fílmico”, em Aumont; apontamos para a distinção entre o espaço da realidade e o espaço fílmico, e o modo como o cinema cria, por meio de suas operações, a impressão de realidade vista nos filmes e seus discursos intencionalmente apresentados. Partindo também do princípio de que os filmes não estão descolados dos contextos sócio-espaciais nos quais eles têm existência, tratamos de realizar os estudos das obras fílmicas segundo uma que leitura considere as transformações sócio-espaciais do período selecionado, confrontadas ao desenvolvimento da técnica e da indústria cinematográfica, bem como sua espacialização no cenário mundial, confluindo para um sistema de representações dotado de intencionalidades.

Palavras-chave: Geografia e cinema. Espaço geográfico. Espaço urbano. Representação do espaço e sociedade. Geografia do cinema. História do cinema.

## ***ABSTRACT***

---

The present dissertation proposes the study of the representation of urban space and society in the cinema, from the period that covers the first cinemas to the beginning of the cinematographic modernity, temporal cut that corresponds approximately, from 1890 to 1950. For delimitation of the object of study, we start from the punctual selection of film works from iconic film schools from the point of view of the history of world cinema. We also adopted an approach that contemplates the geographic analysis of the history of world cinema, in the light of the processes of modernization, industrialization and urbanization from the late nineteenth century to the middle of the twentieth century, based on the study of modernity and modernism in Harvey. In agreement with Metz, Bernardet, Rosenfeld and other authors, we understand cinema as an institution whose organization is given primarily in industrial terms, and films as the products of this institution. Based on these notions, we present a study on the creation and evolution of cinematographic language through the conventions proper to this art form, and its consequent ability to create narratives and discourses, which are at the heart of what is the representation in the movie theater. With the aid of several concepts of Geography and Cinema, such as: "space" in Massey; "Geographic space" in Santos; "Urban space" in Lefebvre; and "film space" in Aumont; we point to the distinction between the space of reality and film space, and the way cinema creates, through its operations, the impression of reality seen in the films and their intentionally presented discourses. Taking also the principle that the films are not detached from the socio-spatial contexts in which they exist, we try to study the filmic works according to a reading that considers the socio-spatial transformations of the selected period, confronted with the development of technique and of the cinematographic industry, as well as its spatialisation on the world scene, converging to a system of representations endowed with intentionalities.

Keywords: Geography and cinema. Geographic space. Urban space. Representation of space and society. Geography of cinema. Cinema's history.

## ***LISTA DE QUADROS***

---

<b>Quadro 1</b> - Informações Gerais dos Filmes .....	87
<b>Quadro 2</b> - Características Observáveis Relativas ao Espaço Fílmico como Representação do Espaço Urbano .....	88
<b>Quadro 3</b> - Roteiro de Análise para os Filmes em Único Plano .....	89
<b>Quadro 4</b> - Roteiro de Análise para Filmes de Curta-Metragem com Vários Planos .....	89
<b>Quadro 5</b> - Roteiro para Análise de Filmes de Longa-Metragem .....	90

## ***LISTA DE FIGURAS***

---

<b>Figura 1</b> - Quadro Geral da Grande Sintagmática da Faixa-Imagem, elaborada por Christian Metz .....	75
<b>Figura 2</b> - Imagem capturada do filme <i>A Saída dos Operários da Fábrica</i> (1895) .....	98
<b>Figura 3</b> - Imagem capturada do filme <i>A Chegada de Um Trem à Estação</i> (1895) .....	99
<b>Figura 4</b> - Imagem capturada do filme <i>Almoço do Bebê</i> (1895) .....	101
<b>Figura 5</b> - Imagens capturadas dos filmes de Lumière sobre Lyon (França) .....	102
<b>Figura 6</b> - Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam "a infância" .....	103
<b>Figura 7</b> - Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam "a França que trabalha" .....	104
<b>Figura 8</b> - Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam "o mundo próximo de nós" .....	105
<b>Figura 9</b> - Imagens capturadas dos filmes da <i>Edison Company</i> (1) .....	110
<b>Figura 10</b> - Imagens capturadas de filmes da <i>Edison Company</i> (2) .....	111
<b>Figura 11</b> - Imagens capturadas do filme <i>Viagem à Lua</i> .....	121
<b>Figura 12</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Viagem Impossível</i> .....	123
<b>Figura 13</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Conquista do Polo</i> .....	125
<b>Figura 14</b> - Imagens capturadas do filme <i>As Aventuras de Dollie</i> .....	128

<b>Figura 15</b> - Imagens capturadas dos filmes <i>O Agiota</i> e <i>Enoch Arden</i> .....	130
<b>Figura 16</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Coração do Sovina</i> .....	131
<b>Figura 17</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Nascimento de Uma Nação</i> .....	141
<b>Figura 18</b> - Imagens capturadas dos filmes <i>Dia Chuvoso</i> e <i>Dois Heróis</i> .....	156
<b>Figura 19</b> - Imagens capturadas dos filmes <i>Carlitos Limpador de Vidraças</i> e <i>O Vagabundo</i> .....	159
<b>Figura 20</b> - Imagens capturadas do filme <i>Rua da Paz</i> .....	160
<b>Figura 21</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Imigrante</i> .....	161
<b>Figura 22</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Enrascado</i> .....	166
<b>Figura 23</b> - Imagens capturadas do filme <i>Sonho e Realidade</i> .....	167
<b>Figura 24</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Turba</i> (1) .....	170
<b>Figura 25</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Turba</i> (2) .....	171
<b>Figura 26</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Turba</i> (3) .....	172
<b>Figura 27</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Turba</i> (4) .....	173
<b>Figura 28</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Turba</i> (5) .....	178
<b>Figura 29</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1) .....	186
<b>Figura 30</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (2) .....	187
<b>Figura 31</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (3) .....	189
<b>Figura 32</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (4) .....	190
<b>Figura 33</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (5) .....	191
<b>Figura 34</b> - Imagens capturadas do filme <i>Dr. Mabuse</i> (1) .....	195
<b>Figura 35</b> - Imagens capturadas do filme <i>Dr. Mabuse</i> (2) .....	196
<b>Figura 36</b> - Imagens capturadas do filme <i>Dr. Mabuse</i> (3) .....	197
<b>Figura 37</b> - Imagens capturadas do filme <i>Dr. Mabuse</i> (4) .....	199
<b>Figura 38</b> - Imagens capturadas do filme <i>Metropolis</i> (1) .....	201
<b>Figura 39</b> - Imagens capturadas do filme <i>Metropolis</i> (2) .....	203
<b>Figura 40</b> - Imagens capturadas do filme <i>Metropolis</i> (3) .....	204
<b>Figura 41</b> - Imagens capturadas do filme <i>Metropolis</i> (4) .....	208
<b>Figura 42</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Greve</i> (1) .....	217
<b>Figura 43</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Greve</i> (2) .....	219
<b>Figura 44</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Greve</i> (3) .....	220
<b>Figura 45</b> - Imagens capturadas do filme <i>A Greve</i> (4) .....	222
<b>Figura 46</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Encouraçado Potemkin</i> (1) .....	224

<b>Figura 47</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Encouraçado Potemkin</i> (2) .....	225
<b>Figura 48</b> - Imagens capturadas do filme <i>O Encouraçado Potemkin</i> (3) .....	226
<b>Figura 49</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (1) .....	230
<b>Figura 50</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (2) .....	231
<b>Figura 51</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (3) .....	232
<b>Figura 52</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (4) .....	233
<b>Figura 53</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (5) .....	234
<b>Figura 54</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (6) .....	235
<b>Figura 55</b> - Imagens capturadas do filme <i>Um Homem Com Uma Câmera</i> (7) .....	236
<b>Figura 56</b> - Imagens capturadas do filme <i>Cavadoras de Ouro</i> (1) .....	244
<b>Figura 57</b> - Imagens capturadas do filme <i>Cavadoras de Ouro</i> (2) .....	247
<b>Figura 58</b> - Imagens capturadas do filme <i>Cavadoras de Ouro</i> (3) .....	248
<b>Figura 59</b> - Imagens capturadas do filme <i>Belezas em Revista</i> .....	250
<b>Figura 60</b> - Imagens capturadas do filme <i>Luzes da Cidade</i> (1) .....	253
<b>Figura 61</b> - Imagens capturadas do filme <i>Luzes da Cidade</i> (2) .....	254
<b>Figura 62</b> - Imagens capturadas do filme <i>Tempos Modernos</i> (1) .....	256
<b>Figura 63</b> - Imagens capturadas do filme <i>Tempos Modernos</i> (2) .....	257
<b>Figura 64</b> - Imagens capturadas do filme <i>Tempos Modernos</i> (3) .....	258
<b>Figura 65</b> - Imagens capturadas do filme <i>Tempos Modernos</i> (4) .....	260
<b>Figura 66</b> - Imagens capturadas do filme <i>Rosa de Esperança</i> .....	266
<b>Figura 67</b> - Imagens capturadas do filme <i>Desde Que Partiste</i> .....	267
<b>Figura 68</b> - Imagens capturadas do filme <i>Cidade Nua</i> .....	277
<b>Figura 69</b> - Imagens capturadas do filme <i>Roma, Cidade Aberta</i> .....	292
<b>Figura 70</b> - Imagens capturadas do filme <i>Paisá</i> .....	296
<b>Figura 71</b> - Imagens capturadas do filme <i>Alemanha, Ano Zero</i> .....	300
<b>Figura 72</b> - Imagens capturadas do filme <i>Vítimas da Tormenta</i> .....	306
<b>Figura 73</b> - Imagens capturadas do filme <i>Ladrões de Bicicleta</i> (1) .....	307
<b>Figura 74</b> - Imagens capturadas do filme <i>Ladrões de Bicicleta</i> (2) .....	308
<b>Figura 75</b> - Imagens capturadas do filme <i>Ladrões de Bicicleta</i> (3) .....	310
<b>Figura 76</b> - Imagens capturadas do filme <i>Ladrões de Bicicleta</i> (4) .....	312
<b>Figura 77</b> - Imagens capturadas do filme <i>Umberto D.</i> (1) .....	313
<b>Figura 78</b> - Imagens capturadas do filme <i>Umberto D.</i> (2) .....	316
<b>Figura 79</b> - Imagens capturadas do filme <i>Umberto D.</i> (3) .....	317

## SUMÁRIO

---

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
	1.1. TEMA DA PESQUISA .....	21
	1.2. ALGUNS TRABALHOS SOBRE O TEMA .....	27
	1.3. OBJETIVOS .....	35
	1.3.1. Objetivo Geral .....	35
	1.3.2. Objetivos Específicos .....	35
	1.4. JUSTIFICATIVA .....	36
<b>2.</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO .....</b>	<b>40</b>
	2.1. MODERNIDADE E MODERNISMO .....	40
	2.2. AS TÉCNICAS .....	47
	2.3. O ESPAÇO GEOGRÁFICO .....	49
	2.3.1. O Espaço .....	52
	2.4. A NOÇÃO DE TOTALIDADE .....	54
	2.5. O ESPAÇO FÍLMICO .....	56
	2.5.1. Outras Possibilidades de Abordar a Relação Espaço e Cinema .....	60
	2.6. O ESPAÇO URBANO .....	63
	2.7. FORMA, FUNÇÃO, ESTRUTURA (E PROCESSO) .....	65
	2.8. O MATERIALISMO HISTÓRICO .....	67
	2.9. TEORIAS E MÉTODOS PARA A ANÁLISE FÍLMICA .....	70
	2.9.1. A Grande Sintagmática da Faixa-Imagem de Christian Metz .....	72
	2.9.2. A Poética Histórica de David Bordwell .....	76
	2.9.3. A Transtextualidade de Gérard Genette .....	78
<b>3.</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>80</b>
	3.1. DEFINIÇÃO E SELEÇÃO DAS ESCOLAS CINEMATOGRAFICAS .....	80
	3.2. SELEÇÃO DOS FILMES .....	82
	3.3. DEFINIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS FILMES .....	85

<b>4.</b>	<b>PRIMEIROS CINEMAS (1890 – 1915)</b> .....	<b>92</b>
4.1.	A CIDADE DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX REGISTRADA PELO CINEMATÓGRAFO DE LUMIÈRE (1895-1905) .....	95
4.2.	A CULTURA POPULAR ESTADUNIDENSE NOS PRIMEIROS FILMES DA EDISON COMPANY (1890-1905) .....	107
4.3.	O CINEMA VAI À LUA: AS VIAGENS FANTÁSTICAS DE GEORGES MÉLIÈS (1902-1912) .....	116
4.4.	A CONSTRUÇÃO DOS REFERENCIAIS ESPACIAIS NO ESPAÇO FÍLMICO: A CONTRIBUIÇÃO DE D.W. GRIFFITH (1908-1914) .....	126
4.5.	QUANDO O cinema VIRA CINEMA (...OU QUANDO OPERA O CRIME SOCIAL): O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (1915) .....	133
<b>5.</b>	<b>O CINEMA MUDO DE HOLLYWOOD (1914 – 1928)</b> .....	<b>144</b>
5.1.	O ESPAÇO ANÁRQUICO NAS COMÉDIAS MUDAS DE CHAPLIN E KEATON (1914-1928) .....	153
5.1.1.	Os Filmes de Charles Chaplin (1914-1922) .....	154
5.1.2.	Os Filmes de Buster Keaton (1922-1928) .....	163
5.2.	A CIDADE E O DRAMA: A TURBA (1928) .....	168
<b>6.</b>	<b>O EXPRESSIONISMO ALEMÃO (1919 – 1927)</b> .....	<b>180</b>
6.1.	A CIDADE SOMBRIA: UMA NOVA ESTÉTICA EM O GABINETE DO DR. CALIGARI (1919-1920) .....	184
6.2.	A CIDADE DO MEDO ATINGE PROPORÇÕES GIGANTESCAS: DR. MABUSE E METROPOLIS (1922-1927) .....	194
<b>7.</b>	<b>A MONTAGEM SOVIÉTICA (1924 – 1929)</b> .....	<b>210</b>
7.1.	O PERSONAGEM COLETIVO E O CONFLITO DE CLASSES EM A GREVE E O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1924-1925) .....	214
7.2.	O CINE-OLHO E A CIDADE MODERNISTA EM UM HOMEM COM UMA CÂMERA (1929) .....	228

<b>8. O CINEMA SONORO DE HOLLYWOOD NA DEPRESSÃO, GUERRA E PÓS-GUERRA (1931 - 1951)</b> .....	<b>239</b>
8.1. O PROBLEMA DA DEPRESSÃO NOS ANOS 1930: DO ESCAPISMO MUSICAL À CIDADE EM CHAPLIN (1931-1936) .....	243
8.2. A GUERRA E O PAPEL SOCIAL DA MULHER (1942-1944) .....	261
8.3. A CRISE DOS VALORES SOCIAIS NO PÓS-GUERRA: UM OLHAR SOBRE O <i>FILM-NOIR</i> (1945-1951) .....	269
<b>9. O NEORREALISMO ITALIANO (1945 - 1952)</b> .....	<b>280</b>
9.1. A TRILOGIA DA GUERRA DE ROBERTO ROSSELINI (1945-1948) .....	287
9.2. OS PROBLEMAS SOCIAIS DA ITÁLIA NO PÓS-GUERRA EM DE SICA-ZAVATTINI (1946-1952) .....	301
<b>10. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>319</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>324</b>
<b>LISTA DE FILMES ANALISADOS E COMENTADOS</b> .....	<b>329</b>
<b>LISTA DOS FILMES CITADOS</b> .....	<b>331</b>



**A**pós assistir a alguns filmes contemporâneos, tais como: *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (*Lung Boonmee Raleuk Chat*, 2010), filme teuto-franco-hispânico-britânico-batávico-tailandês, realizado por Apichatpong Weerasethakul; e *Victoria* (*Idem*, 2015), filme alemão realizado por Sebastian Schipper; e confrontá-los aos primeiros filmes produzidos ainda no século XIX, tais como os dos irmãos Lumière; fica evidente que foram longos os caminhos que a arte cinematográfica percorreu para chegar à sua contemporaneidade, bem como sua capacidade de reinventar formas de representação do espaço-tempo. Valendo-nos da argumentação de Massey (2008, p. 29), imaginando o espaço como uma simultaneidade de estórias-até- agora, entendemos que esses caminhos, ora paralelos, ora sucessivos, e seguidamente se entrecruzando; sempre, desde então, contribuíram na construção da geografia e história, não só cinematográfica, mas também da própria sociedade do século XX.

Avaliando brevemente o primeiro deles juntamente ao seu antecessor, *Uma Carta Para o Tio Boonmee* (*A Letter to Uncle Boonmee*, 2009), curta-metragem realizado pelo mesmo diretor, que funciona como uma exposição de motivos para o longa-metragem principal, podemos dizer que esses filmes apresentam o movimento oposto em relação ao caminho que o cinema hegemônico historicamente tomou. Vencedor da Palma de Ouro<sup>1</sup> no Festival de Cannes de 2010, *Tio Boonmee* se distancia do modelo de filme comercial e de linha narrativa padrão e assume sua própria identidade. Apesar de apresentar uma história principal na qual os eventos são narrados linearmente (no caso o personagem que sofre de insuficiência renal e viaja até a floresta para passar seus últimos dias de vida), são as histórias paralelas, organizadas através de uma montagem inventiva, que trazem as atemporalidades da história principal (o animal que se desvencilha da corda pela qual está amarrado, a princesa que se banha nas águas do rio na companhia do "estranho peixe", os "macacos fantasmas" de olhos vermelhos andando na floresta), e que representam as vidas passadas do personagem (em uma das possíveis interpretações). E ainda o filme nos conduz a confrontar o personagem do passado e do

---

<sup>1</sup> Palme d'or (Palma de Ouro) é o prêmio de maior prestígio concedido anualmente no Festival de Cannes na França.

presente dividindo um mesmo espaço-tempo e levando o espectador a ponderar sobre a tênue linha que separa a realidade e o sonho, a materialidade e a imaginação; e a diminuta distância que separa (ou aproxima) o ser humano da natureza.

No entanto, com relação a esse filme, o que nos interessa destacar para este trabalho não é a questão da temporalidade na narrativa fílmica em si, ou da existência e reconhecimento, ou não, de outras vidas; mas sim o modo como a obra propõe uma inversão da lógica de representação do espaço enquanto movimento e trajetórias. Se historicamente o cinema tratou de mostrar o espaço urbano como representação dos fluxos e trajetórias, da dinâmica social em transformação, como materialidade da qual emana a vida; em *Tio Boonmee* são os movimentos da natureza que dão vida ao filme. O movimento e o som das águas e das folhas das árvores balançando pela ação do vento, o som constante produzido pelos insetos, a presença dos animais em deslocamento na floresta e até mesmo a movimentação das nuvens em momentos de pura contemplação, são os atributos que representam esse espaço natural cheio de vida e frequentemente negligenciado no cinema comercial-hegemônico. Para captura de imagens que mostrem essa vida da natureza, um dos recursos técnicos utilizados é o uso da câmera na mão<sup>2</sup> nas cenas da mata, que permite registrar os movimentos com maior liberdade e dar mais mobilidade à imagem, além de aproximar o espectador do espaço fílmico aumentando a noção de realidade e naturalidade. Em contrapartida, são nas cenas na cidade, com uso de câmera fixa em um quarto de estrutura cúbica e paredes brancas, e somente o som emitido pelo aparelho televisor, com a quase completa ausência de diálogos, que temos a representação da vida urbana. Ou seja, a ausência de movimentos (inclusive da câmera) e relações é o que marca o urbano em *Tio Boonmee*. É o espaço (quase) sem vida, onde todas as ações e reações são apenas respostas mecânicas aos estímulos recebidos.

Já em *Victoria*, cujo espaço representado é eminentemente urbano, o que torna o filme um marco cinematográfico é o modo como é proposta a movimentação no espaço dentro de uma unidade de tempo real, ou seja, o que acontece na narrativa, ao menos em tese, acontece exatamente dentro do lapso temporal do próprio filme. No cinema, essa técnica de representação da continuidade espaço-temporal é chamada plano-sequência<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Recurso técnico muito utilizado no cinema moderno, sobretudo, a partir da emergência dos cinemas novos do final dos anos 1950 e década de 1960. No Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha afirmava que cinema se faz com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça".

<sup>3</sup> Segundo Aumont & Marie (2006, p. 230-231), "trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência".

Apesar da proposta de se fazer um filme formado por um único plano-sequência não ser inédita no cinema<sup>4</sup>, possivelmente esta tenha sido a realização mais ousada. Em aproximadamente 134 minutos, uma série de eventos sucessivos desencadeiam a trama fílmica. Sem qualquer corte ao longo da película, resumidamente os seguintes eventos são apresentados: uma garota espanhola (Victoria) está sozinha em uma boate em Berlim e na saída dela conhece um grupo de rapazes. Eles conversam, bebem, fumam, fazem brincadeiras, e rapidamente surge uma identificação entre eles. Caminham juntos pela rua, sobem até o terraço de um prédio onde têm uma vista privilegiada da cidade (mas ao espectador essa vista é dada parcialmente, impedindo que este tenha a visão de conjunto da cidade), em seguida descem e se despedem; passam-se alguns minutos e os rapazes voltam ao encontro da garota. Eles têm uma obrigação a cumprir e ela acaba acompanhando-os. Os novos amigos vão ao encontro de um grupo de delituosos que os ameaçam e os obrigam a cometer um crime para pagarem uma dívida; deslocam-se então pela cidade (de carro), assaltam um banco<sup>5</sup>, e comemoram o sucesso do delito em uma festa. Em seguida, são perseguidos pela polícia e parte do grupo é atingido e capturado. Victoria e um dos rapazes fogem e acabam invadindo um apartamento onde sequestram uma criança para poderem passar pela barreira da polícia; instantes depois abandonam a criança e se deslocam novamente pela cidade em um táxi; hospedam-se em um hotel onde ele, atingido no tiroteio, acaba não resistindo. Todas essas trajetórias ocorrendo dentro da cidade em um intervalo de tempo pouco superior a duas horas.

Não que haja uma "lei" que proíba que tais eventos aconteçam dessa forma, mas seria muito improvável que, na vida real, tantas passagens coubessem dentro desse curto intervalo de tempo. E este é o aspecto fundamental da obra: apresentar uma trama

---

<sup>4</sup> *Festim Diabólico (Rope, 1948)*, de Alfred Hitchcock, com 80 minutos de duração, foi rodado em alguns planos limitados à duração do rolo de filme que, montados adequadamente, dão a impressão de um único plano-sequência. O enredo se passa dentro de um apartamento onde ocorre uma festa;

*Arca Russa (Russkiy Kovcheg, 2002)*, de Aleksandr Sokurov, com duração de 99 minutos, apresenta uma visita completa a um museu em um único plano-sequência. Este é o primeiro filme realizado inteiramente em plano-sequência;

*Ainda Oranotangos (2007)*, de Gustavo Spolidoro, primeiro filme brasileiro realizado em plano-sequência. Também uma produção bastante ousada e digna de reconhecimento, o filme de Spolidoro se passa na cidade de Porto Alegre e registra uma série de acontecimentos cotidianos e situações extremas;

*Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance), 2014)*, de Alejandro G. Iñárritu, rodado em poucos planos montados adequadamente dão a impressão de uma sequência única.

<sup>5</sup> Na cena do assalto a câmera permanece acompanhando Victoria, que está na condução do veículo aguardando os rapazes realizar o assalto. Ocorre um problema no funcionamento do carro o que provoca um aumento de tensão na cena, pois, embora não estejamos vendo, sabemos que está ocorrendo o assalto na parte interna do banco e o carro precisará estar em movimento tão logo os rapazes retornem a ele.

com vários eventos sucessivos, em tempo real, sem fazer uso da principal ferramenta que o cinema possui para recortar o espaço e o tempo e remontá-los, qual seja, a edição ou montagem. Essa técnica, a qual permite unir/separar os fragmentos dando continuidade/descontinuidade espacial e temporal em um filme, intencionalmente não é utilizada em *Victoria*. A continuidade e a noção de tempo são reais, tal como na vida real. Entretanto, se todos esses eventos acontecem dentro do tempo real, como é possível apresentá-los em um filme e considerarmos verossímil, e tentando transpor para o nosso mundo, considerarmos inverossímil? Dentre as várias possibilidades de explicar esse paradoxo, apontamos duas hipóteses: uma delas estaria mais vinculada à psicologia dos personagens em oposição a das pessoas reais; e outra, à geografia do espaço fílmico em contraste ao espaço geográfico. Em relação à primeira hipótese (e longe de querermos aprofundá-la), parece muito rápido o surgimento da cumplicidade que passa a existir entre Victoria e os rapazes. Em questão de menos de uma hora, personagens que nem se conheciam passam a compartilhar uma missão de extremo risco que é o assalto a um banco. Certamente, na vida real uma situação dessas extrapolaria qualquer limite do razoável (se é que existe possibilidade de mensurarmos a razoabilidade dos fatos), mesmo sendo a personagem Victoria uma pessoa solitária (quase) implorando pela atenção de alguém, como o filme intenta mostrar.

Já a segunda hipótese está mais de acordo com o interesse do trabalho. A sequência de eventos ocorridos da forma como o filme exhibe vai de encontro à noção que temos de que o espaço real é também a dimensão do acaso. O conjunto de relações e deslocamentos que acontecem no enredo só é possível dentro da completa ausência de acasos (ou também podemos falar de encontros e desencontros), e isso é que não seria real. Ou seja, *o enigma não está no tempo, mas sim no espaço*. Retomando a argumentação de Massey (2008), que vai ao encontro do levantado como hipótese:

O espaço nunca pode ser definitivamente purificado. Se o espaço é a esfera da multiplicidade, o produto das relações sociais, e essas relações são práticas materiais efetivas, e sempre em processo, então o espaço não pode nunca ser fechado, sempre haverá resultados não previstos, relações além, elementos potenciais de acaso. (MASSEY, 2008, p. 144)

Já no espaço fílmico não existe imprevisto, aquilo que surge como “casualidade” está planejado e roteirizado; é o espaço da intencionalidade absoluta. Seria possível fazer outro filme com o mesmo roteiro e alcançar o mesmo resultado (em relação aos acontecimentos registrados, mas não necessariamente no quesito artístico), mas em

hipótese alguma poderiam ser repetidos todos aqueles eventos e daquela forma na vida real. Em algum momento algo sairia diferente do planejado. O assalto não seria tão rápido, ou a polícia viria imediatamente à procura dos bandidos; o carro não funcionaria no momento exato em que passou a funcionar, ou haveria trânsito para impedir o livre deslocamento; o casal não estaria em casa, ou então não teriam uma criança pequena; o táxi não estaria passando exatamente naquele momento... A história, por mais que se utilize de técnica de representação do espaço-tempo real, ainda assim é uma ficção completamente planejada que não permite imprevistos, muito diferente do espaço em que vivemos. Mesmo sendo o filme algo planejado e com o espaço perfeitamente delimitado para aquele fim, no caso específico de *Victoria*, foram necessárias três tentativas para acertar todos os movimentos da história que vemos em tela. Não é possível transpor a realidade do filme para a nossa dimensão do real, conquanto por muito tempo tenha-se vendido a ilusão de que o cinema era a janela que mostrava a realidade.

Cabe-nos, contudo, dizer que este trabalho não é sobre *Tio Boonmee*, tampouco sobre *Victoria*. Esses dois exemplos do que poderíamos grosseiramente chamar de filmes de exceção (seja pela abordagem da temática, pela técnica ou estética) servem-nos para introduzir aquilo o que de fato buscamos: mostrar o padrão existente nos filmes, a “regra”<sup>6</sup>. Se nos filmes sobre o Tio Boonmee vemos uma natureza pulsante em contraste com uma ausência de vida na cidade, no padrão de representação do cinema é a cidade que se mostra como um ser pulsante, muitas vezes tendo vida por si própria e sendo uma personagem no enredo. E se em *Victoria* vemos a representação do tempo e as relações espaciais ocorrendo em tempo real, nos filmes padrão o que existe é a fragmentação e compressão do espaço e do tempo, dando maior poder de manipulação das representações ao idealizador. E, da mesma forma que a representação comprime o

---

<sup>6</sup> Devemos pensar como regra, neste contexto, aquelas características que extrapolam as diferentes escolas cinematográficas. Por exemplo, na maioria das escolas e cinematografias, o espaço urbano é preponderante. Isso ocorre na escola hollywoodiana (ainda que os faroestes, não tão urbanos, tenham papel de destaque), na expressionista alemã, na impressionista francesa, entre os teóricos da montagem soviética, na neorrealista italiana, na *nouvelle vague* francesa, e em muitas outras. Mesmo que cada uma delas tenha seu modo de representar o espaço urbano e suas questões intrínsecas, em todas elas é o urbano que tem papel de destaque. E por essa razão citamos os filmes sobre Tio Boonmee como exceções, pois eles dão destaque a um espaço mais próximo do natural (ainda que na prática já não seja mais natural, como discutiremos no item “Espaço Geográfico” no capítulo 2). Da mesma forma, e em relação a uma importante etapa do processo produtivo fílmico, a montagem esteve presente na totalidade das escolas, em maior ou menor grau, como desenvolveremos adiante no trabalho. Por isso citamos *Victoria* também como um marco cinematográfico, pois nesta obra a montagem não se faz presente.

espaço e o tempo, também pode dilatá-los, fazendo que breves instantes durem vários segundos ou minutos, ou criando a ilusão de que espaços contíguos estão distantes entre si. A respeito da manipulação da duração dos eventos no cinema, Jacques Brunius escreveu:

O arranjo das imagens da tela no tempo é absolutamente análogo ao que o pensamento ou o sonho podem estabelecer. Nem a ordem cronológica, nem os valores relativos de duração são reais. Contrariamente ao teatro, o cinema, como o sonho, seleciona gestos, prolonga-os, ou amplia-os, elimina outros, viaja muitas horas, séculos ou quilômetros em uns poucos segundos, acelera, diminui, pára, volta atrás. (BRUNIUS *apud* STAM, 2013, p. 75)

No filme tudo pode acontecer, desde a narração de eventos ocorridos em algumas horas de um dia até a história de uma ou várias civilizações; desde um passeio pelo bairro de uma cidade até uma viagem de volta ao mundo, ou até mesmo interplanetária; tudo isso dentro de algumas horas.

Após essa introdução sobre os filmes contemporâneos citados (os quais, de certa forma, contrapõem-se aos diferentes padrões criados pelas diversas escolas cinematográficas anteriores, sobretudo as do período clássico), propomo-nos a fazer um estudo (e também uma grande viagem no espaço-tempo) desde os primórdios da produção cinematográfica, passando por importantes momentos da cinematografia clássica, até o princípio da modernidade cinematográfica, buscando as relações dessas escolas com seus contextos histórico-geográficos e as formas como nelas o espaço urbano foi representado. Não abordaremos, neste trabalho, o prosseguimento do cinema moderno e a transição para o cinema contemporâneo e sua continuidade, ficando estes períodos como uma projeção para trabalhos futuros até (quem sabe) chegarmos ao momento ao qual essa introdução se refere.

### **1.1 TEMA DA PESQUISA**

Este trabalho se enquadra em um contexto geral de pesquisas que buscam uma interface entre as ciências e as artes e, em particular, uma aproximação entre a Ciência Geográfica e a Arte Cinematográfica. Partindo da concepção de Doreen Massey (2008), de pensar o espaço como produto de inter-relações, esfera de multiplicidade, e dimensão em permanente construção; e também considerando as proposições de Milton Santos

(2014), de que o espaço geográfico é um conjunto indissociável de sistema de objetos e sistema de ações, de que o homem, através da técnica, cria o espaço; e que essa técnica foi sendo aprimorada ao longo da história humana; ao pensarmos em Cinema e Geografia, não podemos perder a noção de conjunto, de processo e de meio no qual esta arte está inserida. Da mesma forma que o filme apresenta o espaço fílmico, que é uma forma de representação do espaço em que vivemos, o próprio filme já é parte desse espaço. Ele é influenciado pelo meio no qual está inserido e tem potencial para influenciar o meio no qual ele será apresentado. E nesse aspecto, de forma geral, parece haver uma tendência nos trabalhos da Geografia a dar maior ênfase ao que o filme é capaz de influenciar no espectador e em suas práticas espaciais, seu valor simbólico, desconsiderando (ou pouco considerando) o próprio processo produtivo dos filmes e o que os leva a representar o espaço desse ou daquele modo. É como se o filme estivesse descolado da realidade na qual está inserido. Antagônico a essa abordagem, em seu *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété argumentam:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51)

Apresentando uma abordagem crítica em sua *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam é enfático ao dizer que:

Em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de "projeção" dos imaginários nacionais. Também deve ser considerada em relação com o colonialismo, o processo pelo qual as potências europeias conquistaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em grande parte da Ásia, da África e das Américas. (STAM, 2012, p. 33)

Também preocupado com a questão da conjuntura em que o filme foi produzido, no que tange a história da arte cinematográfica, Fernando Mascarello, na introdução do livro *História do cinema mundial*, fala sobre a importância de se contextualizar a obra fílmica “em termos econômicos, tecnológicos, políticos e socioculturais, para não incorrer em uma ingênua ‘história de filmes’” (MASCARELLO, 2012, p. 12). Para o autor, história de filmes e história do cinema possuem significados completamente diferentes.

Enquanto no primeiro caso leva-se em consideração apenas o filme por ele mesmo, o segundo caso refere-se a todo aparato que contextualiza o filme, além dele mesmo.

Pelos fragmentos de textos citados, é possível perceber que existe a preocupação de se enxergar o filme como o resultado de um processo que envolve várias facetas da realidade social. Um filme está inserido dentro de um tempo e um espaço, não somente absoluto ou relativo, mas, sobretudo, relacional<sup>7</sup> (HARVEY, 2015). Nesse aspecto, a história do cinema é geopolítica. Assim como existe um modelo hegemônico amplamente aceito que se estende pela quase totalidade das produções mundiais, não raras vezes houve, e ainda há, movimentos artísticos (de resistência) que não aceitaram um padrão imposto e se propuseram a ser alternativas, tais como: os movimentos de vanguarda dos anos 1920 (Impressionismo francês, Expressionismo alemão, Montagem soviética, Surrealismo franco-hispânico, entre outros); o cinema moderno do pós-guerra (Neorealismo italiano); os cinemas novos dos anos 1960 (Cinema Novo brasileiro, Cinema Novo alemão, *Nouvelle vague* francesa, e outros); e muitos outros que emergiram após esse período, como os cinemas pós-modernos, multiculturais, de gêneros, de terras e fronteiras. Em escalas mais reduzidas, existem também os movimentos contrários aos padrões estabelecidos nacionalmente, tais como os cinemas autorais e/ou experimentais nos Estados Unidos e de outros países. Por isso, entendemos que a história do cinema apresenta um forte viés geográfico e de contestação que está vinculado a uma disputa de formas de representação do espaço e da sociedade. E essa disputa, nos primeiros tempos do cinema, passou pela criação da ilusão de que o cinema seria a arte que representaria a realidade. Em seu livro, *O que é cinema?*, Jean-Claude Bernardet (1980) apresenta algumas proposições nesse sentido:

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que essa ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (*Ibidem*, p. 20)

---

<sup>7</sup> A noção relacional do espaço-tempo implica a ideia de relações internas; influências externas são internalizadas em processos ou coisas específicos através do tempo [...]. Um evento ou uma coisa situada em um ponto no espaço não pode ser compreendida em referência apenas ao que existe naquele ponto. Ele depende de tudo o que acontece ao redor dele [...]. Uma grande variedade de influências diferentes que turbilham sobre o espaço no passado, no presente e no futuro concentram e congelam em um certo ponto [...] para definir a natureza daquele ponto (HARVEY, 2015, p. 130). O espaço relacional em Harvey é de inspiração em Leibniz.



Retrocedendo um pouco mais na cronologia dos eventos e chegando ao período da criação do cinematógrafo (e de outros equipamentos concorrentes que tinham o objetivo de reproduzir a imagem em movimento), Bernardet afirma:

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a se chamar Terceiro Mundo. [...] No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico e estético. [...] A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é - pelo menos essa era a ilusão. [...] Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. (BERNARDET, 1980, p. 14-15)

Deste fragmento podemos compreender um pouco mais do contexto histórico-geográfico no qual o cinema nasceu. A própria criação de uma máquina que pudesse capturar a imagem em movimento já foi alvo de disputa entre inventores e Estados. O principal desses conflitos de autoria se deu entre os irmãos Lumière, franceses, criadores do cinematógrafo; e Thomas Edison, americano, criador do cinetógrafo (para capturar as imagens) e cinetoscópio (para reproduzi-las). Foi um período de muitas invenções (luz elétrica, telefone...), no qual a modernidade era aclamada, os objetos técnicos, cada vez mais especializados, eram reverenciados. E o cinema, no princípio de sua história, foi uma revolução técnica, e não artística. Contudo, muito cedo foi visto seu potencial artístico de reproduzir a imagem da vida. Não necessariamente a vida real, como defendiam os detentores da técnica, mas sim aquela que lhes interessava reproduzir. Portanto, o cinema, desde suas primeiras apresentações, já demonstrava seu caráter ideológico. Era feito de escolhas, uma coisa sendo mostrada em detrimento de outra. Não obstante Robert Stam seja um teórico de cinema, e não de Geografia, o autor apresenta algumas colocações que são relevantes da perspectiva geopolítica:

Os primórdios do cinema coincidiram, pois, justamente com o apogeu do imperialismo. [...] As primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a "disputa pela África" iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos *sioux* em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. Os países produtores cinematográficos mais prolíficos

do período mudo - Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha - também "aconteciam" de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos "vencedores" da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudaram a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista. (STAM, 2013, p. 34)

Como podemos observar em todos estes fragmentos, o cinema, desde o princípio de sua criação, teve objetivos definidos. Longe de ser a mera representação inocente do espaço real, o espaço retratado era absolutamente pensado e idealizado. Em contrapartida, não devemos equivocadamente pensar que o cinema era um grande complô para dominação de determinados grupos hegemônicos. A realidade é bem mais complexa. Foram os mais diversos campos de poder que atuaram conjuntamente levando as diferentes cinematografias para este ou aquele caminho. E, num complexo jogo de relações de poder, quem detêm maior parcela dele, avança mais em seus interesses. Mas não sem resistência daqueles com menor poder.

Por ter nascido no meio técnico-científico, e antes de adquirir o *status* de arte, as reproduções cinematográficas caminharam paralelamente entre a criação da linguagem artística e da linguagem científica de representação, e essa dualidade se deu, sobretudo, na diferenciação entre o cinema documental de Auguste e Louis Lumière e o ficcional de Georges Méliès. Como veremos adiante, no capítulo sobre os primeiros cinemas, essa colocação é bastante simplista, pois observaremos que tanto os Lumière quanto Méliès, seguidamente, aventuraram-se nas formas de representação ficcional e documental, respectivamente. De toda sorte, a tensão criativa entre realismo e imaginação, entre documentarismo e ficcionalismo, "tem marcado a experiência cinematográfica desde os primórdios" (FELINTO, 2012, p. 427). Dessa forma, preocupada com as possibilidades de difusão ideológicas com roupagens científicas, Ella Shohat alertou para o caráter multidisciplinar que o meio cinematográfico era capaz de apresentar:

O meio cinema [...] era parte do mesmo *continuum* discursivo que incluía disciplinas como a geografia, a história, a antropologia, a arqueologia e a filosofia. O cinema era capaz de "produzir" um mapa do mundo, como o cartógrafo; contar histórias e fazer crônicas de acontecimentos, como o historiador; de 'escavar' o passado de civilizações remotas, como o arqueólogo; e narrar os hábitos e costumes de povos exóticos, como o etnógrafo. (SHOHAT *apud* STAM, 2013, p. 34-35)

Conforme nos apresenta Shohat, reconhecemos que existe uma forte ligação entre a geografia e o cinema desde a criação deste, apesar de apenas na segunda metade do século XX (cf. Gomes Júnior, 2014), e em especial a partir da renovação da geografia cultural no fim da década de 1970 (cf. Jordão, 2009), tornarem-se mais recorrentes os trabalhos combinando as duas áreas.

O final do século XIX marca um momento de intensificação da urbanização, e o cinema nasce como um dos produtos desses novos modos de vida na cidade. Em decorrência desse status de "arte urbana por excelência" (NAZARIO, 2005, p. 231), o cinema tratou de mostrar a cidade e de privilegiá-la em detrimento de outros espaços. E a forma de representação do espaço urbano, fundamental para o cinema hegemônico, também esteve no cerne de muitos dos movimentos artísticos de resistência.

Trazendo para a presente discussão o tema espaço urbano, na sua obra *O Direito à Cidade* (1968), Lefebvre (2008, p. 12) fala da preexistência da cidade em relação à revolução industrial, e afirma que "quando a industrialização começa, quando nasce o capitalismo concorrencial com a burguesia especificamente industrial, a Cidade já tem uma poderosa realidade." Em obra posterior, *A Revolução Urbana* (1970), o autor apresenta uma diferenciação entre *sociedade urbana, fenômeno urbano* ou "urbano" e a *cidade*. Para o autor, o termo sociedade urbana é reservado à "sociedade que nasce da industrialização" (LEFEBVRE, 1999, p. 13). Nesse sentido, antes da revolução industrial e suas consequências, já havia cidades, mas não havia uma sociedade urbana. Esta, por sua vez, na concepção do autor representa uma mudança nos meios de produção e de reprodução social. É parte de um processo, "[...] designa, mais que um fato consumado, a tendência, a orientação, a virtualidade" (*Ibidem*, p. 14). O autor argumenta que

[...] a entrada na sociedade urbana e as modalidades da urbanização dependem das características da sociedade considerada no curso da industrialização [...]. As diferentes formas de entrada na sociedade urbana, as implicações e consequências dessas diferenças iniciais, fazem parte da problemática concernente ao *fenômeno urbano* ou o "urbano". Esses termos são preferíveis à palavra "cidade", que parece designar um *objeto* definido e definitivo, objeto dado para a ciência e objetivo imediato para a ação [...]. (*Ibidem*, p. 25)

O período quando ocorre o nascimento do cinema, juntamente com os lugares onde primeiro se consolida, corresponde àqueles onde o fenômeno urbano também foi pioneiro. Embora tenhamos citado anteriormente o papel da cidade (enquanto forma, materialidade) no cinema, o mais relevante, de fato, é buscar a sociedade urbana que as

diferentes escolas cinematográficas representaram. E, aqui, cabe-nos frisar que não se trata da sociedade que o cinema mostra (como defendiam aqueles que pretendiam o cinema como a arte do real), mas, sim, da sociedade que o cinema encena (que é a leitura que aqueles que produziam os filmes tinham da sociedade). Posteriormente, retomaremos as discussões aqui levantadas.

Por ora, o que foi apresentado é suficiente para definirmos o objeto de estudo desta investigação. Propomo-nos a fazer um resgate do modo como foram representados o espaço urbano e a sociedade urbana no cinema, desde sua criação (cerca de 1890-1895), até o período que marca o início da modernidade cinematográfica (Neorrealismo italiano, após a Segunda Guerra Mundial), a partir do estudo de algumas escolas cinematográficas previamente selecionadas, à luz do contexto sócio-histórico-geográfico que permeia a produção cinematográfica. Entendemos o filme como uma obra de arte; como um produto disponível em mercado; e como ferramenta de difusão ideológica. Por isso, avaliamos ser necessário colocar tal produto artístico dentro de um contexto de produção. Optamos pela abordagem a partir de escolas cinematográficas, e não dos filmes vistos isoladamente, pois consideramos que elas dão a visão mais ampla das forças que atuavam naquele determinado contexto de produção, o que seria menos perceptível na análise de obras em isolado. Se muito se fala, e se escreve, sobre a História do cinema mundial, apontamos para a necessidade de um estudo que contemple a "Geografia do cinema mundial". Proposta essa um pouco diferente da mais comumente presente nos trabalhos geográficos que contemplam cinema, que é a de "Geografias de cinemas", como veremos algumas de suas abordagens no próximo tópico.

## ***1.2 ALGUNS TRABALHOS SOBRE O TEMA***

O cinema tem suscitado interesse de pesquisadores de diversas áreas da ciência. Comunicação Social, Letras, Sociologia, Psicologia, Pedagogia, entre outras, registram interessantes trabalhos aproximando a produção cinematográfica às respectivas áreas. Os geógrafos também buscaram aproximações ao tema. Segundo Gomes Júnior (2014, p. 1), a relação entre Geografia e cinema "remonta à segunda metade do século XX, quando o material fílmico era considerado então como 'cópia do real' [...]". Jordão (2009), por sua vez, afirma que a relação entre as áreas se estreitou a partir da renovação da

geografia cultural no final da década de 1970. Já Farias (2005) aponta para o estreitamento das relações entre as áreas somente nos anos 1990.

Neves (2010), a partir do que chama de *Geografias de Cinema*, propõe discutir as aproximações entre discurso geográfico e linguagem cinematográfica. O autor reitera que a década de 1970 foi o período do surgimento da Geografia Humanista, assentada no existencialismo e na fenomenologia, privilegiando o singular e não o universal. Baseado na metodologia fenomenológica, o autor defende que

[...] a questão que se apresenta não está em como devemos olhar e mostrar o que há de geográfico em uma obra cinematográfica, mas sim, estabelecer qual a geofraficidade existente em uma obra fílmica e qual (is) geografia (s) esta obra permite existir. (NEVES, 2010, p. 146)

O interesse do autor está em discutir o para além-obra, ou seja, importa menos o quanto de espaço real tem no filme, e mais, a partir daquilo que o filme mostra, o que ele é capaz de suscitar no espectador, que estará em constante transformação com seu espaço (real). No já citado trabalho de Jordão (2009), a autora propõe, a partir dos conceitos de lugar e espaço vivido, sob o viés da geografia cultural, analisar o "discurso espacial" e a produção de significados a partir dos filmes de Alfred Hitchcock.

Outro autor a utilizar a nomenclatura *Geografias de cinema*, Oliveira Jr. (2005, p. 28), define que são "os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens do filme agem. Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas [...]". O autor argumenta:

O "encontro" com uma geografia de um filme não é a descoberta daquilo que está por trás de suas imagens e sons, pois a idéia de que exista algo por trás das coisas é ligada a de que exista um sentido último (uma essência) nessas coisas, no caso, as imagens (paisagens...) dos filmes. [...] o conhecimento acerca das coisas se dá não propriamente nelas, mas no encontro entre elas e o que existe em nós, que as imagens e sons fílmicos "sugam"/mobilizam certas memórias em seu "entendimento", e ao mesmo tempo que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência.

[...] não devemos olhar o que de geografia tem nos filmes e sim a que geografia eles dão existência. (OLIVEIRA JR., 2005, p. 29)

Observa-se que a proposta de Neves (2010) se aproxima bastante da de Oliveira Jr. (2005). Pode-se observar que em ambos, e também em Jordão (2009), o método de análise é fenomenológico, privilegiando a visão subjetiva da análise espectral, que parece ser o preferencial para trabalhos que contemplem Geografia e cinema. Como salientamos anteriormente, as propostas de trabalhar-se com geografias de cinema

tendem a desconsiderar o cinema enquanto uma indústria (e ele inquestionavelmente o é), e também descolar as produções de seus contextos. Talvez essa perspectiva seja a mais adequada para discutir filmografias como a do sueco Ingmar Bergman ou a do russo Andrei Tarkóvski, que apresentam filmes profundamente existenciais e carregados de simbolismos e subjetividades. Apesar de eles também estarem vinculados a um determinado contexto produtivo, essas filmografias apresentam características mais autorais nas quais a identidade do próprio cineasta parece sobressair-se do sistema. Existe uma corrente teórica que defende o cinema autoral, na qual as características do próprio autor devem estar acima do sistema produtivo de filmes. E essa corrente é uma das que marca a virada do cinema clássico para o moderno, como veremos em outro momento. Mas, tratando-se de cinema clássico, de disputa dos mercados iniciais, de criação de linguagem para tornar o filme compreensível ao público, não nos parece o método fenomenológico ser o mais adequado para análise, ou, ao menos, não o único adequado.

Com um enfoque semelhante, mas se valendo de um aprofundamento nas questões técnicas de produção cinematográfica (locações x estúdio, tipos de lentes, fotografia, decupagem, montagem, som), Lauria (2012), baseado em Cosgrove, Duncan, Hopkins e Claval, propõe uma discussão do papel da linguagem cinematográfica na construção das representações sociais. O autor apresenta diversas formas como o diretor pode representar as paisagens cinemáticas de acordo com sua intenção de gerar os mais variados significados. Bluwol (2008) defende a aproximação da ciência e das artes, e faz uso do cinema, a partir da análise de quatro cidades filmicas em diferentes contextos histórico-geográficos, para mostrar, na sua visão, o quanto são íntimas ciência e arte. Segundo o autor, "a arte pode ser de importância fundamental na confecção de uma Geografia preocupada com questões ontológicas, com questões referentes à dimensão geográfica da existência das pessoas" (BLUWOL, 2008, p. 101).

Também interessado em discutir o espaço urbano nos filmes, Gomes Júnior (2014), baseado em trabalhos de Barnes e Duncan, Aitken e Zonn, Cosgrove, Hopkins, Azevedo e Costa, afirma que "o cinema passou a ser uma das principais representações visuais das cidades modernas, influenciando no seu próprio sentido e na forma como as percebemos e como as vivenciamos [...]" (GOMES JÚNIOR, 2014, p. 1-2). Em outra passagem, o autor afirma que "compreender o espaço urbano, sua estrutura e

significados na atualidade, perpassa, portanto, pela análise da forma como a imagem (a paisagem urbana fílmica, por exemplo) é construída e constantemente veiculada" (*Ibidem*, p. 2). E essa análise das formas de representação foi sendo modificada ao longo do tempo. De acordo com Barnes e Duncan (1992, *apud* Gomes Júnior, 2014, p. 3), "a crise de representação transcorrida durante a segunda metade do século XX, fez com que se questionasse o valor das representações visuais enquanto espelhos sem distorção da realidade [...]". Essa crise de representação comentada pelos autores corresponde, dentro das teorias de cinema, a ruptura do modelo clássico para a modernidade, que começa com o neorealismo italiano e avança para as cinematografias novas dos anos 1960, que passam a questionar o modelo de "realismo" vigente no cinema clássico.

Outro autor a trabalhar com essa temática é Moreira, que escreveu alguns artigos sobre isso. Em um desses trabalhos, Moreira (2011) propõe uma nova área de pesquisas a qual chama de *Geografias audiovisuais*, um campo que seria mais abrangente do que as geografias de cinema e de imagem. O autor faz uma crítica, em especial, a essa segunda nomenclatura considerando-a demasiado vaga. Com relação às geografias de cinema, o autor entende ser uma limitação que desconsidera outros campos importantes de criação e difusão de imagens como a televisão (novelas, séries, minisséries, programas em geral), as propagandas publicitárias, os videoclipes musicais e tantas outras formas de expressão. O autor não está errado ao considerar outras mídias que talvez tenham maior poder de criação de significados atualmente. No entanto, todas elas são mais recentes e derivam do próprio cinema. E o próprio surgimento da televisão teve profundo impacto na indústria cinematográfica, que precisou encontrar meios para se reinventar. Por exemplo, com a popularização dela nos Estados Unidos por volta da década de 1950, vários dos grandes estúdios começaram a fazer mudanças na forma de produção dos filmes, criando filmes em 3D ou em *Cinemascope*<sup>8</sup>, para apresentar um diferencial em relação a ela, que surgia como um potencial para a queda do interesse público pelo cinema. Outrossim, o período que propomos estudar é anterior a todas essas outras formas de produções audiovisuais.

---

<sup>8</sup> Na prática era um aumento da largura do quadro em relação à sua altura. Se no padrão da época a proporção era de 1,33:1 (largura:altura), com o *cinemascope* a proporção mudava para 2,35:1. Existem variações nas proporções, mas via de regra, era um significativo aumento na largura da tela, o que privilegiava a paisagem. Por isso, normalmente era utilizado em filmes épicos realizados em grandes locações. Já a televisão só possuía proporção 1,33:1; daí a necessidade de fazer algo diferente no cinema.

Nesse mesmo artigo, Moreira comenta que o método mais comumente encontrado nos trabalhos sobre Geografias de cinema é o fenomenológico, e que os autores que o utilizam "defendem a premissa de que os discursos analisados são subjetivos, e que o cerne da questão é sempre o de buscar a essência intrínseca" (MOREIRA, 2011, p. 93). Questionamos essa tendência dos geógrafos de utilizar a abordagem fenomenológica como sendo a única adequada. Será que ao analisarmos os discursos profundamente racistas em *O Nascimento de Uma Nação (The Birth of a Nation, 1915)*, de D.W. Griffith, estamos lidando somente com uma leitura subjetiva? Não deveríamos levar em consideração, acerca desse filme, além de todo o seu discurso, também o fato de o diretor utilizar atores brancos grosseiramente pintados de preto para representar os negros? Por que não se fez o filme com atores negros? Essas questões estão muito além do que se vê em tela. E não nos referimos ao que o filme representa tão somente, ou, nos dizeres das Geografias de cinema, qual a geograficidade o filme dá existência; referimo-nos ao próprio processo de produção que já é excludente, e que está intimamente ligado ao produto final que é o filme. É o que, do ponto de vista histórico, Mascarello (2012, p. 12) apontava sobre o risco de cair na "ingênua 'história de filmes'" ao se desconsiderar todo o processo de produção. Não negamos a importância da abordagem que privilegie a busca pela essência intrínseca, e sequer entendemos que a fenomenologia se restrinja a leituras subjetivas, apenas apontamos para a possibilidade de uma abordagem que contemple o produto e seu processo para podermos chegar à essência. Moreira (2011) também faz seu apontamento nesse sentido, propondo a utilização, tanto do método fenomenológico, quanto do método dialético, para trabalhos envolvendo Geografia e cinema. Nas palavras do autor:

[...] se na fenomenologia o sujeito da pesquisa parte de suas bases teórico-conceituais e de seus pressupostos axiomáticos para buscar a essência do objeto, na dialética o sujeito da pesquisa busca identificar e analisar as contradições internas desse objeto, bem com as contradições do objeto com a realidade a qual busca representar, através da tríade tese - antítese - síntese. (MOREIRA, 2011, p. 94)

Além do método dialético, apontamos também para a perspectiva de abordagem Materialista Histórica para analisarmos as produções cinematográficas. Essas questões serão retomadas e aprofundadas no capítulo dois: Referencial Teórico-Methodológico.

Em um artigo posterior, Moreira (2015) faz a revisão bibliográfica de alguns trabalhos realizados no Brasil e no exterior sobre o tema. Além de fazer uma breve



discussão sobre quatro autores que discutem as chamadas geografias de cinema: Oliveira Jr. (2005); Queiroz Filho (2007); Bluwol (2008) e Neves (2010) (três desses também citados neste trabalho); o autor apresenta um levantamento de 19 trabalhos produzidos dentre monografias, dissertações e teses, no período compreendido entre 1995 e 2014. Desses trabalhos levantados por Moreira (2015), um dos mais comumente encontrados em citações é o de Lukinbeal (1995), que analisa a existência da Geografia no filme e Geografia do filme, e faz uso de termos semióticos como “significante e significado” em seus estudos (LUKINBEAL, 1995, *apud* MOREIRA, 2015), termos esses amplamente discutidos por Christian Metz em sua teoria da semiótica do cinema. Em uma abordagem que contemple a produção cinematográfica vista em conjunto, Marletta (2011), analisa o significado de representações da paisagem e a contraposição entre realidade e aparência, “fazendo um quadro geral que cobriu diversas escolas cinematográficas, distintas épocas e diferentes cineastas” (MOREIRA, 2015, grifo nosso).

Na dissertação de Farias (2005), a autora propõe discutir a idealização do rural brasileiro a partir da análise de dois filmes: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969)*, de Glauber Rocha; e *Cabra Marcado Para Morrer (1984)*, de Eduardo Coutinho. Em um primeiro momento a autora empreende uma análise histórica da evolução cinematográfica fazendo um contraponto entre o cinema hegemônico produzido nos Estados Unidos e os movimentos que surgiram como alternativas, culminando no Cinema Novo Brasileiro, foco de interesse do trabalho da autora. No segundo momento discute os filmes propriamente ditos, para, no terceiro momento, fazer a relação entre os conceitos de lugar e paisagem com os filmes selecionados.

Sobre trabalhos nessa esfera, um interessante material lançado no Brasil é o livro *Cinema, Música e Espaço*, organizado pelos professores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, composto por quatro capítulos, três deles versando sobre cinema. No primeiro deles, *Re-apresentando o Lugar Pastiche*<sup>9</sup>, Aitken e Zonn (2009) comentam que, apesar de ser provocador o estudo de inter-relações entre cinema e a política de representação social e cultural, o tema continua inexplorado na geografia. Contudo, cabe salientar que esse texto foi originalmente publicado em 1994, e foram realizados vários trabalhos sobre o tema desde então. Os autores argumentam que:

---

<sup>9</sup> Publicado originalmente como “Re-presenting the place pastiche”, em *Place, power, situation, and spectacle: a geography of film*, organizado por Stuart C. Aitken e Leo E. Zonn (1994).

A maneira como são utilizados os espaços e como são retratados os lugares no cinema reflete normas culturais, costumes morais, estruturas sociais e ideologias preponderantes. Concomitantemente, o impacto de um filme sobre o público pode moldar experiências sociais, culturais e ambientais. (AITKEN e ZONN, 2009, p. 19)

No segundo artigo, *Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos*<sup>10</sup>, Hopkins (2009, p. 59) defende que “a noção de um *lugar cinematográfico* é [...] preocupação fundamental para uma geografia do cinema”. Segundo o autor, no lugar cinematográfico “espaço e o tempo são comprimidos e expandidos e [...] o prazer proporcionado pelo cinema reside parcialmente em sua capacidade de criar sua geografia cinematográfica própria [...]” (*Ibidem*, p. 60). Em seguida o autor argumenta que

[...] a paisagem cinematográfica não é um lugar neutro de entretenimento, nem uma documentação objetiva ou espelho do "real", mas sim uma criação cultural ideologicamente impregnada, pela qual [os] sentidos de lugar e de sociedade, são feitos, legitimados, contestados e ocultados. Intervir na produção e no consumo da paisagem cinematográfica nos possibilitará questionar o poder e a ideologia da representação e a política e os problemas de interpretação. (*Ibidem*, p. 60)

No terceiro deles, *Geografia e Cinema*<sup>11</sup>, Azevedo (2009) também fala da não neutralidade e da visão parcial de mundo que o cinema apresenta, e da tênue fronteira que existe entre os documentários e os filmes de ficção:

O cinema enquanto "janela sobre a realidade geográfica" encobria a natureza do filme como representação subjetiva e parcial do mundo, que denota sempre o ponto de vista do realizador, animado pelas expectativas mais diversas em relação ao próprio filme. As técnicas de produção dos filmes, os personagens, o trabalho de luz e do som, o uso de certos ângulos, o ritmo e a sequência das imagens, assim como o modo de edição dos filmes, constituem algumas das técnicas a que os realizadores recorrem para produzir uma determinada representação do mundo retratado pelo filme. (AZEVEDO, 2009, p. 98-99)

Em outra passagem do texto, a autora afirma que “A geografia do cinema mostra que os filmes podem potenciar ou subverter nosso conhecimento dos lugares. [...] Não obstante, cada filme é sempre um retrato subjetivo e parcial da realidade física que representa” (AZEVEDO, 2009, p. 103). Interessante notar que não há, nos artigos citados, qualquer divergência no entendimento quanto ao filme ser um retrato subjetivo e parcial, e que influencia no modo como vemos o espaço e nos relacionamos com ele.

<sup>10</sup> Publicado originalmente como “A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation”, em *Place, power, situation, and spectacle: a geography of film*, organizado por Stuart C. Aitken e Leo E. Zonn (1994).

<sup>11</sup> Publicado originalmente em 2006 em *Ensaios de geografia cultural*, organizado por João Sarmiento, Ana Francisca de Azevedo e José Ramiro Pimenta.

Do apanhado de trabalhos que apresentamos sobre o tema, podemos constatar que, em maior ou menor grau, aprofundando ou não em questões técnicas da produção fílmica, buscando ou não uma contextualização histórica da produção de filmes, o foco acaba sempre sendo o que o filme é capaz de produzir em termos de representação do espaço em seus espectadores. Daquilo que afirmamos anteriormente, de ser o filme influenciado pelo meio no qual é produzido e ter potencial para influenciar o meio no qual será apresentado, regularmente os trabalhos têm seguido a segunda abordagem. E, talvez, seja a mais relevante para a Geografia. Mas ainda assim apresentaremos algumas considerações em relação à outra possibilidade de abordagem.

Segundo a interpretação de Stam (2013, p. 129-130) acerca do pensamento de Metz, “o cinema é a instituição cinematográfica tomada [...] como fato sociocultural multidimensional que inclui os acontecimentos pré-fílmicos [...], pós-fílmicos [...], e a-fílmicos.” Já o “filme” é um texto significante. Mas, “a instituição cinematográfica também é parte constitutiva da multidimensionalidade dos próprios filmes, como discursos delimitados que concentram uma intensa carga de sentido social, cultural e psicológico” (*Ibidem*, p. 130). O cinematográfico, por sua vez, não é a indústria, mas a totalidade dos filmes. Metz delimita o objeto da semiótica como o estudo dos textos, e não do cinema no sentido institucional. E esse é o caminho que os estudos geográficos escolheram seguir: o mesmo da semiótica. Em contrapartida, entendemos que os estudos geográficos sobre cinema podem dar uma contribuição importante não somente pela abordagem semiótica, mas também considerando o todo institucional. Se por um lado perdemos um pouco da capacidade de análise textual (pontual) propriamente dita por conta da incorporação de outros elementos na discussão (como por exemplo os contextos histórico-geográficos e a própria consideração do cinema enquanto uma instituição em sentido *lato*), por outro lado ganhamos em análise de conjunto e até mesmo no reconhecimento da intertextualidade presente no texto fílmico, pensando na lógica *metziana* de compreensão do filme (e não do cinema) enquanto um “texto” significante, e, também, pensando o cinema (e não o filme) como uma instituição que produz um determinado produto que, em última instância, é um texto significante.

## **1.3 OBJETIVOS**

### **1.3.1 Objetivo Geral**

Este trabalho tem como objetivo geral realizar um estudo das representações do espaço urbano e da sociedade urbana em escolas cinematográficas representativas do período clássico e princípio da modernidade no cinema.

### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- Realizar uma revisão bibliográfica dos conceitos geográficos e das teorias cinematográficas, e um levantamento exemplificativo dos trabalhos produzidos no Brasil, com a temática Geografia e Cinema, e o modo como nesses trabalhos o tema é abordado;
- Realizar um estudo dos primeiros cinemas, contextualizando o período de grandes transformações sociais do final do século XIX, partindo do período histórico da criação do cinematógrafo até a consolidação da linguagem cinematográfica clássica;
- Fazer um estudo da evolução dos filmes produzidos em Hollywood, dentro do contexto de produção industrial, e sua consolidação no cenário mundial como modelo “padrão” de representação do espaço e sociedade urbanos;
- Analisar, a partir dos chamados movimentos de vanguarda da década de 1920, o cinema expressionista alemão e o cinema dos teóricos da montagem soviética, como representações alternativas ao modelo dominante hollywoodiano de representação do espaço e sociedade urbanos;
- Elaborar um estudo do neorrealismo italiano enquanto escola que marca o princípio da modernidade no cinema, enfatizando a realidade social do pós-guerra na Europa e o modo como isso foi representado nos filmes.

### 1.4 JUSTIFICATIVA

O geógrafo David Harvey, em um de seus mais importantes livros, *Condição Pós-Moderna* (1989), dedica um capítulo para discutir a representação do tempo e espaço no cinema Pós-Moderno, a partir da análise de dois filmes: *Blade Runner, o Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott; e *Asas do Desejo* (*Der Himmel Über Berlin*, 1987), de Wim Wenders. O autor começa a discussão justificando o motivo de ter escolhido falar sobre o cinema, dentre as possibilidades de representações artísticas:

Preferi, para esse propósito, examinar o cinema, em parte por tratar-se de uma forma de arte que (ao lado da fotografia) surgiu no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural, mas também porque, dentre todas as formas artísticas, ele tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados de espaço e do tempo. O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade. (HARVEY, 1992, p. 277, grifo nosso)

Seria interessante dividirmos a justificativa do autor em três partes. A primeira é a relação do surgimento do cinema contextualizado a um movimento cultural histórico: o modernismo. No capítulo modernidade e modernismo, o autor comenta “[...] que o modernismo, depois de 1848, era em larga medida um fenômeno urbano [...]” (*Ibidem*, p. 33), e que “era uma ‘arte das cidades’ e, evidentemente, encontrava ‘seu habitat natural nas cidades’ [...]” (*Ibidem*, p. 34). A segunda parte da justificativa, a qual grifamos, refere-se à capacidade de representação de espaço e tempo. Frequentemente esse recorte da justificativa é encontrado nos trabalhos que tratam de Geografia e cinema, que tem por foco analisar o discurso e a linguagem cinematográfica. A terceira, por fim, está mais ligada às questões de recursos técnicos que o cinema possui. As duas últimas costumam ser analisadas em conjunto, até porque a montagem (para ficarmos em apenas um dos recursos técnicos) é fundamental para análise textual do filme. Mas a primeira, que é a que recebe menos atenção por parte dos geógrafos, interessa-nos, sobretudo, ao discutirmos as representações dos primeiros cinemas.

Quando pensamos em espaço urbano e cinema, invariavelmente nos vem a ideia das grandes cidades representadas, dos arranha-céus tomando conta do quadro. E isso não está errado, ainda mais se estivermos nos referindo ao cinema hollywoodiano. No entanto, não é somente a grande cidade ou o urbano que são representados no cinema.

Outros espaços também têm seu quinhão. Mas, quando nos referimos à instituição cinematográfica, daí sim estamos na esfera exclusivamente urbana. Por isso, estimamos válida a hipótese de que a instituição cinema, por ser urbana por excelência, privilegia a representação do urbano. Por que o espaço influencia o filme, tanto ou mais que o filme influenciará o espaço. Quando Auguste e Louis Lumière puseram a equipe a percorrer o mundo em busca de imagens filmadas, foi o espaço urbano o preferencialmente buscado, o movimento das ruas, a saída das fábricas, o fluxo de pessoas, a partida e chegada dos trens e navios, entre outras; pois este era o meio no qual viviam. E quando percorreram o mundo apresentando essas imagens, também foram as imagens do urbano as que alimentaram os imaginários daqueles que assistiam. Aquele espaço representado era um modelo, um fim a ser alcançado. A partir dessa premissa de uma arte tipicamente urbana é que nos propomos a fazer um estudo dessas formas de representação.

Além do caráter tipicamente urbano, outras características que nos levam a ter interesse pelo cinema enquanto arte capaz de se aproximar da Geografia são: a sua capacidade de incorporar outras formas artísticas; e a sua condição de se situar no contexto múltiplo de arte e técnica, sendo, das artes, a mais dependente das tecnologias. Nesse sentido, Azevedo (2009) faz um interessante apontamento:

Entendido como produto cultural que reúne as mais variadas referências de outras artes, o cinema busca sua legitimação no universo intermediário da tecnologia e das artes, numa época apelidada por Walter Benjamin como "da reprodutibilidade técnica das obras de arte". Nutrido pela experiência audiovisual coletiva, o cinema, enquanto arte, potencia aquele universo carregado dos espectros e atravessado pelo poder tecnomediático do simulacro. (AZEVEDO, 2009, p. 118)

O cinema incorpora elementos do teatro, através da atuação dos atores e também da adaptação de peças; da fotografia e da pintura, por meio das imagens que compõem o cenário fílmico; da música, nas trilhas sonoras que acompanham a narrativa, ou, no caso dos musicais, sendo parte da narrativa; da dança, evidenciada no caso dos musicais, mas presente também em muitos não-musicais; da literatura, ao incorporar a narrativa literária ou mesmo ao adaptar obras literárias para o cinema; das histórias em quadrinhos, também através de adaptação das mesmas para as telas. Enfim, são múltiplas as possibilidades de incorporar as mais diversas artes dentro dos filmes. E isso potencializa sua capacidade de representação do espaço e da sociedade. Além disso, o cinema também apresenta maior capacidade de manipulação para representar o espaço

e o tempo, pois ele não possui a limitação espacial ou temporal inerente à dimensão do real. Ele pode dispor de uma infinidade de lugares (locações), ou criar uma infinidade deles (em estúdios) para construir seu lugar fílmico. A câmera conduz nosso olhar, conforme o interesse do cineasta, mostrando uma parcela de espaço e induzindo o nosso imaginário a construir o restante. Não à toa Harvey (1992) apontou o cinema como a mais robusta das formas artísticas para representar o espaço e o tempo.

Do ponto de vista técnico, são vários os atributos que poderíamos apresentar. Um deles relaciona-se à criação da ilusão de uma linguagem neutra, a qual perdurou no período do cinema clássico. Bernardet (1980) comenta sobre a criação do discurso enaltecido da técnica, que com seus elementos mecânicos e químicos “parece eliminar” a impressão da intervenção humana e assegurar a suposta objetividade:

Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. [...] A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços da realidade. É, pelo menos, a interpretação do cinema que se tenta impor. E durante muito tempo aceitou-se essa interpretação. (BERNARDET, 1980, p. 16)

Outra característica importante do cinema que o difere de outras artes, e que é menos lembrada nos trabalhos, refere-se às necessidades técnicas e materiais complexos para fazê-lo. Como bem aponta Stam (2013),

O cineasta não é um artista desimpedido; encontra-se inserido em uma rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicos, câmeras e luzes do *happening* que normalmente é uma filmagem. Se o poeta pode escrever seus poemas em guardanapos na prisão, o cineasta precisa de dinheiro, câmera e película. (STAM, 2013, p. 109)

Essa argumentação de Robert Stam é uma reprodução das críticas feitas à teoria do “autorismo” que, para seus entusiastas, acabava tendo o autor como um ser isolado, descolado da realidade produtiva dos filmes, o que, à época, era inexecutável. A partir da popularização das tecnologias contemporâneas, a possibilidade de se fazer filmes ficou bem mais democrática. Um exemplo muito interessante como resultado dessas novas possibilidades tecnológicas é o filme *Tangerina* (*Tangerine*, 2015), de Sean Baker, que foi filmado inteiramente com aparelhos celulares, e acompanha a rotina diária de duas transexuais em Los Angeles. Porém, esse exemplo, ainda hoje, configura uma exceção. Na prática, mesmo com a difusão das tecnologias, é muito raro que algum filme produzido nessas condições entre no circuito comercial. E como nosso período de análise é o do

cinema clássico, essas novas tecnologias não fazem parte do objeto da pesquisa. Sendo assim, dentre as artes, o cinema é a mais cara para ser produzida. E essa característica acarretou consequências profundas em seu caráter altamente elitista, ficando sua produção nas mãos das grandes empresas, ou então de Estados nacionais.

Por diversas vezes o cinema foi utilizado como máquina ideológica em prol de alguma causa política específica, e isso é de importância imprescindível do ponto de vista geográfico. Por exemplo, no cinema alemão, durante o regime nazista, vários filmes propagandistas foram produzidos a fim de enaltecer aquela política. Destacam-se, nesse período, os filmes da cineasta Leni Riefenstahl, como: *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens, 1935)*, que cobre o 6º Congresso do Partido Nazista; e *Olympia (Idem, 1938)*, que cobre os jogos olímpicos de Berlim de 1936. O cinema soviético dos anos 1920, por seu turno, era comprometido com a causa revolucionária. Já o cinema estadunidense da década de 1930 era comprometido em tangenciar a realidade social pós-crise de 1929, apresentando um modelo de narrativa escapista, em especial em filmes musicais, ou em dramas biográficos que enalteciam grandes personalidades, como cientistas famosos e empreendedores. Na Hollywood dos anos 1940, por sua vez, foram realizados diversos filmes propagandistas contra o regime nazista e até mesmo ensaiou-se a aproximação com a União Soviética, como ocorre, por exemplo, no filme *Missão em Moscou (Mission to Moscow, 1943)*, de Michael Curtiz. O cinema italiano do pós-guerra era comprometido em mostrar o caos em que estava mergulhada a Europa do período, e discutir os problemas sociais que assolavam a sociedade. Enfim, muitos são os exemplos. O cinema não apenas tratou de mostrar a ideologia preponderante, mas também de criar ou endossar o que poderíamos chamar de “ideologia temporária”. Nunca foi intenção dos produtores dos Estados Unidos fazer filmes enaltecendo o regime stalinista, mas, no contexto da Segunda Guerra, justificava-se uma aproximação com os aliados.

Como discutimos neste tópico, muitas e relevantes são as possibilidades de aproximação da Geografia e do cinema. Pensar o princípio do cinema enquanto uma revolução técnica, passando pelos estágios de criação e evolução da linguagem, e de suas representações, para então atingir o *status* de arte; sendo submetido, paralelamente, aos interesses ideológicos de representação social; e econômicos, enquanto condição de produto disponível em mercado; parece-nos encontrar um campo fértil de estudos junto à Geografia. E nesse sentido é que nos propomos seguir.



Neste capítulo, discutimos algumas ideias e conceitos geográficos que servem de aporte para o nosso estudo da evolução da arte cinematográfica e das representações do urbano nos filmes. Para isso, elaboramos um breve estudo acerca dos seguintes temas ou conceitos: (1) *modernidade e modernismo*, com base em David Harvey (1992); (2) as *técnicas*; (3) o *espaço geográfico* (sistemas de objetos e sistemas de ações); e, (4) a *noção de totalidade*, a partir de Milton Santos (2014); também a discussão do *espaço*, a partir das ideias de Doreen Massey (2008); (5) o conceito de *espaço fílmico*, proposto por Jacques Aumont (2012); (6) o *espaço urbano*, segundo Henri Lefebvre (1999); (7) algumas considerações metodológicas - *forma, estrutura, função (e processo)* -, em Lefebvre (2013) e Santos (1985); (8) o *materialismo histórico*, em Harvey (1992); e (9) *teorias e métodos para análise fílmica - a sintagmática* de Christian Metz, baseada na obra do autor (2014), a *poética histórica* de David Bordwell e a *transtextualidade* de Gérard Genette, ambas a partir da obra de Robert Stam (2013). Outros conceitos e autores são incorporados na discussão dos conceitos balizadores principais. E as discussões teóricas e conceituais sobre a produção cinematográfica são incorporadas diretamente nos capítulos específicos.

### 2.1 MODERNIDADE E MODERNISMO

Em *Condição Pós-Moderna*, Harvey dedica alguns capítulos para discutir sobre *Modernidade, Modernização e Modernismo*. Nas palavras do autor, "O modernismo é uma perturbada e fugidia resposta estética a condições de modernidade produzidas por um processo particular de modernização" (HARVEY, 1992, p. 97). Nesse sentido, a *modernização* deve ser entendida como um processo que alterou profundamente a dinâmica econômica e social nos últimos séculos. Estando vinculada às transformações decorrentes da *Revolução Industrial* e do nascimento do capitalismo concorrencial, a *modernização* é um processo que envolve transformações estruturais da sociedade que se moldará a partir de um novo sistema produtivo. Segundo Harvey (1992, p. 100), "Uma

divisão social e técnica altamente organizada do trabalho, [...] é um dos princípios fundadores da modernização capitalista." Além disso, devemos pensar a *modernização* também como uma ampliação da capacidade dos seres humanos de fazerem grandes intervenções no espaço. Se nos períodos anteriores a intervenção se dava localmente e não tinha capacidade de operar grandes transformações na natureza, a partir da Revolução Industrial, que deve ser vista como uma profunda revolução das técnicas, a capacidade de intervenção espacial cresceu sobremaneira, gerando novas formas de se vivenciar a relação espaço-tempo. Milton Santos discorre sobre a capacidade humana de intervenção no espaço criando uma "natureza socialmente construída":

A primeira presença do homem é um fator novo na diversificação da natureza, pois ela atribui às coisas um valor, acrescentando ao processo de mudança um dado social. Num primeiro momento, ainda não dotado de próteses que aumentem seu poder transformador e sua mobilidade, o homem é criador, mas subordinado. Depois, as invenções técnicas vão aumentando o poder de intervenção e a autonomia relativa do homem, ao mesmo tempo em que vai se ampliando a parte da "diversificação da natureza" socialmente construída. (SANTOS, 2014, p. 131)

Além da questão da intervenção e da transformação do espaço potencializada pela industrialização, conforme apontada por Santos (2014), Harvey cita algumas outras características imprescindíveis do capitalismo industrial, tais como: (a) a questão da divisão do trabalho, base da fragmentação social; e (b) do dinheiro, como o criador das condições de uma *pseudo* liberdade. Para o autor, o dinheiro (capital), objetivo fim do capitalismo,

Como poder social passível de ser detido por pessoas individuais, ele forma a base de uma liberdade individual muito ampla, uma liberdade que pode ser empregada no nosso desenvolvimento como indivíduos livre-pensadores, sem referência aos outros. O dinheiro unifica precisamente *através* de sua capacidade de acomodar o individualismo, alteridade e uma extraordinária fragmentação social. (HARVEY, 1992, p. 100)

A *modernidade*, para o autor, é o resultado prático desse processo de modernização. É uma condição resultante que altera de forma significativa as relações de espaço-tempo, ela "[...] não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes" (*Ibidem*, p. 22). Harvey comenta sobre o que Habermas (1983) chama de "*projeto* da modernidade" que, segundo ele, teria entrado em foco durante o século XVIII. "Esse projeto equivalia a um

extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas 'para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas'" (HABERMAS, 1983 *apud* HARVEY, 1992, p. 23). No período *Iluminista* havia uma grande fé na capacidade dos seres humanos de ter o domínio científico da natureza e assim eliminar toda e qualquer escassez que pudesse afetar a vida humana. O desenvolvimento e a organização social, e a racionalidade do pensamento, libertariam das irracionalidades do mito e da religião de períodos anteriores.

Escritores como Condorcet, observa Habermas (1983, 9), estavam possuídos "da extravagante expectativa de que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos". (HARVEY, 1992, p. 23)

Nesse contexto de fé no conhecimento e na razão, de nova racionalidade, e de implementação de um *projeto da* modernidade, havia uma busca, um desejo, de se acabar com todas as formas organizacionais precedentes. Algo a que Harvey chamaria de "destruição criativa" (*Ibidem*, p. 26). A isso se deve a característica da modernidade de apresentar grandes rupturas e fragmentações das formas anteriores a ela e mesmo internas dela.

O *modernismo*, por sua vez, é o aspecto cultural dessas transformações, uma resposta estética à modernidade. No pensamento de Harvey, tanto o *modernismo*, como o *pós-modernismo* (e nesse trabalho interessa-nos precisamente o primeiro), são respostas estéticas às condições de modernização constantes que alteraram profundamente as condições de viver o espaço-tempo, ou, dito em outros termos, respostas estéticas às diferentes fases de compressão do espaço-tempo. Para o autor, ambos estão diretamente vinculados às transformações de ordem social e econômicas. Cabe destacar que o autor se refere a uma cultura geral, dominante, não especificamente a movimentos de resistência pontuais, mas sim enxergando o *modernismo* como um processo massificador que varre toda a heterogeneidade precedente. O autor argumenta que, apesar de indesejável e deveras perigoso, é importante apontar algumas divisões internas ou classificações para compreender as diferentes fases pelas quais o *modernismo* passou. Um primeiro momento dele, ou talvez um "pré-modernismo", estaria mais preso às concepções iluministas de mundo, de total racionalização e unificação do pensamento:

O projeto do Iluminismo [...] considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. (HARVEY, 1992, p. 35)

Inegavelmente o projeto do Iluminismo sofreria severos ataques por parte dos pensadores que não acreditavam na hipótese de haver uma, e somente uma resposta possível. Harvey (1992, p. 237) comenta que "A depressão que assolou a Inglaterra em 1846-1847 e que engolfou rapidamente tudo o que era então o mundo capitalista [...] abalou a confiança da burguesia e afetou de modo profundo o seu sentido de história e geografia." Com isso, "O sentido de tempo físico e social, tão recentemente formulado no pensamento iluminista, começou outra vez a se desfazer" (*Ibidem*, p. 238). O autor entende como um primeiro momento da *modernidade* e, conseqüentemente, do *modernismo*, o período que compreende o Iluminismo do século XVIII até essa primeira crise de superacumulação capitalista de 1846-1847. A agenda filosófica de 1848 passou a desafiar as pressuposições matemáticas do pensamento iluminista, e a noção de tempo e espaço ruiu ocasionando uma crise de representação, onde o modelo único e correto do Iluminismo já não era mais possível. Conforme aponta o autor:

[...] depois de 1848, a ideia de que só havia um modo possível de representação começou a ruir. A fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação. [...] Tímida a princípio, essa contestação expandiu-se a partir de 1890, gerando uma inacreditável diversidade de pensamento e de experimentação chegando ao seu apogeu pouco antes da Primeira Guerra Mundial. (*Ibidem*, p. 36, grifo nosso)

Se em um primeiro momento temos o *modernismo* como a representação "única e correta" do projeto iluminista perdurando até 1848, após esse período ocorrerá um aumento muito grande nas formas de representação, atingindo patamares elevados ao final do século XIX e o ápice antes da Primeira Guerra Mundial. E especificamente esse é o momento que interessa ao trabalho. Tendo o cinema surgido na década de 1890, portanto dentro desse segundo momento do *modernismo* em consonância com a proposta de Harvey, ele acompanhará todas as mudanças posteriores do *modernismo*. E aqui cabe traçar uma diferença importante. O *modernismo* ao qual nos referimos nesse tópico é o da resposta estética à *modernidade* decorrente do processo de *modernização*, diferentemente da modernidade cinematográfica a qual entendemos como a mudança estética ocorrida dentro do próprio âmbito da representação no cinema. Logo, a

primeira refere-se às representações artísticas de forma geral, e a segunda, à especificidade cinematográfica. Sendo assim, o cinema clássico nasce no *modernismo* e se desenvolve dentro dele. E o cinema moderno também se desenvolve dentro do *modernismo*, mas de uma outra fase intrínseca a ele. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 32), baseados na obra *A Imagem-Tempo (1985)* de Gilles Deleuze, "[...] a modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neorrealismo italiano." No mesmo sentido segue a classificação de Mascarello (2012) em *História do Cinema Mundial*, como veremos adiante. Se seguíssemos à risca os termos de Harvey, deveríamos falar em *modernismo cinematográfico*, e não *modernidade cinematográfica* como se referem Vanoye e Goliot-Lété. Entretanto, não aprofundaremos mais essa discussão e entenderemos às referidas expressões, no âmbito cinematográfico, como sinônimas.

O período próximo ao final do século XIX foi marcado por uma intensa transformação sócio-espacial, de proporções não vistas anteriormente, como uma resposta do capitalismo expansivo ante à crise de superacumulação ocorrida em meados do século. E essas transformações ampliaram as fronteiras e dotaram contingentes cada vez maiores de pessoas dessa capacidade de enxergar essa ampliação.

A expansão da rede de estradas de ferro, acompanhada do advento do telégrafo, do desenvolvimento da navegação a vapor, da construção do Canal de Suez, dos primórdios da comunicação pelo rádio e da viagem com bicicletas e automóveis no final do século, mudou o sentido do tempo e do espaço de maneiras radicais. Esse período viu também a chegada sequencial de toda uma série de inovações técnicas. Novos modos de ver o espaço e o movimento (derivados da fotografia e da exploração dos limites do perspectivismo) começaram a ser concebidos e aplicados à produção do espaço urbano [...]. A viagem em balões e a fotografia aérea mudaram percepções da superfície da terra, ao mesmo tempo em que novas tecnologias de impressão e de reprodução mecânica permitiam a disseminação de notícias, informações, artefatos culturais em camadas cada vez mais amplas da população. (HARVEY, 1992, p. 240)

Nesse grande impulso técnico, e nessa dinâmica social acontecendo em vários lugares ao mesmo tempo, e com comunicação entre si, surgem desafios aos artistas de como representar essa simultaneidade e o sincronismo, e as heterogeneidades frente à essa força homogeneizadora. Como exemplo por essa busca de uma representação de simultaneidades, Bell (1978, *apud* Harvey 1992) comenta que Flaubert, em *Madame Bovary*, dissolve a sequência em avanços e recuos e justapõe duas sequências numa fase única para alcançar o efeito de simultaneidade de eventos e sincronia. Essa descrição em muito se aproxima à montagem paralela, que representou um grande salto qualitativo

do cinema ao criar uma linguagem capaz de dizer ‘acontece isso’ enquanto ‘acontece aquilo’, evoluindo da primeira linguagem que só era capaz de representar ‘acontece isso’ depois ‘acontece aquilo’. Havia uma necessidade de representar toda essa vida pulsante acontecendo em concomitância. A arte precisava dar uma resposta à realidade que lhe era imanente.

Após esses dois primeiros períodos apontados por Harvey, um terceiro período do *modernismo* estaria vinculado às questões históricas do período entre-guerras. Inegavelmente a fé absoluta na razão dos seres humanos - que já havia enfraquecido após as intervenções de Nietzsche ao colocar a estética acima da ciência, da racionalidade e da política -, fracassou após os desastres decorrentes da Guerra. Harvey discute sobre as características dessas diversas fases e aponta algumas diferenciações importantes. Para ele, as duas primeiras fases eram reativas, e as seguintes, além de reativas, passaram a apresentar também um caráter propositivo:

É importante ter em mente, portanto, que o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transporte e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças. Mas a forma tomada pela reação iria ter uma considerável importância subsequente. Ela não apenas forneceu meios de absorver, codificar e refletir sobre essas rápidas mudanças, como sugeriu linhas de ação capazes de modificá-las ou sustentá-las. (HARVEY, 1992, p. 32)

Esse terceiro período, chamado por Harvey de *modernismo heroico*, buscava reerguer as economias devastadas do pós-guerra e dar respostas às crescentes insatisfações decorrentes das contradições do sistema capitalista, através da criação de um *mito*. Essa mudança também decorre "da necessidade de enfrentar diretamente o sentido de anarquia, de desordem e de desespero que Nietzsche semeara numa época de espantosa agitação, insatisfação e instabilidade na vida político-econômica [...]" (*Ibidem*, p. 37). A representação do mito da máquina, como capaz de reorganizar as relações espaço-temporais e assumir o papel no qual a racionalidade humana havia fracassado, torna-se a busca preponderante pela estética do período. Se no Iluminismo a fé era na racionalidade humana, no período entre-guerras a crença é de que as máquinas recolocariam o mundo no caminho da racionalidade. E nesse aspecto é que Harvey se refere a um modernismo propositivo, pois as próprias representações artísticas buscariam uma forma de valorizar esse mito produzindo significados sociais e efeitos políticos. Mas existe um paradoxo nessa busca que denota toda contradição existente no

*modernismo heroico*. Harvey (1992, p. 38) afirma que “Na ausência de certezas iluministas quanto à perfectibilidade do homem, a busca de um mito apropriado à modernidade tornou-se crucial”. Se o homem não era mais esse “ser perfeito” idealizado no Iluminismo, como poderia a máquina, em última instância obra desse mesmo homem que fracassou em sua perfectibilidade, ser a solução racional para colocar “ordem no mundo”? Seria, talvez, um novo mito de que as *criaturas* superariam seus *criadores*? Não tardou para que as críticas sobre o mito das máquinas se tornassem mais fortes colocando novamente a necessidade de se tomar outro mito na posição central do *modernismo*. Além disso, as questões nacionalistas em oposição às forças globalizantes exacerbaram-se levando o mundo para mais uma Guerra Mundial e a novas atrocidades.

O último dos períodos do *modernismo*, chamado pelo autor de *Modernismo Universal* ou *Alto*, é o resultante da nova configuração que ocorre após a Segunda Guerra Mundial e que perdura até final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando uma onda de descontentamentos com essa racionalidade, aliada a transição do modelo *fordista-keynesiano* para o modelo de *acumulação flexível*, acarretam as transformações culturais para o que viria a ser chamado *Pós-Modernismo*.

Harvey entende que a nova busca pelo mito apropriado do período pós Segunda Guerra encontra raízes na relativa estabilidade do sistema fordista-keynesiano sob vigilância da hegemônica economia norte-americana. Era “uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana [...]” (HARVEY, 1992, p. 42).

A crença no “progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais” sob condições padronizadas de conhecimento e de produção era particularmente forte. Por isso, o modernismo resultante era “positivista, tecnocêntrico e racionalista”, ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiões do gosto refinado. (*Ibidem*, p. 42)

Esse modelo altamente voltado para o racionalismo permaneceu dominante por algum tempo, mas os excessos de burocratismos e corporativismos aos poucos foram corroendo-o. Além disso, o *modernismo*, que em diversos momentos apresentou-se como revolucionário, passou a ser uma ideologia reacionária e tradicionalista. O resultado foi uma nova onda de insatisfações, de movimentos contraculturais e antimodernistas nos anos 1960, culminando nos grandes eventos antimodernos de 1968, segundo Harvey (1992).

Essa breve revisão que trouxemos das ideias de Harvey sobre *modernidade e modernismo* estão completamente relacionados com a história geográfica do cinema, e servem-nos de base para entendermos como se deram os desenvolvimentos e as relações entre as escolas cinematográficas e os contextos aos quais elas estavam inseridas. Algumas das questões aqui levantadas serão retomadas nos próximos capítulos.

## **2.2 AS TÉCNICAS**

Como defendemos o argumento de que o cinema, antes de ser uma arte, era uma técnica de representação de imagens em movimento, devemos discutir um pouco acerca da importância das técnicas a partir da revisão das proposições de Milton Santos em *A Natureza do Espaço*. O autor afirma que a técnica é a principal forma de relação entre o homem e o meio. Para ele “as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 2014, p. 29). No entanto, apesar dessa importância das técnicas para a relação entre o homem e o meio, Santos argumenta que ocorre, historicamente, uma negligência com relação a esse tema em estudos geográficos.

O autor critica o fato de tantas vezes as técnicas terem sido estudadas como um sistema à parte do espaço, descolado de um meio físico material que lhe garante continuidade. Nos próprios termos do autor:

Sem dúvida, o espaço é formado de objetos; mas não são os objetos que determinam os objetos. É o espaço que *determina* os objetos: o espaço visto como um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica e utilizados (acionados) segundo uma lógica. Essa lógica da instalação das coisas e da realização das ações se confunde com a lógica da história, à qual o espaço assegura continuidade. (*Ibidem*, p. 40)

De fato, dizemos nós, não há essa coisa de um meio geográfico de um lado e um meio técnico de outro. O que sempre se criou a partir da fusão é um meio geográfico, um meio que viveu milênios como meio natural ou pré-técnico, um meio ao qual se chamou de meio técnico ou maquinico durante dois ou três séculos, e que hoje estamos propondo considerar como meio técnico-científico-informacional. (*Ibidem*, p. 41-42)

Além da inseparabilidade de um sistema técnico e do espaço propriamente dito, que na verdade é parte de uma única totalidade, não havemos de esquecer que a



propagação das técnicas se dá no espaço de forma desigual, coexistindo subsistemas técnicos de diferentes épocas. O autor tem a preocupação de demonstrar que as técnicas estão diretamente vinculadas à realidade espacial, e não somente à realidade histórica. Dialogando com outros autores, Santos afirma que

J.-P. Sérís insiste nessa relação entre técnica e história, quando diz que a “técnica é necessariamente história” (p. 91). E está certo. Mas, a técnica é também geografia. Se esta não se alçou às condições de considerar a técnica como um dado explicativo maior, podemos, no entanto, dizer que a técnica é, também, necessariamente espaço. (SANTOS, 2014, p. 47)

Da mesma forma buscamos essa relação com a instituição cinematográfica. Se o cinema, do ponto de vista abrangente, é história, e de fato é, ele também é Geografia. Ele se desenvolveu de forma desigual nos mais diversos contextos histórico-geográficos. Sendo uma arte completamente dependente da técnica, a história desigual das técnicas posta igualmente de forma desigual no espaço, afetou seu desenvolvimento enquanto arte. Por isso Stam (2013) afirmou, como citamos anteriormente, que os países que antes desenvolveram suas indústrias cinematográficas eram “coincidentalmente” os mesmos que antes “emprenderam” seus projetos imperialistas. Eram os mesmos espaços onde os sistemas técnicos antes se desenvolveram, os mesmos onde antes passaram a operar grandes transformações na natureza, e onde antes tiveram a experiência da compressão espaço-tempo. Essas diferenças iniciais permitiram que o cinema, nesses locais, tivesse o desenvolvimento pioneiro, e isso acarretou diferenças que só foram minimizadas (e não eliminadas) muito tempo depois, quando os sistemas técnicos foram incorporados de forma mais ou menos semelhante nas outras parcelas do espaço. Não por acaso muito pouco se conhece e se estuda do cinema clássico fora do eixo Europa ocidental e Estados Unidos e apenas pontualmente algumas produções indianas, chinesas ou japonesas. Cinema africano ou sul-americano, por exemplo, do período clássico muito pouco sobreviveu ao tempo, sendo, praticamente, apêndices da história do cinema mundial.

Santos (2014, p. 54) adota a concepção epistemológica totalizadora e afirma que “Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis [...]”. O autor ainda argumenta que “Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização dá-se sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições” (*Ibidem*, p. 54).

A técnica acompanha o homem em sua história e, por si só, constrói sua história através do modo como os homens apropriam-se delas e do espaço, moldando-o de acordo com suas intenções. Nesse sentido, a técnica, que adquire princípio de realidade histórica no lugar, é capaz de datar as idades dos lugares, pois, se tratando de um fenômeno histórico, “é possível identificar o momento de sua origem” (SANTOS, 2014, p. 57). Porém é importante ressaltar que nenhuma técnica se dá isoladamente, mas sim em conjunto. Atuam, simultaneamente, no(s) lugar(es) uma série de técnicas, tais como: técnicas agrícolas, industriais, de transporte, entre outras (*Ibidem*).

### **2.3 O ESPAÇO GEOGRÁFICO**

O conceito de espaço geográfico foi sofrendo uma evolução ao longo das obras de Milton Santos, mas sempre ocupando o papel de destaque. Inicialmente, Santos desenvolve a ideia do espaço entendido como um conjunto de fixos e fluxos. Conforme escreve o autor:

Numa primeira hipótese de trabalho, dissemos que a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos (Santos, 1978). Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. (SANTOS, 2014, p. 61)

Posteriormente, o autor passa a utilizar outras categorias em sua análise para a construção do conceito, e propõe o espaço como uma configuração territorial dotada de relações sociais:

Uma outra possibilidade é a de trabalhar com um outro par de categorias: de um lado, a configuração territorial e, de outro, as relações sociais (Santos, 1988). A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. A configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. (*Ibidem*, p. 62)

No terceiro momento de evolução do conceito, o autor adota as categorias sistemas de objetos e sistemas de ações. Segundo o autor:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário, e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. (SANTOS, 2014, p. 63)

Nessa última evolução do conceito, ao tratar do espaço, Milton Santos argumenta que esse, por não corresponder mais a um meio natural (anterior à presença humana), a intencionalidade humana faz com que as coisas (naturais), mesmo as mais rudimentares (próximas da natureza), ao adquirirem um valor, passem a não representar mais o mesmo que representara anteriormente, o que faz com que as coisas não sejam mais coisas, e passem a ser o que ele chama de objetos (representa alguma forma de intencionalidade humana). As ações também são assim denominadas, pois elas são realizadas com intenção de algo, visam alcançar algum tipo de resultado, diferentemente de acontecimentos naturais, que ocorrem independentemente de intenção.

Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma. (*Ibidem*, p. 63)

De acordo com a evolução do pensamento do autor, os objetos não são, necessariamente, produzidos. O que faz de uma coisa natural um objeto não é a especificidade técnica ou o trabalho empreendido sobre ela para transformá-la, mas tão somente existir algum tipo de intenção sobre ela. Por exemplo, uma floresta (natureza primeira) é natural, no entanto ela não é uma coisa, é um objeto, porque a floresta sofre algum tipo de intencionalidade humana (ora a pressão do desmatamento, ora a pressão para preservação...). Já uma árvore qualquer em meio à floresta, uma árvore não definida, é apenas uma coisa. No entanto, se, por qualquer que seja a razão, essa árvore passa a ser individualizada (ser cortada, ser removida, ou simplesmente ser catalogada) ela então será objeto e não coisa. Uma árvore plantada em um parque, por sua vez, é um objeto, pois foi colocada ali com uma intenção e cumpre uma função. Em ambos os casos se tratam de árvores, mas somente em um deles existe uma intencionalidade sobre ela, diferenciando-a de coisa natural para objeto. A tendência é de que qualquer coisa se torne um objeto, mesmo as mais rudimentares. Um simples fragmento de rocha (um

cascalho, uma pedra), ao ser removido de um caminho, já se torna um objeto, de acordo com o pensamento do autor.

Em relação às ações, o pensamento segue semelhante lógica. Para o autor, somente seres humanos possuem a capacidade da ação, pois somente eles são dotados de intencionalidade. “A ação é o próprio do homem. Só o homem tem ação, porque só ele tem objetivo, finalidade” (SANTOS, 2014, p. 82). Como os objetos e as ações, ambos pautados na intencionalidade humana, formam conjunto de sistemas, eles afetam um ao outro mutuamente. Trazendo outros autores para a discussão, Santos argumenta:

Segundo I. Braun e B. Joerges (1992, pp. 81-82) haverá três tipos de agir: técnico, formal e simbólico. O agir técnico leva a interações formalmente requeridas pela técnica. O agir formal supõe obediência aos formalismos jurídicos, econômicos e científicos. E existe um agir simbólico, que não é regulado por cálculo e compreende formas afetivas, emotivas, rituais, determinadas pelos modelos gerais de significação e de representação. (*Ibidem*, p. 81-82)

Dos três tipos de agir citados pelos autores, os dois primeiros (técnico e formal) correspondem às chamadas ações racionais, “enquanto o agir simbólico se confunde com as formas culturais de apropriação e utilização das técnicas” (*Ibidem*, p. 82). Ainda que a diferenciação não fique suficientemente clara, parece-nos que, mesmo subjugando o agir simbólico a uma condição de irracionalidade (no sentido de oposição às duas anteriores caracterizadas como racionais, e não em seu sentido pejorativo), ainda assim ele deve ser colocado como uma ação, pois é dotado de intencionalidade humana, afastando-se, dessa forma, dos atos involuntários. Segundo Santos, com a tecnificação e a especialização cada vez maior dos objetos, cada vez mais racional será a ação sobre o objeto, levando a uma racionalidade do meio, e não do sujeito. A “[...] intencionalidade da ação se conjuga a intencionalidade dos objetos e ambas são, hoje, dependentes da respectiva carga de ciência e de técnica presente no território” (*Ibidem*, p. 94).

Existe uma questão importante a ser levada em consideração no conceito de espaço geográfico. Fazendo a leitura de que tanto os sistemas de objetos quanto os sistemas de ações são marcados, em essência, pela intencionalidade humana, e que essa intencionalidade pode estar vinculada a um agir técnico, formal ou simbólico, qual seria a margem de participação dos atos involuntários? Eles não fazem parte do espaço geográfico, ou eles se enquadram na categoria das ações que geram resultados inesperados? Existem meandros dentro de uma determinada ação que podem levar a

resultados indesejados, inegavelmente. Por exemplo, um motorista está dirigindo seu carro pelas ruas movimentadas da cidade rumo ao seu trabalho. O carro, um objeto, o ato de dirigir, uma ação, ambas interligadas e interdependentes, e com intencionalidades bem definidas. Ocorre que, no caminho, o motorista sofre um mal súbito e perde o controle do veículo ocasionando um acidente. É fato que tudo isso acontece dentro do espaço geográfico. Agora, uma coisa não há como questionar, um mal súbito não é algo intencional. É algo inerente ao ser biológico, independe de sua racionalidade. Mas ainda assim acarreta consequências aos sistemas de objetos e sistemas de ações, logo, modifica o espaço. Esse é apenas um exemplo de um ato involuntário que possa afetar o funcionamento dos sistemas e, conseqüentemente do espaço, mas é importante fazermos essa referência, pois isso é importante para traçarmos as diferenças entre o espaço geográfico e o espaço fílmico, o qual será discutido posteriormente.

### 2.3.1 O Espaço

Em uma perspectiva um pouco diferente, mas de modo algum excludente, Doreen Massey apresenta uma conceitualização que parece dar conta também dos elementos involuntários na leitura do espaço, ainda que a própria autora diga que muito ainda precisa ser elaborado. A autora divide sua abordagem sobre o espaço em três proposições:

*Primeiro*, reconhecemos o espaço como produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão global até o intimamente pequeno. [...]. *Segundo*, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve ser baseado na existência de pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. *Terceiro*, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora. (MASSEY, 2008, p. 29)

De forma resumida, e assumindo o risco do reducionismo, podemos apontar que o cerne do pensamento da autora está no entendimento da palavra *interação*. Na

primeira proposição, ela refere-se às interações nos mais variados níveis escalares; na segunda, às interações entre heterogeneidades, pluralidade, multiplicidade; e na terceira, interações em construção, sempre acontecendo e estando a acontecer. O resumo de sua proposta está na última frase, “simultaneidade de histórias-até-agora”. Essa, a nosso ver, complementa (ou ao menos não exclui) as características não intencionais da existência humana. Isso porque pensar na história de uma pessoa e, portanto, de uma parte do espaço, implica pensar em seu todo, tanto em suas interações com os outros, quanto em suas interações com a materialidade do espaço. As histórias de cada um são trajetórias que estão em constante cruzamento com as histórias (trajetórias) do outro. E ao se cruzarem, trocam vivências, alteram-se mutuamente. Da mesma forma, os elementos não intencionais inerentes a cada um são próprios das histórias de cada um e também afetam aos outros, mudam as histórias dos outros, levam a caminhos diferentes. O espaço é, necessariamente, formado também por esses elementos que a autora chama de “elementos potenciais de acaso”. Ele é aberto, múltiplo, relacional, e sempre em devir. Em outros termos:

Se o tempo se revela como mudança, então o espaço se revela como interação. Nesse sentido, o espaço é a dimensão *social* não no sentido da sociabilidade exclusivamente humana, mas no sentido do envolvimento dentro de uma multiplicidade. Trata-se da esfera da produção contínua e da reconfiguração da heterogeneidade, sob todas as suas formas - diversidade, subordinação, interesses conflitantes. (MASSEY, 2008, p. 97-98)

Em outra passagem da obra *Pelo Espaço*, em um discurso direto com o(a) leitor(a) a autora afirma:

Na medida em que o espaço é o produto de relações sociais, você também está ajudando, embora, neste caso, de maneira bem mais sutil, a *alterar* o espaço. Você é parte do processo constante de estabelecer e quebrar elos, que é um elemento na constituição de você mesmo [...]. Você não está apenas viajando *através* do espaço ou cruzando-o, você o está modificando um pouco. Espaço e lugar emergem através de práticas materiais ativas. (*Ibidem*, p. 175)

Em acordo com esse ponto de vista, pensamos novamente na relação múltipla existente entre o filme e o espaço. Se o filme é, em última instância, uma representação de um espaço (qualquer) e de um tempo (qualquer), essa representação é criada com base na vivência do espaço-tempo de um criador (diretor, roteirista, produtor ou outro). Por isso diz-se que o filme guarda elementos do espaço que lhe é comum (seja buscando identificações com este, seja tentando negá-lo). Em outra perspectiva, o filme após visto e assimilado por um espectador passa, em maior ou menor grau, a fazer parte de sua

vida, de sua história. O simples fato de criar um significado já é potencialmente um elemento capaz de alterar o espaço, mesmo que de forma muito sutil. Reconhecer essas duas relações, ou mesmo buscar outras possíveis, faz parte de um exercício de pensar geograficamente, e privilegiar uma delas, não implica, necessariamente, negar as demais.

As questões aqui colocadas são importantes para fazer a diferenciação posterior do espaço real com o espaço fílmico. Brevemente, essa discussão foi ensaiada anteriormente na discussão sobre o filme *Victoria* e será retomada com novos elementos para a construção de uma proposição mais ampla.

#### **2.4 A NOÇÃO DE TOTALIDADE**

Segundo Santos (2014, p. 115), "A noção de totalidade é uma das mais fecundas que a filosofia clássica nos legou [...]. Segundo essa ideia, todas as coisas presentes no Universo formam uma unidade. Cada coisa nada mais é que parte da unidade, do todo, mas a totalidade não é uma simples soma das partes", logo, a totalidade pode-se dizer que é uma realidade em sua integridade, um conjunto de todos os objetos, de todas as pessoas em suas relações e seus movimentos. Dessa forma, pode-se também dizer que a totalidade está sempre em movimento, pois jamais cessam as relações entre os indivíduos e o meio, e que a cada nova relação individual, novas mudanças coletivas ocorrem, de modo a buscar uma nova totalidade, dando continuidade a um processo sem fim. A noção de totalidade encontra um arcabouço teórico-metodológico fecundo no campo da filosofia estruturalista.

O processo histórico é um processo de complexificação. Desse modo, a totalidade vai se fazendo mais densa, mais complexa. Mas o universo não é desordenado. Daí a necessidade de buscar reconhecer a ordem no universo, este podendo ser visto como um todo estruturado do qual nos incumbe descobrir suas leis e estruturas internas, conforme ensinado por K. Kosik (1967), em sua *Dialética do Concreto*. A ordem buscada não é aquela com a qual organizo as coisas no meu espírito, mas a ordem que as coisas, elas próprias, têm. A isso se chama de totalidade concreta. (*Ibidem*, p. 117)

Santos afirma que se deve buscar a realidade do todo. Mas como fazê-lo se ela está sempre se desfazendo e se refazendo? Para entender a totalidade o autor argumenta que "A primeira noção a levar em conta é a de que o conhecimento

pressupõe análise e a segunda noção essencial é a de que a análise pressupõe a divisão." (*Ibidem*, p. 118). Por isso o interesse em se entender também o processo de cisão da totalidade. Thomas Hobbes (*apud* Santos, 2014, p. 118), em uma analogia ao funcionamento de um relógio em comparação ao conhecimento da realidade como um todo, discorre que "tal como um relógio ou outro mecanismo [...], é impossível saber com exatidão qual é a função de cada uma das peças e pequenas engrenagens, salvo desmontando o todo e estudando, um por um, a matéria, a forma e o movimento dos elementos [...]". Nesse sentido:

O conhecimento da totalidade pressupõe, assim, sua divisão. O real é o processo de cissiparidade, subdivisão, esfacelamento. Essa é a história do mundo, do país, de uma cidade... Pensar a totalidade, sem pensar a sua cisão é como se a esvaziássemos de movimento. (SANTOS, 2014, p. 118)

Santos, baseado em Sartre, também cita a distinção entre totalidade e totalização, sendo a segunda corresponde ao processo e a primeira, ao resultado deste. "A Totalidade está sempre em movimento, num incessante processo de totalização, nos diz Sartre. Assim, toda totalidade é incompleta, porque está sempre buscando totalizar-se" (*Ibidem*, p. 119). Segundo o autor, "Tal evolução retrata o movimento permanente que interessa a análise geográfica: a totalização já perfeita, representada pela paisagem e pela configuração territorial e a totalização que se está fazendo, significada pelo que chamamos de espaço" (*Ibidem*, p. 119). Para o autor, a paisagem e a configuração territorial correspondem a uma realidade dada, já estão, como um retrato, totalizados. Eles seriam como a fotografia, um dado momento no tempo e um dado ponto no espaço carregado de sua história, mas sem devir. Já o espaço, nunca cessa, nunca está acabado, por mais que tentamos recortá-lo para analisá-lo, pois a vida que o anima está sempre em constante processo. Não é nossa intenção discutir o conceito de paisagem, mas entendemos que a paisagem também é formada pela vida que a anima, e não a vemos como uma realidade dada só por sua materialidade.

Pensamos que tanto o cinema (enquanto instituição) quanto os filmes (produto dessa instituição) estão sempre em processo de totalização, tal como é o espaço. A indústria está sempre se reinventando, sempre criando novas formas de produção (de filmes) e de reprodução (de "realidades"), mesmo quando se volta para si mesma repetindo velhas formas, pois sempre surgem novos elementos e novas releituras das velhas formas. Igualmente ocorre com os filmes, mesmo sendo realidades acabadas em



si mesmas (no sentido de que o filme já finalizado não é modificado em sua forma), sempre, ao serem revistos, surgem novos significados, e influenciam também os novos filmes, inclusive aqueles por ainda ser realizados.

## 2.5 O ESPAÇO FÍLMICO

Um importante conceito que precisamos extrair das teorias de cinema e problematizá-lo no âmbito das teorias geográficas é o conceito de *espaço fílmico*. Para isso, abordaremos o conceito proposto por Jacques Aumont em *A Estética do Filme*.

O autor explica que o filme é composto por várias "imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente" (AUMONT, et al., 2012, p. 19). Passando com um determinado ritmo pelo projetor (normalmente 18 quadros por segundo no cinema mudo, e 24 quadros por segundo no cinema sonoro), essa película dá origem a uma imagem aumentada e que "se move". Dessa forma, é evidente a diferença entre os fotogramas (enquanto imagens isoladas e estáticas) e a imagem projetada (supostamente dinâmica). Mas ainda assim ao final, como já havia apontado Harvey (1992), o que vemos é uma imagem plana (sem profundidade) e delimitada por um quadro. Bernardet também discorre sobre as características da imagem fílmica e, em especial, sobre ilusão de movimento gerada por ela:

O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquito ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: "fotografa-se" (=foto-gramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados no mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche<sup>12</sup>. (BERNARDET, 1980, p. 18-19)

Segundo Aumont, et al. (2012, p. 19), "essas duas características *materiais* da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços

---

<sup>12</sup> Segundo Aumont, et al. (2012, p. 149), a explicação correta para esse fenômeno dá-se pelo efeito *fi*, e não pela persistência retiniana como durante muito tempo se pensou. O efeito *fi* é o preenchimento mental de uma distância real, onde o espectador restabelece mentalmente uma continuidade e um movimento entre dois fotogramas fixos. Já a persistência retiniana deve-se à inércia relativa das células da retina que conservam, por um curto espaço de tempo, vestígios de uma impressão luminosa.

fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica." O termo quadro é proveniente da pintura e determina os limites da imagem que vemos. Ele tem suas dimensões impostas por dois dados técnicos: (1) a largura da película-suporte e (2) as dimensões da janela da câmara; e conjugados definem o *formato do filme*. O autor comenta que muitos foram os formatos de filme ao longo da história do cinema, mas o mais comum no cinema clássico, e que é encontrado na quase totalidade dos filmes produzidos até a década de 1950, é o formato *standard*, com película de 35 mm de largura e relação de tela de 4/3 (ou 1,33:1). Esse formato só começou a perder espaço com o surgimento da televisão que obrigou o cinema a se reinventar e criar novos formatos para se manter diferente em relação à nova concorrente.

Apesar das limitações da imagem fílmica (ser limitada ao quadro, não possuir a terceira dimensão, não ter cor e som (no caso dos primórdios)), ainda assim ela possui uma característica própria que se chama "impressão de realidade", que se manifesta, sobretudo, pelas ilusões de movimento e profundidade. Aquela porção de espaço que vemos na imagem limitada pelo quadro, e sua pretensa profundidade, denominamos *campo*. A ideia que criamos de um prolongamento espacial para além dos limites visíveis do quadro e, portanto, do *campo*, denominamos *fora de campo*. Este último está intrinsecamente vinculado ao primeiro, pois não podemos imaginar um prolongamento de um espaço que não conhecemos. É característica inerente à arte cinematográfica mostrar algo e induzir que seu espectador busque a continuidade deste "algo", herança provavelmente recebida da fotografia. Já a pintura apresenta a tendência oposta. Bazin (1991, p. 173), afirma que "A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga."

Desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome *de espaço fílmico* ou *cena fílmica*. (AUMONT, et al., 2012, p. 25)

Eis então a definição de espaço fílmico. Em outros termos, tecnicamente o espaço fílmico é tudo aquilo o que é mostrado em tela (*campo*) e tudo aquilo que não é (*fora de campo*), mas que permite ao espectador formar em sua imaginação com base naquilo que o campo mostra. Portanto, se pensarmos em um filme que se passa na antiguidade grega, por exemplo, nossa imaginação não permitirá criar, em um "fora de campo", a

imagem de uma fábrica de automóveis, pois o campo não pode sugerir isso, já que estaria fora da lógica espaço-temporal do filme. No universo diegético<sup>13</sup> do filme existe tanto o espaço fílmico quanto o tempo fílmico, tais como existem na realidade, mas, no caso do filme, existem na esfera das representações. Importante considerar ainda que, não apenas a imagem, mas também o som (no caso do cinema sonoro, em especial), faz parte da diegese e, portanto, do espaço fílmico.

Aumont (2012) fala também sobre o grande esforço que é feito para ocultar os vestígios do processo de produção, sobretudo no cinema clássico, e assim tentar demonstrar seu caráter de suposta realidade ou de janela aberta para o mundo. O autor utiliza o termo *fora de quadro* para se referir a todo espaço necessário para a produção do filme, ou seja, o que está no entorno imediato ao filme, onde se utiliza a aparelhagem técnica, o trabalho de direção e todos os demais materiais e mão-de-obra voltados para as filmagens, mas que nelas não aparece<sup>14</sup>.

Como dito anteriormente, além da narrativa, dois elementos são fundamentais para criar a impressão de realidade no filme, e são partes constituintes do espaço fílmico. O primeiro deles, já comentado, é a impressão de movimento através da reprodução dos fotogramas a uma dada velocidade. O segundo refere-se à impressão de profundidade que temos da imagem, apesar da bidimensionalidade da tela. Aumont fala de duas técnicas principais para criar essa noção: a *perspectiva* e a *profundidade de campo*. A primeira delas, em sua concepção atual, tem origem na arte Renascentista, e pode ser definida como "a arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo a que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos" (AUMONT, et al. 2012, p. 30). A outra significa a nitidez com que

---

<sup>13</sup> Para Souriau (*apud* Aumont & Marie, 2006, p. 77), os "fatos diegéticos" são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.

Metz, a partir da definição de Souriau, defende que a diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe). A diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado. O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado.

<sup>14</sup> Alguns exemplos interessantes de filmes reflexivos que desnudam no todo, ou em parte, esse aparato em torno da produção dos filmes: *A Noite Americana* (*La Nuit Américaine*, 1973), de François Truffaut; *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard; *Oito e Meio* (*Otto e Mezzo*, 1963), de Federico Fellini; *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly (este último, ainda que mostre a discussão em torno da produção de um filme, é questionável se pode ser considerado reflexivo).

percebemos a imagem. No cinema essa característica depende de alguns parâmetros técnicos, tais como quantidade de luz que penetra na objetiva, distância focal, entre outras. Quando há nitidez em toda parte do *campo*, fala-se em *profundidade de campo* (PDC). Ela é alterada ajustando a distância focal ou a abertura do diafragma (distância focal mais curta, maior PDC, diafragma mais aberto, menor PDC). Contudo, esses dados técnicos nos interessam menos que os seus efeitos. Basicamente a PDC serviu nos primórdios do cinema para criar a noção de realidade, aproximando a imagem do filme à visão que temos das paisagens. Mas, tão logo a narrativa cinematográfica se consolidou, outros parâmetros passaram a ser mais importantes que a PDC na construção da impressão de realidade. A própria consolidação do *star system* hollywoodiano relegou a PDC a uma condição de desuso. Isso porque, segundo a lógica do sistema, era mais interessante dar prioridade aos atores principais (heróis) em tela focando-os e deixando o restante do *campo* sem profundidade, conseqüentemente, diminuindo sua importância em detrimento dos atores. Mas essa é uma discussão que retomaremos à posteriori.

Para finalizar este tópico, ressaltamos que o conceito de espaço fílmico proposto por Aumont (2012) abre uma significativa margem de subjetividade. Primeiro, em relação ao *campo*, que é ainda a parte mais objetiva do espaço fílmico, existe a margem de subjetividade daquilo que se é interpretado do visível por cada espectador, ou seja, mesmo o *campo* sendo visível, cada um terá diferentes percepções e significações dele. Segundo, o *fora de campo*, por não ser visível, é uma construção exclusivamente imaginativa dependente do conhecimento intrínseco de cada um, e existem tantos foras de campo quantos forem os espectadores, portanto, essencialmente subjetivo. Em virtude dessas características, os trabalhos de Geografia e cinema ou Geografia e filmes costumam utilizar não o conceito de *espaço fílmico*, mas sim os conceitos de *paisagem fílmica* ou *lugar fílmico*, conceitos esses comumente usados em trabalhos de Geografia Cultural, que tem como método a fenomenologia, e que privilegiam as leituras subjetivas, ainda que estas não sejam as únicas encontradas. Entendemos, entretanto, que essa abordagem tende a se limitar a somente a análise dos filmes propriamente ditos. Sendo assim, seria mais adequado, para esses casos, falar em geografia de filmes ou dos filmes. Por outro lado, não nos parece tão correto falar em geografias de cinema ou do cinema sem considerar o todo cinematográfico.

### 2.5.1 *Outras Possibilidades de Abordar a Relação Espaço e Cinema*

Seguindo na problematização do que seja o *espaço fílmico* e trazendo à discussão outras possibilidades de se relacionar o espaço e o cinema (e não somente aos filmes), apontamos algumas possibilidades complementares.

Fundamentalmente devemos ter claro que cinema é espaço. Uma primeira possibilidade é enxergar o cinema como uma instituição, uma indústria em sentido amplo, onde existem centros de decisão (produtores, financiadores, estúdios (enquanto corporação)...), centros de produção (estúdios (enquanto local de gravação), locações, salas de edição/montagem...), centros de distribuição e centros de exibição ou consumo (as salas de cinema). Isso pensando na estrutura tradicional, desconsiderando os mercados de vídeo (VHS/DVD/Blu-ray), serviços de disponibilidade na rede, televisões, e outros. A definição de Santos (2014), de espaço geográfico, serve perfeitamente de base teórica para estudar o cinema e o espaço por esse viés.

Cada um desses centros pode ser recortado e analisado individualmente, em um processo de cisão da totalidade. Pegamos, por exemplo, os centros de produção. Esse espaço leva em conta as características do processo produtivo relativo à geração das imagens para compor o filme, o mesmo que Aumont (2012) definiu como o *fora de quadro*, além dos espaços relativos à edição ou montagem. A definição se o filme será realizado em estúdio ou em locação é tomada, normalmente, no centro de decisão. Se a realização for feita em estúdio, o mesmo já é um espaço cuja funcionalidade é exclusiva para isso. Existe a pré-estrutura local e a equipe monta os cenários e os equipamentos e os dispõe conforme a necessidade. Se for em locação, dependerá das características desta. Uma locação desabitada não envolve maiores preocupações além das convenções legais e formais, e das condições meteorológicas. Já em uma locação habitada, uma cidade, por exemplo, além daquelas citadas, haverá a necessidade de uma delimitação dos espaços para impedir que os elementos estranhos às gravações interrompam os trabalhos. Obviamente que isso é uma simplificação, mas nos serve para criar uma imagem das diferentes relações espaciais extra-filme envolvidas. E tudo isso afeta o resultado do espaço fílmico propriamente dito. Produções realizadas em locações tendem (e isso não é uma regra absoluta) a apresentar características de maior realismo em relação às produções feitas em estúdio. Além disso, essas decisões também estão

intimamente ligadas à disponibilidade das técnicas em um dado período. Quando surgiu o cinema sonoro, por exemplo, as locações tiveram de ser abandonadas, pois o sistema de captação de som só apresentava resultado satisfatório em estúdio. Todo esse espaço vinculado à produção do filme, mas anterior a ele (inclusive as visões de espaço e sociedade dos responsáveis pela realização do filme, que invariavelmente acabam sendo parte do espaço fílmico), poderíamos (sem um rigor conceitual) chamar de *espaços pré-fílmicos*. Aqui falamos de espaço real.

Outra possibilidade é o estudo do *espaço fílmico* propriamente dito. Esse é o caminho que a maior parte dos trabalhos segue. Ele leva em consideração, basicamente, tudo aquilo que o filme mostra e o que ele intenta mostrar. Privilegia a análise subjetiva embora não seja a única possível. Na verdade, podem ser combinados tanto elementos objetivos de análise, quanto elementos subjetivos ou ontológicos. Nesse espaço uma importante característica deve ser levada em consideração em contraponto ao espaço real. Esse espaço é absolutamente intencional, mas, diferentemente da concepção de Santos (2014) que ações intencionais podem gerar resultados não intencionais, no caso do filme os resultados não intencionais são descartados, portanto não se tornam espaço fílmico ao final. Salvo raríssimas exceções de filmes onde a câmera é ligada para captar o que passar por ela (por exemplo, no caso dos filmes dos irmãos Lumière), que abrem alguma margem para o acaso; via de regra, tudo que se passa no filme é absolutamente planejado. Até mesmo o teatro, ainda que planejado e ensaiado, abre alguma margem ao acaso (pode acontecer de um ator errar a fala, um movimento, sentir-se mal, desmaiar, por exemplo); mas no caso do filme, mesmo que isso viesse a acontecer, essa cena seria descartada e gravada novamente, quantas vezes fossem necessárias, até sair adequada, e somente esta viria a ser espaço fílmico propriamente dito. Aqueles elementos potenciais de acaso citados por Doreen Massey não tem lugar no espaço fílmico. O espaço é representacional, não real.

A terceira possibilidade é a de trabalhar o espaço como um "resultado prático" dos filmes, uma consequência da significação do espaço fílmico. Novamente, sem um rigor conceitual, chamaremos esses espaços de *espaços pós-fílmicos*. É a condição, em tese, almejada (e certamente a mais polêmica), mas que apresenta as maiores barreiras teórico-metodológicas para tal. Por essa perspectiva devemos partir do pressuposto de que o filme cria significados nos espectadores e estes, por sua vez, através de suas

práticas espaciais, alteram o espaço a partir destes significados. Esse pressuposto não nos parece equivocado, ainda mais se pensarmos em termos da definição de Doreen Massey de um espaço como uma "simultaneidade de histórias-até-agora". Mas o problema é: como operacionalizar isso? Como mostrar concretamente que isso de fato existe? Por exemplo, o cineasta Michael Moore realizou um documentário chamado *Tiros em Columbine (Bowling for Columbine, 2002)*, no qual ele mostra de forma crítica o fascínio dos cidadãos estadunidenses pelas armas de fogo e relaciona isso ao absurdo número de mortes no país em decorrência delas, inclusive morte acidental de crianças. Ele desejava criar um senso crítico na população de que a solução para a insegurança não era possuir armas, mas justamente o contrário, pois as armas aumentavam a sensação de insegurança. O filme foi um sucesso comercial e de crítica e, provavelmente, muitos se questionaram sobre a validade dos argumentos. Mas, na prática, os índices de mortes por armas de fogo não diminuíram. Houve resultado prático? Analisando apenas estatisticamente, não. Mas se levarmos em consideração que o filme colocou alguma dúvida nas pessoas a respeito do uso da arma de fogo, então a resposta é sim. Não há um procedimento metodológico que garanta uma resposta definitiva. Pensando em termos espaciais, houve mudança no espaço? Entendemos que sim. Podemos demonstrar isso na prática? Talvez parcialmente. Poderíamos, por exemplo, realizar entrevistas com pessoas que assistiram ao filme e questionar em que sentido isso mudou sua percepção de espaço e sociedade, e suas práticas espaciais. Ainda que algumas pessoas respondessem que se desfizeram de suas armas convencidos da argumentação do filme, isso não nos daria uma visão de totalidade. Não teríamos uma visão ampla que desse a magnitude desse impacto, seria apenas uma leitura parcial, mesmo que fossem seguidos métodos estatísticos para isso. Além disso, estamos falando de uma entrevista específica para "provar" que o filme pode influenciar no espaço, algo tão direto quanto potencialmente tendencioso. Se fôssemos pegar os dados estatísticos disponíveis, e estes, por ventura, apresentassem a diminuição de pessoas com porte de armas após um período de exibição do filme, poderíamos até fazer a correlação de causa e efeito, mas seria uma visão novamente parcial, reducionista e tendenciosa. Provavelmente não levaríamos em conta uma série de outros fatores e acontecimentos que teriam influência e peso na decisão das pessoas. Os filmes podem ser (e entendemos que são) uma dentre uma infinidade de acontecimentos que influenciam as práticas e as relações sociais e espaciais. Devemos reconhecê-lo como potencialmente difusor de ideias e ideologias,

mas não podemos incorrer no risco de sobrevalorizar seu poder. Poderíamos até levantar hipóteses que sugerissem que o *espaço pós-filmico* é diferente do que seria o espaço caso não existissem ou não fossem exibidos os filmes, mas não teríamos uma prova incontestável e nem conseguiríamos mensurar o "tamanho" dessa diferença. E essa barreira parece-nos intransponível. Ficaríamos limitados a hipóteses e sugestões. Ainda assim não negamos a existência do *espaço pós-filmico* como uma parcela importante do espaço real, conquanto admitamos não saber como lidar, metodologicamente, com ele em termos de história geográfica do cinema mundial.

Ante o exposto, propomos fazer uma discussão sobre cinema que leve em consideração os espaços *pré-filmicos* (real) e *filmicos* (representacional) para levantar hipóteses de leitura (e não resultados definitivos) para os *pós-filmicos* (potencial).

## **2.6 O ESPAÇO URBANO**

Henri Lefebvre, em *A Revolução Urbana*, parte de uma hipótese, "*a urbanização completa da sociedade*", a qual intenta sustentar a partir dos fatos que expõe; e chama de "'sociedade urbana' a sociedade que resulta da urbanização completa, hoje virtual, amanhã real" (LEFEBVRE, 1999, p. 14). Nesse trabalho, publicado originalmente em 1970, o autor fala de um processo que resultaria em uma sociedade completamente urbanizada, onde as formas produtivas agrícolas seriam convertidas em produção industrial e subordinadas às lógicas e demandas urbanas. Nas palavras do autor, essa sociedade que nasce da industrialização é "a sociedade constituída por esse processo que domina e absorve a produção agrícola. Essa sociedade urbana só pode ser concebida ao final de um processo no curso do qual *explodem* as antigas formas urbanas, herdadas de transformações descontínuas" (*Ibidem*, p. 13).

O autor argumenta que a *sociedade urbana* é a *sociedade pós-industrial*, "aquela que nasce da industrialização e a sucede [...]" (*Ibidem*, p. 14). Mas isso é, para ele, um *objeto virtual*, um *objeto possível*, uma hipótese a ser comprovada que, como tal, deve ser evidenciado o seu "nascimento e desenvolvimento relacionando-os a um *processo* e a uma *práxis* (uma ação prática)" (*Ibidem*, p. 14).



Para o autor, os agrupamentos tradicionais comuns à vida camponesa são absorvidos ou cobertos por unidades mais vastas, se integrando a estas e à indústria e consumindo os produtos dela.

A concentração da população acompanha a dos meios de produção. O *tecido urbano* prolifera, estende-se, corrói os resíduos de vida agrária. Estas palavras, "o tecido urbano", não designam, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo. [...]

Enquanto esse aspecto do processo global (industrialização e/ou urbanização) segue seu curso, a grande cidade explodiu, dando lugar a poderosas excrecências: *subúrbios*, conjuntos residenciais ou complexos industriais, pequenos aglomerados satélites pouco diferentes de bairros urbanizados. As cidades pequenas e médias tornam-se dependências, semicolônias da metrópole. (LEFEBVRE, 1999, p. 15)

De acordo com o pensamento do autor, não podemos mais pensar na cidade como uma forma, um "domínio edificado" somente, mas sim um processo em curso, uma tendência. Até por isso o autor propõe a não utilização do termo "cidade" que designa uma ideia de "algo acabado", mas sim a do termo "urbano", como algo aberto, em constante devir. Diferentemente da cidade antiga que seus domínios se fechavam em si mesma, o urbano é um conceito mais abrangente que envolve todo um conjunto de mudanças sociais e produtivas. Ainda que existam as formas agrárias propriamente ditas, o domínio da vida urbana tende a se sobrepor e modificar as formas antigas. A essa lógica é que o autor submete a sua hipótese.

Lefebvre faz uma retomada histórica da evolução das cidades através de uma representação gráfica onde, na extremidade de uma flecha é colocado o número 0, designando um espaço sem qualquer aglomerado de pessoas, e na ponta oposta o número 100, designando essa urbanização completa da sociedade. No caminho percorrido pelo fenômeno urbano, próximo ao 0 estariam os primeiros grupos humanos (coletores, pescadores, caçadores...). Posteriormente viria a *cidade política*, depois a *cidade comercial* e, então, a *cidade industrial*. Para Lefebvre, em algum momento próximo à cidade industrial começa a ocorrer a inflexão do agrário para o urbano. Posterior à cidade industrial viria o que o autor chama de *zona crítica*, e próximo a essa zona ocorreria uma segunda inflexão, algo que o autor denomina *implosão-explosão* (concentração urbana, êxodo rural, extensão do tecido urbano, subordinação completa do agrário ao urbano). A superação da zona crítica seria então o 100 da flecha representativa do autor.

O *urbano* (abreviação de "sociedade urbana") define-se, portanto não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora. O urbano é o *possível*, definido por uma direção, no fim do percurso que vai em direção a ele.

[...] o que está em questão, "objetivamente", é uma totalidade. (LEFEBVRE, p. 26)

Considerando a hipótese de Lefebvre como referência para pensarmos o espaço e a sociedade urbana, parece-nos acertado fazer a opção pelo espaço urbano em detrimento das "cidades" na análise fílmica. Três atributos consideramos importante destacar: primeiro, o cinema é uma instituição exclusivamente do urbano (nasce nele, é produto dele e nele se propaga) então, se pensarmos em todas as possibilidades de espaços *pré-fílmicos*, sempre estaremos na esfera do urbano; segundo, se o argumento que temos defendido de que o meio influencia o *espaço fílmico* está correto, então isso corrobora a ideia de que o espaço representado privilegiado é mesmo o urbano, ainda que existam outros espaços representados, sobretudo quando o universo diegético se passa em tempos remotos. Terceiro, o cinema tem seus resultados potencializados no urbano (pensando em espaços *pós-fílmicos*), sua exibição é no urbano, sua análise e problematização igualmente. Mesmo que não tenhamos condição de avaliar a magnitude dessa influência, reconhecemos sua potencialidade. Se o cinema é capaz de criar espaço, então o espaço que ele cria é urbano.

## **2.7 FORMA, FUNÇÃO, ESTRUTURA (E PROCESSO)**

Lefebvre, em *A Produção do Espaço (1974)*, estuda o *espaço social* o qual, segundo o autor, “[...] no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos)” (LEFEBVRE, 2013, p. 129).

Ainda sobre o espaço social, em outra passagem o autor afirma que

Todo espacio social resulta de um proceso de múltiples aspectos y movimientos: lo significativo y lo no-significativo, lo percibido y lo vivido, la práctica y la teórica. En suma, todo espacio social tiene una historia a partir de esta base inicial: la naturaleza, original y única, en el sentido en que está dotada siempre y por doquier de características específicas (sitios, climas, etc.). (*Ibidem*, p. 164)

Para Lefebvre, o espaço social, como toda realidade, relaciona-se teórica e metodologicamente com três conceitos: *forma*, *estrutura* e *função*. Qualquer espaço social pode tornar-se objeto de uma análise formal, estrutural e funcional. Cada uma fornece um método e um código para decifrar o que a primeira vista parecia indecifrável (LEFEBVRE, 2013). Sendo os três conceitos partes integrantes de uma realidade única, Lefebvre alerta para os riscos de se considerar apenas um ou dois deles nas análises do espaço social:

El término <<forma>> puede ser aprehendido en varias acepciones: estética, plástica, abstracta [...]. Geralmente su uso implica la descripción de contornos [...]. Una descripción formal que se pretenda exacta puede sin embargo mostrarse después penetrada por ideologías, sobre todo si dicha descripción tiene implícita o explícitamente una visión reduccionista. Eso sería característico de lo que conocemos como *formalismo*. (*Ibidem*, p 198)

[...] no puede existir forma sin función ni estructura [...]. Formas, funciones y estructuras, en general, vienen dados en y por una materialidad que simultáneamente los une y los distingue. (*Ibidem*, p. 199)

El análisis formal y el análisis funcional no eliminan la necesidad de considerar las escalas, las proporciones, las dimensiones y los niveles. Ésa es la tarea del análisis estructural, relativa a los vínculos entre el todo y las partes, lo macro y lo micro. (LEFEBVRE, 2013, p. 207)

Em *Espaço e Método* (1985), Santos também defende a análise realizada por tais categorias teórico-metodológicas. Contudo, o autor fala, em determinados momentos, também em processo como uma quarta categoria. Segundo pensamento de Santos, "A compreensão da organização espacial, bem como de sua evolução, só se torna possível mediante a acurada interpretação do processo dialético entre formas, estrutura, e funções através do tempo" (SANTOS, 1985, p. 50). Desse modo, "Num dado tempo, num momento discreto, esses ingredientes analíticos podem ser vistos em termos de forma, função e estrutura. Mas, ao longo do tempo, deve-se acrescentar a idéia de *processo*, agindo e reagindo sobre os conteúdos desse espaço" (*Ibidem*, p. 51).

Forma, função, estrutura e processo são quatro termos disjuntivos, mas associados, a empregar segundo um contexto do mundo de todo dia. Tomados individualmente, representam apenas realidades parciais, limitadas, do mundo. Considerados em conjunto, porém, e relacionados entre si, eles constroem uma base teórica e metodológica a partir da qual podemos discutir os fenômenos espaciais em totalidade. (*Ibidem*, p. 52)

Na verdade, ainda que Lefebvre não use o termo *processo* como uma categoria, para ele o processo está embutido no todo, é justamente o que dá movimento a ele

através do tempo. E nisso não nos parece haver qualquer contradição entre os autores. Segundo Santos (1985, p. 58),

Só o uso simultâneo das quatro categorias - estrutura, processo, função e forma - nos permitirá apreender a totalidade em seu movimento, pois nenhuma dessas categorias existe separadamente.

A totalidade do real, implicando em um movimento (processo) comum de estrutura, função e forma, é uma totalidade concreta e dialética.

Ora, pensar em *forma*, *estrutura* e *função* sem *processo*, é pensar em uma realidade estática, um espaço sem tempo. E nisso, tanto Santos quanto Lefebvre não têm divergência. Espaço e tempo são dimensões conjugadas da realidade, não vivemos fora de um, nem de outro, eles implicam-se mutuamente. Desconsiderar o movimento conduz a ruptura do processo de totalização, algo incondizente com a realidade. São as categorias que tem que ser moldadas para fazer a leitura da realidade, e não o contrário.

## **2.8 O MATERIALISMO HISTÓRICO**

Em um dos últimos capítulos de *Condição Pós-Moderna*, David Harvey fala a respeito da crise do Materialismo Histórico, a qual ele reconhece como uma resposta decorrente das transformações sociais e culturais que tomavam conta de grande parte do mundo ao final dos anos 1960 e início dos 1970, período em que, segundo a tese do autor, marcaria a passagem do *modernismo* para o *pós-modernismo*. Este novo movimento cultural viria a questionar, e até mesmo negar, as teorias que buscavam a totalidade, as metateorias. Nas palavras do autor:

Um modo de pensamento antiautoritário e iconoclasta, que insiste na autenticidade de outras vozes, que celebra a diferença, a descentralização e a democratização do gosto, bem como o poder da imaginação sobre a materialidade, tem de ser radical mesmo quando usado indiscriminadamente. (HARVEY, 1992, p. 319)

Nesse novo contexto, as antigas teorias que buscavam explicar a sociedade a partir de seus meios de produção, sustentadas pelas macro teorias econômicas, passaram a ser atacadas e consideradas insuficientes para dar conta da diversidade que existia. A nova esquerda preocupava-se em libertar-se das algemas da política da velha esquerda, do marxismo "ortodoxo" e das instituições burocratizadas (*Ibidem*). Harvey

mostra, em contrapartida, que essa política cultural acabou sendo mais afeita ao anarquismo e ao liberalismo que propriamente ao marxismo tradicional. Segundo o autor, os movimentos sociais das "minorias" acabavam, eles mesmos, sendo fragmentadores da política da velha esquerda. A nova esquerda, agora voltada para essas questões das minorias, acaba abandonando o proletariado e a luta de classes como seu instrumento para a mudança social. E nisso reside a crise do materialismo histórico como modo de análise incapaz de dar conta das transformações sociais que ocorriam. Contudo, essas novas teorias apresentavam-se igualmente insuficientes para lidar com o todo. Se as primeiras eram incapazes de encontrar uma forma de acomodar as individualidades, as questões de identidade, de gênero, de raça, e outras mais; essas novas teorias, por sua vez, não conseguiam dar conta de explicar a totalidade social e acabavam criando teorias paralelas que, de modo geral, pouco se comunicavam entre si.

Assim, a nova esquerda perdeu sua capacidade de ter uma perspectiva crítica sobre si mesma e sobre os processos sociais de transformação que estiveram na base da emergência de modos pós-modernos de pensamento. Insistindo que eram a cultura e a política que importavam, e que não era razoável nem adequado invocar a determinação econômica mesmo em última instância (para não falar de invocar teorias da circulação e da acumulação do capital ou de relações de classe necessárias na produção), ela foi incapaz de conter sua própria queda em posições ideológicas que eram fracas no confronto com a força recém-encontrada dos neoconservadores, e que a forçavam a competir no mesmo terreno da produção de imagens, da estética e do poder ideológico quando os meios de comunicação estavam nas mãos de seus oponentes. (HARVEY, 1992, p. 320)

Harvey, a nosso ver, faz o apontamento crucial para entendermos o que estava em disputa. É certo que a política vinculada ao marxismo clássico, ao colocar toda a classe trabalhadora como uma, sem considerar que existiam diferenças e contradições internas gritantes, e que muitos grupos oprimidos não se viam reconhecidos nessa luta, de fato, era insuficiente para dar conta de uma transformação social em curso, disputando contra uma força poderosa que, mesmo com suas contradições, encontrava pontos de homogeneidade ideológica interna capaz de garantir sua continuidade mais ou menos homogênea. Mas, ao romper com o que dava sua consistência, no caso a força do proletariado, a esquerda acabou caindo em uma perigosa armadilha de fragmentação, pois os diferentes grupos por ela representados não conseguiram encontrar suficientes pontos de convergência capazes de garantir, mesmo que minimamente, coerência e homogeneidade interna. Ainda que necessárias fossem as intervenções e rupturas com o velho movimento para dar visibilidade e voz aos grupos que eram excluídos por ambos

os lados, a mudança radical acabou fortalecendo as políticas de direita, a quem de fato interessava a busca pela fragmentação social e pelo individualismo.

Para Harvey: "Foi necessária uma concepção propriamente dinâmica, em vez de estática, da teoria do materialismo histórico para apreender a significação dessas mudanças" (HARVEY, 1992, p. 320). O autor lista quatro áreas que, segundo ele, foram as que apresentaram maior desenvolvimento:

1. O tratamento da diferença e da "alteridade" não como uma coisa a ser acrescentada a categorias marxistas mais fundamentais (como classe e forças produtivas), mas como algo que deveria estar onipresente desde o início em toda tentativa de apreensão da dialética da mudança social. [...]

2. Um reconhecimento de que a produção de imagens e de discursos é uma faceta importante de atividade que tem de ser analisada como parte integrante da reprodução e transformação de toda ordem simbólica. As práticas estéticas e culturais devem ser levadas em conta, merecendo as condições de sua produção cuidadosa atenção.

3. Um reconhecimento de que as dimensões do espaço e do tempo são relevantes, e de que há geografias reais de ação social, territórios e espaços de poder reais e metafóricos que se tornam vitais como forças organizadoras na geopolítica do capitalismo, ao mesmo tempo em que são sede de inúmeras diferenças e alteridades que têm de ser compreendidas tanto por si mesmas como no âmbito da lógica global do desenvolvimento capitalista. O materialismo histórico finalmente começa a levar a sério sua geografia.

4. O materialismo histórico-geográfico é um modo de pesquisa aberto e dialético, em vez de um corpo fixo e fechado de compreensões. A metateoria não é uma afirmação de verdade total, e sim uma tentativa de chegar a um acordo com as verdades históricas e geográficas que caracterizam o capitalismo, tanto em geral como em sua fase presente. (HARVEY, 1992, p. 320-321, grifo nosso)

Este trabalho pretende adentrar os meandros do cinema enquanto instituição e produto (filmes). Inegavelmente o tema é muito amplo e, sendo realistas, ainda pouco temos condições de adentrar. Ainda assim, cabe-se o reconhecimento ao esforço da pesquisa. Esse trabalho não deve se encerrar aqui, pois é parte de um projeto para um conjunto de pesquisas que deve avançar para outros momentos, outros espaços, outras escolas. Esperamos também poder contribuir para a aproximação das áreas e encorajar novos pesquisadores a dar sequência nessa empreitada, ou negar nossas colocações. Em comum acordo ao que afirmam Harvey (1992) e Bernardet (1980), estamos diante da (provavelmente) mais robusta das formas artísticas de representação, e essa forma foi concebida por grupos sociais hegemônicos/dominantes, os quais ainda detêm, de modo geral, a quase totalidade de seu poder. Mesmo que vários artistas reconhecidamente talentosos tenham tentado quebrar suas estruturas (neorrealistas italianos, Glauber

Rocha e outros cineastas do Cinema Novo brasileiro, Jean-Luc Godard e outros), ainda assim o cinema permanece, em essência, tal como concebido nos seus primórdios.

## **2.9 TEORIAS E MÉTODOS PARA A ANÁLISE FÍLMICA**

Uma importante esfera existente na história do cinema, a qual manteve sempre uma relação dialética de influente e influenciada em relação à produção fílmica, é a esfera da análise e da crítica dos filmes. Da mesma forma que a própria produção cinematográfica é permeada e alimentada por inúmeras teorias elaboradas pelos teórico-idealizadores<sup>15</sup>, o estatuto da análise fílmica igualmente valeu-se de inúmeros estudos teóricos que contribuíram para o seu desenvolvimento e adaptação.

No cinema clássico, de modo geral, era a crítica cinematográfica que predominava no meio, uma crítica que não seguia um rigor metodológico propriamente acadêmico e que era pautada, sobretudo, por questões ontológicas. Teóricos como André Bazin e Siegfried Krakauer, ainda que estudiosos de cinema, não traziam conhecimento de outras áreas científicas para os seus estudos sobre a sétima arte.

Um importante e influente movimento que figurou como exceção dentro do sistema de crítica cinematográfica do período clássico foi o dos formalistas russos, os quais desenvolveram suas teorias entre os anos de 1915 e 1930, aproximadamente, e ensaiaram uma aproximação entre o conhecimento científico e as produções artísticas propriamente ditas, tais como a literatura e o cinema.

Os formalistas foram os primeiros a explorar, com um mínimo de rigor, a analogia entre a linguagem e o cinema. Seguindo as pistas fornecidas pelo linguista suíço Saussure, procuraram sistematizar o mundo aparentemente caótico dos fenômenos cinematográficos. "O mundo visível", escreveu Tinianov, "é apresentado no cinema não como tal, mas em sua correlatividade semântica... como signo semântico". [...] O cinema empregava procedimentos cinematográficos como a iluminação e a montagem para transcrever o mundo visível na forma de signos semânticos. (STAM, 2013, p. 66)

Em outra passagem do texto de Robert Stam sobre os formalistas russos e a Escola de Bakhtin, o autor discorre sobre o pensamento de Eikhenbaum:

---

<sup>15</sup> Cineastas como Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkóvski, entre muitos outros, eram, além de idealizadores (e diretores) dos filmes, também teóricos de cinema. Contudo, nem todo cineasta é um teórico de cinema.

Eikhenbaum via a montagem como um sistema estilístico bastante independente da trama. O cinema, para ele, era um "sistema particular da linguagem figurativa", cuja estilística trataria da "sintaxe" cinematográfica, a ligação de planos em "frases" e "orações". A "cinefrase" reunia um grupo de planos em torno de uma imagem-chave como um *close-up*, ao passo que uma "cine-oração" desenvolvia uma configuração espaçotemporal mais complexa. Os analistas podiam se utilizar da análise plano a plano para identificar uma tipologia de tais frases [...]. (STAM, 2013, p. 67)

A teoria formalista, mesmo sendo, posteriormente, acusada de idealista, mecanicista, a-histórica e hermeticamente isolada da realidade, sobretudo na crítica de Bakhtin e Medvedev, deixou um importante legado para a teoria de cinema, e parte de suas proposições seriam resgatadas cerca de 40 anos depois pelos semiólogos do cinema.

Seguramente, podemos afirmar que somente na década de 1960 é que as teorias de análise fílmica efetivamente se revestem de um caráter acadêmico e ganham um impulso metodológico que as colocarão em um patamar então inédito. Segundo Stam (2013, p. 127),

A passagem da teoria clássica do cinema de Krakauer e Bazin para a semiologia do cinema é reflexo de transformações mais generalizadas na história do pensamento. A semiologia do cinema resulta ainda de transformações nas instituições culturais francesas: a expansão do ensino superior e a abertura de novos departamentos e novas formas de investigação; [...]

O autor afirma que as décadas de 1960 e 1970 foram o apogeu do 'imperialismo' semiótico, quando, na esteira da obra de Lévi-Strauss, a disciplina anexou vastos territórios de fenômenos culturais para investigação (*Ibidem*). O projeto filmolinguístico proposto pela semiologia consistia em definir o estatuto do cinema como uma linguagem, e teve em Christian Metz, possivelmente, seu maior expoente.

Metz foi o exemplo de um novo tipo de teórico de cinema, que chegava ao campo já "armado" com as ferramentas analíticas de uma disciplina específica, assumidamente acadêmica e desvinculada do mundo da crítica cinematográfica. Evitando a tradicional linguagem valorativa desta última, Metz deu primazia a um vocabulário técnico retirado à linguística e à narratologia (*diegesis*, paradigma, sintagma). [...] Metz aportou ao campo um novo grau de rigor disciplinar. (*Ibidem*, p. 128-129)

Baseado no curso de *Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure, em uma série de artigos escritos entre os anos de 1964 e 1968, reunidos no livro *A Significação do Cinema* (1968), Metz explorou questões como: *Cinema é língua ou linguagem?*; *a linguística serve para estudar um meio como o cinema?*; *existe equivalente entre signo linguístico e cinema?*; *a relação entre significante e significado é "motivada" ou "arbitrária"?*; *o cinema*



*oferece algum equivalente da "dupla articulação" da língua?* Estas e várias outras questões são discutidas pelo autor nestes artigos. Para Metz, o cinema não pode ser considerado uma língua (natural), pois lhe falta o signo arbitrário, as unidades mínimas e a dupla articulação. Pode, no entanto, ser considerado uma linguagem, pois manifesta sistematicidade e materiais de expressão à maneira da linguagem. Ainda afirma o autor que o cinema se tornou um discurso ao organizar uma narrativa e assim produzir um conjunto de procedimentos significantes (METZ, 2014). Dos primeiros estudos de Metz, o mais influente deles foi a criação do que veio a chamar de *Grande Sintagmática da Faixa-Imagem*, publicado originalmente em 1966, com a subdivisão em 6 segmentos autônomos, e readaptado em 1968, para 8 segmentos. Esse trabalho se dispunha a responder à questão: "De que modo o cinema constitui-se como discurso narrativo?". Sobre ele dissertaremos no próximo tópico.

### **2.9.1 A Grande Sintagmática da Faixa-Imagem de Christian Metz**

Dentro da corrente filosófica estruturalista que adentrava o campo da análise fílmica na década de 1960, *A Grande Sintagmática* foi a tentativa de Metz de isolar e decompor as principais figuras sintagmáticas ou ordenamentos espaçotemporais do cinema narrativo. O autor entende que o cinema (filme), ao movimentar-se de uma imagem à outra, transforma-se em linguagem. O cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar os sintagmas, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente. O método consistia justamente em desmembrar e individualizar cada uma dessas unidades autônomas e analisá-las individualmente para então se chegar ao verdadeiro significado do filme.

Metz divide a estrutura dos filmes, de modo geral, em oito tipos de unidades autônomas as quais denomina *segmentos autônomos*. São divisões de primeiro nível no filme, ou seja, "é uma parte do filme, e não uma parte de parte do filme" (METZ, 2014, p. 145). Por exemplo, se um desses segmentos é formado por cinco planos<sup>16</sup>, cada um deles

---

<sup>16</sup> No cinema, a palavra *plano* apresenta ao menos quatro significados fundamentais: (1) equivalente ao campo, ou seja aquilo que aparece na tela; (2) relativo ao enquadramento de câmera, algo que poderíamos comparar com a noção de escala, tais como um plano aberto (uma paisagem), um primeiro plano (um rosto), um primeiríssimo plano ou plano de detalhe (os olhos ou a boca, por exemplo); (3) relativo à ilusão da profundidade de campo, a partir da perspectiva do espectador poderíamos segmentar a tela em vários

é *uma parte de uma parte do filme*, já o segmento autônomo, no todo, é *uma parte do filme*. Destas oito unidades autônomas dos filmes classificadas por Metz, apenas uma delas é formada por um único plano. Para o autor, as outras sete são *sintagmas*, isto é, segmentos autônomos formados por mais de um segmento mínimo (plano).

O primeiro desses segmentos, Metz denomina como (1) *Plano autônomo*, que consiste no plano-sequência e em mais quatro espécies de inserções. O plano-sequência, muito utilizado no cinema moderno, é uma unidade de ação autônoma tratada num único plano<sup>17</sup>. As inserções a que Metz se refere são: (a) inserção *não-diegética*, que consiste em uma imagem de valor meramente comparativo apresentando um objeto exterior a ação; (b) inserção *subjetiva*, imagem apreendida como ausente, tais como lembranças, sonhos, medos, premonições...; (c) inserção *diegética deslocada*, que é uma imagem "real" tirada de sua colocação "normal" e inserida em um sintagma que lhe é estranho; e (d) inserção *explicativa*, que é um detalhe ampliado no qual o objeto é "extraído" do seu espaço e colocado em um espaço abstrato para intelecção, como, por exemplo, o conteúdo de uma carta vista em primeiríssimo plano para que o espectador saiba aquilo que o personagem leu.

Dentre os sintagmas, Metz divide-os em dois tipos: *acronológicos* e *cronológicos*. No primeiro caso, a relação temporal entre os fatos apresentados não é especificada pelo filme, diferentemente do segundo. Os sintagmas acronológicos são divididos em dois tipos de sintagmas encontrados nos filmes: (2) *sintagma paralelo*, o qual consiste em uma escolha da montagem que aproxima e mistura dois os mais "motivos" que voltam alternadamente, mas sem apresentar uma relação espaço-temporal precisa entre esses motivos, por exemplo, um plano apresentando uma cidade e outro apresentando o campo; e (3) *sintagma em feixe*, o qual consiste em uma série de planos curtos apresentando ocorrências típicas de uma mesma ordem de realidade mas sem uma sequência temporal definida.

Dos sintagmas cronológicos, Metz divide-os em duas categorias: *descritivos* e *narrativos*. Na categoria "descritivos", o autor definiu apenas um sintagma, o qual denominou (4) *sintagma descritivo*, onde todos os motivos apresentados sucessivamente

---

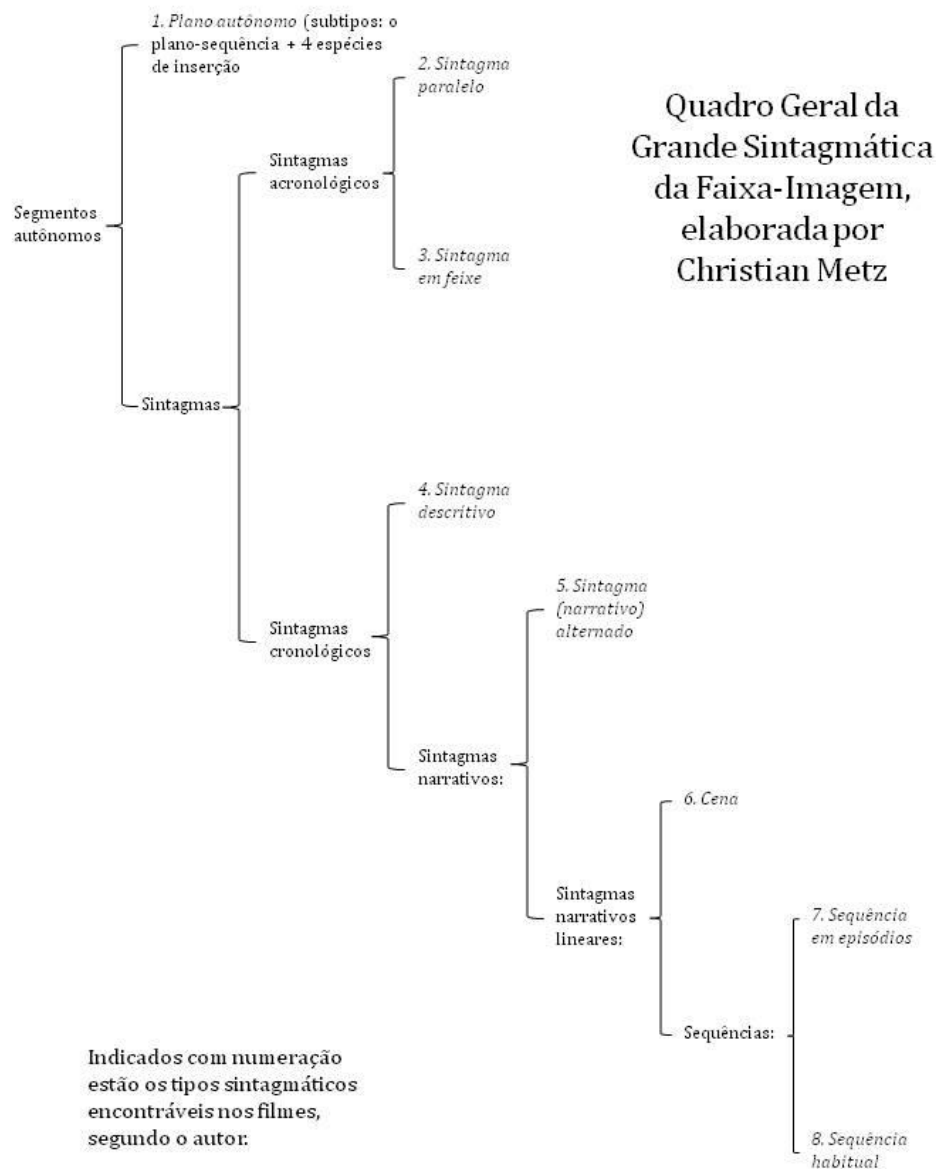
"níveis de profundidade", um plano mais próximo, um plano médio, um plano distante; e (4) o plano entendido como uma unidade fílmica mínima disposta entre dois cortes da montagem. Esse é o sentido a que Metz se refere em sua sintagmática.

<sup>17</sup> Comentamos acerca do plano-sequência na Introdução ao falarmos sobre o filme *Victoria*, película inteira formada por um único plano-sequência.

na tela indicam relação de simultaneidade e coexistência. Por exemplo, a descrição de uma paisagem no filme, quando a câmera mostra uma árvore, em seguida um rio, adiante uma montanha, todos coexistindo espacialmente, ainda que sejam apresentados sucessivamente. Já na categoria "narrativos", o autor subdivide-a em outras subcategorias: *narrativos alternados* e *narrativos lineares*. Na primeira delas, o autor define um novo tipo sintagmático: (5) *sintagma (narrativo) alternado*, mais conhecido como "montagem paralela", que consiste na montagem de duas ou mais séries de acontecimentos de modo que, no interior de cada uma delas haja a ideia de consecução, mas que na comparação entre elas a ideia seja de simultaneidade. O exemplo mais comum desse tipo de montagem são os planos "perseguidores x perseguidos", quando em um momento o quadro é do perseguidor, e no outro, do perseguido.

Quanto aos "narrativos lineares", Metz propõe uma nova subdivisão: *Cena e Sequências*. O sintagma (6) *cena*, indica uma consecução contínua da ação, comparável à cena de teatro. Este sintagma, segundo o autor, é o único encontrado nos primeiros cinemas, quando essas representações não tinham ainda conseguido alcançar a linguagem narrativa cinematográfica. Um exemplo comum de cena são as sucessões de planos contendo uma conversa entre dois ou mais personagens. Nesse caso o tempo significativo (o que é mostrado em tela) e o tempo significado (o quanto de tempo representa em termos de realidade) são correspondentes. Já dentre as sequências, as quais indicam uma consecução única, mas descontínua, Metz define dois últimos tipos sintagmáticos: (7) *sequência em episódios* e (8) *sequência habitual*. Na segunda delas, a descontinuidade temporal é inorganizada e difusa, passando-se por cima dos momentos julgados desinteressantes para o enredo. Já na sequência em episódios, a descontinuidade é organizada, e cada plano corresponde a um resumo de uma determinada fase. Por exemplo, para contar a vida de um personagem, pode-se utilizar um plano para mostrar a infância do personagem, outro para mostrar a adolescência, até chegar no momento da vida do personagem que o filme pretende representar em detalhe. Nos dois casos de sequências apresentadas por Metz, o tempo significativo é muito menor que o tempo significado, alguns segundos ou minutos do filme podem representar grandes intervalos no tempo diegético.

A seguir, apresentamos a Figura 1 que representa o quadro geral da Grande Sintagmática do autor:



**Figura 1** - Quadro Geral da Grande Sintagmática da Faixa-Imagem, elaborada por Christian Metz.

**Fonte:** Metz (2014, p. 169). Adaptado por Ronell da Cunha (2018).

É inegável que o trabalho desenvolvido por Metz foi um esforço de grande valia para as teorias de cinema, e também de grande importância para o estudo da linguística, que incorporava um vastíssimo campo de estudo para sua área. No entanto, seu método foi severamente criticado por uma série de razões que tinham por argumento último (e reducionista) que na análise ficava "tudo por dizer", segundo apresentado em Stam

(2013). O fato é que o método de Metz não incorporava contextos nem intertextos, mas tão somente o próprio texto fílmico. E nele quase tudo posto já é referência de outro texto, ou então está limitado a uma determinada contingência de produção, ou mesmo de interesse mercadológico, o que torna o método de decomposição sintagmática limitado para uma análise mais ampla. Além disso, o método foi criticado por favorecer o cinema narrativo de massa (normalmente utiliza-se o termo *mainstream*), sobretudo aquele produzido na Hollywood clássica, e pouco considerar estruturas fílmicas diferenciadas como os documentários e os cinemas de vanguarda.

Ainda que neste trabalho não venhamos a aplicar o método sintagmático de Metz tal como proposto pelo autor, mas apenas algumas considerações dele, consideramos importante apresentá-lo, pois foi o primeiro grande método estruturado para uma análise de filme, e serviu de inspiração para muitos métodos que vieram a posteriori. Além disso, para análises mais detalhadas, o método pode ser aprimorado a partir da combinação com outros métodos para preencher as lacunas deixadas pela a-historicidade e pela falta de consideração intertextual da sintagmática.

### **2.9.2 A Poética Histórica de David Bordwell**

Na década de 1980, a análise textual de tradição semiológica concebida por Metz era objeto de críticas de diversas origens. Os pós-estruturalistas desestabilizavam a análise textual através da desconstrução da fé cientificista da primeira semiologia. Os novos estudos culturais tendiam, também, a não seguir a análise textual. Segundo Stam (2013), as raízes da descontextualização das análises textuais de tradição semiológica encontram-se na a-historicidade de duas de suas fontes: a *linguística saussuriana* (e sua tendência em separar a linguagem da história); e o *formalismo russo* (com sua análise puramente intrínseca). No bojo das críticas à análise textual, David Bordwell (1989), em *Making meaning*<sup>18</sup>, desfere uma série de ataques aos métodos semiológicos e propõe seu projeto de *poética histórica* como alternativa à tradição interpretativa.

---

<sup>18</sup> Originalmente escrito em: BORDWELL, David. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Não tivemos acesso aos textos originais de Bordwell, sendo assim as questões aqui apresentadas são baseadas no texto de Robert Stam (2013), que é uma interpretação (dentre as possíveis) dos textos originais.

O projeto de Bordwell fundamenta seu *neoformalismo* em três esquemas explicativos: um modelo de agente racional; um modelo institucional (sistema social e econômico da realização cinematográfica) e um modelo perceptivo-cognitivo. "A poética histórica estuda 'como, em determinadas circunstâncias, os filmes são realizados, servem a funções específicas e produzem efeitos concretos" (BORDWELL, 1985<sup>19</sup> *apud* STAM, 2013, p. 219). Na abordagem do autor, "o espectador utiliza 'deixas' [no original, *cues*] fílmicas construídas pelo diretor para 'executar operações determináveis, das quais a construção de todos os tipos de sentidos será parte constitutiva'" (*Ibidem*, p. 220). Segundo Stam (2013), ainda que seja louvável o esforço de Bordwell de inserir o método interpretativo dentro de uma investigação histórica mais ampla, seu método encontra limitantes no estabelecimento da dicotomia entre leituras referenciais e explícitas, por um lado (meios de compreensão manejáveis e "responsáveis", ou, dito em outras palavras, meios acadêmicos), e leituras sintomáticas e implícitas por outro (vistas como "irresponsáveis" e anárquicas, um pseudoconhecimento, ou, dito de outra maneira, um conhecimento mais próximo do senso comum).

Stam argumenta ainda que

Uma poética histórica profunda deveria examinar não apenas as determinações locais e institucionais do estilo cinematográfico, mas também reverberações mútuas entre história e estilo, o jogo dos cronotopos<sup>20</sup> históricos e artísticos, sem reduzir cada qual a mero pano de fundo do outro. [...] Reduzir a história, em seu sentido amplo, para que sirva de mero contexto ou fonte para a história do estilo significa restringir indevidamente o campo de estudo. (STAM, 2013, p. 221)

Seguindo a linha de pensamento dos formalistas, Bordwell entende a arte como um conjunto de possibilidades formais ou linguísticas. Stam (2013, p. 221), por sua vez, argumenta que é mais esclarecedor ver a arte "como parte de um campo mais abrangente de contradições sociais e discursivas". Da mesma forma que a semiologia barrava na a-historicidade de suas principais fontes, a poética histórica baseava-se justamente em uma fonte a-histórica, no caso o formalismo russo, deixando a própria análise histórica como "mero adjetivo da poética", segundo Stam (2013).

---

<sup>19</sup> Originalmente escrito em: BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

<sup>20</sup> Cronotopo (tempo-espaço) é uma noção discutida por Bakhtin que diz respeito à constelação de atributos temporais e espaciais distintivos característicos de um gênero [literário ou cinematográfico], definido como uma "espécie relativamente estável de enunciado". Refere-se à urdidura na qual a história incide no tempo e espaço da ficção artística. (STAM, 2013, p. 228)

Como podemos ver, a poética histórica de Bordwell acabou não sendo um método de análise histórico efetivamente bem construído tal como o autor almejava. Todavia, entendemos que existe a necessidade de se estudar/analisar os filmes (e seu conteúdo, linguagem, discurso...) dentro do cinema (como um todo institucional) e de sua história e geografia (o que muito raramente é citado pelos autores). Ao menos do ponto de vista geográfico, essa é a abordagem que entendemos como mais rica e contributiva. Contudo, vemos a dificuldade que é tratar do cinema sob esse viés. Dentro das teorias de cinema, a abordagem materialista histórica, de fato, teve (e ainda tem) dificuldade para de se desenvolver. A ausência de um método bem construído para esse tipo de análise é uma barreira que precisa ser superada, seja no todo, ou ao menos em parte, e alguns caminhos precisam ser elucidados.

### **2.9.3 A Transtextualidade de Gérard Genette**

Paralelamente à relativa decadência do texto fílmico como objeto de estudo na década de 1980, ocorreu a ascensão do *intertexto* como um novo objeto de estudo. As teorias de intertextualidade passaram a considerar que todo texto mantinha relações (identificáveis ou mesmo sutis) com outros textos. O termo *intertextualidade* foi introduzido por Kristeva ainda na década de 1960 e era utilizado como uma tradução ao "dialogismo" cunhado por Bakhtin nos anos 1930. "O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. [...] O dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura [...]" (STAM, 2013, p. 226).

Baseado nas obras de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, em *Palimpsestes*<sup>21</sup> (1982), propõe um termo mais inclusivo, o de *transtextualidade*, "para referir-se a 'tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos'" (GENETTE, 1982 *apud* STAM, 2013, p. 231). Na classificação do autor, existem cinco tipos de relações transtextuais identificadas:

---

<sup>21</sup> Originalmente em: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Não tivemos acesso ao texto original de Genette, sendo assim as questões aqui apresentadas são baseadas na interpretação do texto de Robert Stam (2013).

(1) *intertextualidade*, definida como a "copresença efetiva de dois [ou mais] textos" na forma de citação, plágio ou alusão. A citação pode tomar forma da inserção de trechos de um filme em outro (por exemplo, um personagem no cinema assistindo a outro filme), ou de formas mais sutis como uma evocação verbal ou visual em alusão a outro filme;

(2) *paratextualidade*, consiste em mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto. Por exemplo, os materiais de divulgação, pôsteres, os comentários sobre as gravações, a especulação sobre os atores, o sistema propagandístico como um todo, tudo isso consiste em um paratexto que acompanha o texto e, portanto, o filme;

(3) *metatextualidade*, consiste na relação crítica existente entre um texto e outro, seja explicitamente citado ou sutilmente evocado. Filmes como *Johnny Guitar (Idem, 1954)*, de Nicholas Ray, e *Thelma & Louise (Idem, 1991)*, de Ridley Scott, são exemplos de relação crítica entre um texto e outro(s). Em ambos os casos os diretores colocam mulheres em papéis de destaque em lugares onde elas costumeiramente não estavam. No primeiro caso é a mulher que interpreta o papel principal em um faroeste, e no outro, duas mulheres que protagonizam um *road movie* (filme de estrada), ambos os gêneros cinematográficos esmagadoramente representados por homens nos papéis de destaque;

(4) *arquitextualidade*, refere-se às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto. Por exemplo, o título *Sonhos eróticos de uma noite de verão (Midsummer night's sex comedy, 1982)* faz referência à peça de Shakespeare (Sonho de uma noite de verão), e, também, ao filme *Sorrisos de uma noite de amor (Sommarnattens leende, 1955)*, de Ingmar Bergman;

(5) *hipertextualidade*, diz respeito à relação entre um texto, o "hipertexto", e um texto anterior, o "hipotexto", onde aquele transforma, modifica ou estende este. O hipotexto pode ser um romance literário que deu origem a adaptações cinematográficas (hipertexto), uma peça teatral, uma história em quadrinho, ou mesmo filmes anteriores, onde o hipertexto é a refilmagem do filme anterior.

As teorias de intertextualidade e transtextualidade, de fato, apresentam-se com possibilidades bem mais ricas de abordagem que uma análise textual nos moldes da tradição semiológica. Entretanto, a sua operacionalização encontra limitações no próprio conhecimento do analista, já que este precisa ter um conhecimento "enciclopédico" para reconhecer todas as possibilidades (ou pelo menos grande parte delas) inter ou transtextuais existentes.



**P**ara que fossem alcançados os objetivos geral e específicos propostos para o trabalho, adotamos alguns procedimentos que são descritos neste capítulo. Em decorrência da abrangência de um longo período estudado, e de escolas cinematográficas bastante heterogêneas, seguimos uma leitura geral histórica do cinema e desenvolvemos a discussão dos filmes prioritariamente em blocos, buscando aproximações estéticas, temáticas e estilísticas entre os mesmos. Não é nossa proposta apresentarmos análises exaustivas e/ou muito específicas, tais como as análises semiológicas, mas sim traçar linhas gerais para entendermos a história geográfica do cinema, de acordo com nossa posição apresentada nos capítulos anteriores.

#### **3.1 DEFINIÇÃO E SELEÇÃO DAS ESCOLAS CINEMATOGRÁFICAS**

Tomamos a classificação das escolas cinematográficas a partir do livro *História do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello, com algumas adaptações. No citado livro, produção inteiramente nacional, o organizador propõe uma subdivisão de artigos da seguinte maneira:

(A) Primeiro Cinema;

(B) Vanguardas dos anos 1920:

(1) Expressionismo alemão;

(2) Impressionismo francês;

(3) Montagem soviética;

(4) Surrealismo (*franco-hispânico*, grifo nosso);

(C) Gêneros Hollywoodianos:

(1) *Western*;

(2) *Film Noir*;

(D) Cinema Moderno:

- (1) Neorrealismo italiano;
- (2) *Nouvelle Vague* (francesa, grifo nosso);
- (3) Documentário moderno;
- (4) Cinema novo brasileiro;
- (5) Cinema novo alemão;

(E) Vertentes Contemporâneas:

- (1) Cinema hollywoodiano contemporâneo;
- (2) Cinema pós-moderno;
- (3) Cinema e gênero;
- (4) Cinema de terras e fronteiras;
- (5) Cinema e tecnologias digitais.

Se observarmos a própria nomenclatura das escolas e/ou temas apontados no livro, podemos observar a tendência por onde seguiu o cinema mundial. Uma série de importantes escolas ficou de fora da obra por conta da multiplicidade de países com produção cinematográfica, como, por exemplo, escolas asiáticas e africanas, o que inviabilizaria um estudo pormenorizado em um único livro. E essa multiplicidade, tanto em termos de lugares onde se produzem, quanto em termos de temas abordados, inegavelmente teve crescimento a partir dos anos 1960, no chamado período moderno, alcançando patamares ainda maiores a partir dos cinemas contemporâneos, marcados normalmente em meados da década de 1970. De qualquer forma, a referida classificação serve para organizarmos o nosso objeto de estudo.

Além disso, adotamos outras obras já citadas neste trabalho, tais como: Stam (2013); Vanoye e Goliot-Lété (2012); Bernardet (1980); Aumont et al. (2012); Metz (2014); Xavier (2005); Rosenfeld (2002); e também, como suporte para escolha de filmes, o livro organizado pelo britânico Steven Jay Schneider, *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer*, livro este que tem como proposta apresentar uma lista que contemple a maior parte de períodos e de locais com produção cinematográfica de relevância internacional. Obviamente que a lista apresentada nesse livro não é capaz de dar conta

da multiplicidade das obras cinematográficas existentes, e também, por certo, apresenta tendências a priorizar o cinema hegemônico. Contudo, ainda é uma das listas mais “democráticas” em termos de representação de diferentes momentos espaço-temporais da história do cinema. Possivelmente a única lista a apresentar filmes produzidos desde 1902, e, tendo a partir de 1919, todos os anos representados com ao menos um filme; e tendo ainda, senão todos os países, ao menos todos os continentes representados.

Colocadas essas questões de organização, a nossa proposta foi a de trabalhar com a seguinte classificação: (1) Primeiros cinemas (1890-1915); (2) Cinema clássico de Hollywood (1915-1950), aproximadamente; (3) Expressionismo alemão (1919-1927); (4) Montagem soviética (1924-1929); e (5) Neorrealismo italiano (1945-1952). Esses anos de corte não são estanques, e servem apenas para situar o trabalho dentro de um período determinado; não implica, necessariamente, que a produção cinematográfica apresente características inteiramente homogêneas dentro do período e heterogêneas fora dele. Dentro do chamado período de vanguardas dos anos 1920, adotamos para estudo neste trabalho, o Expressionismo alemão e a Montagem soviética por serem, em termos estéticos e temáticos, de características mais homogêneas entre si e heterogêneas em relação às outras produções, e também por estarem em meio a importantes eventos históricos que transcendem a própria história cinematográfica.

### **3.2 SELEÇÃO DOS FILMES**

Certamente esta é a parte mais difícil para se ter uma definição e, em razão disso, não apresentamos uma lista estanque de filmes, mas sim um conjunto de obras com características afins com a proposta de estudo, e de relevância artística dentro da história cinematográfica, com base nas colocações dos livros especializados, do material fílmico disponível e do conhecimento empírico de filmes por parte deste autor.

Em relação ao período dos primeiros cinemas, são selecionados e discutidos alguns filmes - dentre um conjunto de mais de 100 filmes produzidos pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no período de 1895 e 1905, presentes nos documentários: *The Lumière Brothers' First Films* (1996); e *Lumière! A Aventura Começa* (Lumière, 2016), ambos editados por Thierry Frémaux - que trazem a temática urbana de forma evidente.

Por exemplo, os filmes que se passam nas ruas, mostrando o tráfego, a chegada ou partida dos trens, dos navios, as pessoas caminhando nas ruas, entre outros. Também são selecionados e discutidos, a partir do universo de mais de 100 filmes produzidos pela *Edison Company*, no período de 1890 a 1905, presentes na coleção *Edison – A Invenção dos Filmes*, aqueles que se adéquam a proposta do trabalho, em especial os que se passam em locações nas ruas e os que apresentam números artísticos e culturais representativos dos Estados Unidos da época, tal como a apresentação de tiros da artista Annie Oakley (registrada no filme homônimo de 1894), famosa no oeste estadunidense no final do século XIX. Dos 172 filmes produzidos por Georges Méliès, do período de 1896 a 1913, presentes na coleção *Georges Méliès – O Primeiro Mago do Cinema*, selecionamos para discussão três filmes que apresentam como temática as "viagens fantásticas" e a chegada dos "estrangeiros a uma terra a ser desbravada": *Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune, 1902)*, *A Viagem Impossível (Le Voyage à Trevers L'Impossible, 1904)* e *A Conquista do Polo (À La Cônquete du Pôle, 1912)*. E por fim, uma breve discussão a respeito da evolução da linguagem cinematográfica a partir da seleção de um número reduzido de filmes (quatro) dentro de um conjunto de filmes de curta-metragem realizados por D.W. Griffith, entre o período de 1908 a 1913, antes da realização do épico *O Nascimento de Uma Nação (1915)*, filme esse que "inaugura" a linguagem cinematográfica clássica propriamente dita. Cabe ressaltar que a grande quantidade de filmes só é possível por se tratarem de filmes extremamente curtos, sendo, grande parte deles, com menos de 1 minuto de duração. Também é importante observar que esses filmes servem para apresentar linhas gerais de como eram os primeiros cinemas, mostrar a "visão de espaço e sociedade" que esses pioneiros tinham, e mostrar a evolução estética e de linguagem que vinham sendo aprimoradas nesses primeiros tempos. Esse período foi considerado como um momento de testes, experiências, e como tal devem ser vistos. Ainda se buscava a condição de arte propriamente dita. Outro fator importante discutido sobre esse período é a questão do surgimento e da consolidação de uma indústria de entretenimento, o sistema de estúdios, a distribuição no circuito e o "consumo" do produto fílmico por parte das audiências.

Na avaliação do cinema estadunidense, sobretudo o produzido em Hollywood, faz-se necessário indicar algumas subdivisões internas a partir das características gerais. Consideramos o período mudo, até 1927-1928; o período da Depressão, de 1929

até próximo ao final da década de 1930; o período da Segunda Guerra Mundial, de 1939-1945; e o cinema do Pós-Guerra. No cinema mudo, apresentamos um panorama geral sobre as comédias de Charles Chaplin, Buster Keaton e Roscoe 'Fatty' Arbuckle; e sobre o drama *A Turba (The Crowd, 1928)*, de King Vidor. Para o período da Depressão, destacamos os filmes "escapistas" musicais, os quais tangenciam ou abordam com distanciamento os problemas econômicos e sociais, tais como: *Cavadoras de Ouro (Gold Diggers of 1933)*, de Mervyn LeRoy; e *Belezas em Revista (Footlight Parade, 1933)*, de Lloyd Bacon. Como contraponto, dissertamos brevemente sobre a abordagem dos problemas sociais em Chaplin, nos filmes *Luzes da Cidade (City Lights, 1931)* e *Tempos Modernos (Modern Times, 1936)*. No período da Segunda Guerra Mundial, optamos pela escolha dos filmes *Rosa de Esperança (Mrs. Miniver, 1942)*, de William Wyler; e *Desde Que Partiste (Since You Went Away, 1944)*, de John Cromwell; por darem destaque às personagens femininas no contexto de guerra e seu impacto na estrutura familiar. E, para finalizar o estudo do cinema estadunidense clássico, nossa opção é pelos filmes *noir* dos anos 1940-50, em especial a obra *Cidade Nua (Naked City, 1948)*, de Jules Dassin, e o retrato dos problemas urbanos e da crise dos valores sociais.

Sobre o Expressionismo alemão, importante escola cinematográfica surgida após a Primeira Guerra Mundial na Alemanha, são discutidos filmes dos diretores Fritz Lang e Robert Wiene. Destaque para os filmes: *O Gabinete do Doutor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919/1920)* de Robert Wiene, considerado como filme inaugural do movimento expressionista; *Dr. Mabuse, o Jogador (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)*, e *Metropolis (Idem, 1927)*, ambos de Fritz Lang. Esses filmes proporcionam uma visão bastante interessante, a partir da fusão das artes plásticas com o cinema em sua estética, da visão de espaço e sociedade presentes na República de Weimer.

No capítulo sobre a Montagem soviética, discutimos as teorias dos cineastas Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Essa escola estava diretamente vinculada à ideia de reestruturação da sociedade e das artes que os revolucionários vislumbravam. Para isso, eles criaram teorias baseadas nos princípios da montagem dos filmes para criar os sentidos a serem assimilados pelos espectadores. Nesse contexto, analisamos os filmes: *A Greve (Stachka, 1924/1925)*, *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)*, ambos de Eisenstein; e *Um Homem Com Uma Câmera (Chelovek s Kino-apparatom, 1929)*, de Vertov.

Na última das escolas estudadas, o Neorrealismo italiano, examinamos as mudanças na forma de se fazer filmes preconizadas por esta escola. A saída dos estúdios e a ida às ruas (locações) para filmar, a utilização de não-atores, a abordagem de temas da realidade cotidiana, os problemas sociais do pós-guerra, entre outras; são exemplos das mudanças preconizadas pelos neorrealistas. Essa escola, considerada como marco do cinema moderno, influenciou muitas cinematografias mundo afora, dentre elas, o Cinema novo brasileiro. Partimos do estudo de filmes de dois cineastas importantes para a construção desse movimento: Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Dentre os filmes, destacamos: a Trilogia da Guerra de Rossellini, composta por *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, 1945)*, *Paisá (Paisà, 1946)* e *Alemanha, Ano Zero (Germania Anno Zero, 1948)*; e ainda, *Vítimas da Tormenta (Sciuscià, 1946)*, que trata da questão das crianças abandonadas; *Ladrões de Bicicleta (Ladri di Biciclette, 1948)*, sobre a questão do desemprego; e *Umberto D. (Idem, 1952)*, sobre o problema dos idosos; os três últimos citados de Vittorio De Sica. É importante considerar que, em termos mercadológicos, esse movimento era, também, uma tentativa de barrar a entrada dos filmes estadunidenses no mercado italiano e valorizar a cinematografia nacional.

### **3.3 DEFINIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS FILMES**

Conforme comentamos no capítulo anterior, no item 2.9 e subitens, a análise fílmica passou a apresentar um caráter mais acadêmico a partir da década de 1960, quando foram criados diversos modelos metodológicos para análise. Ainda que os pioneiros nesse tipo de metodologia fossem os semiólogos, tão logo os estudos se desenvolveram, novas áreas começaram a discutir acerca da importância de se analisar as produções artísticas (dentre elas o cinema) com as teorias e metodologias dessas áreas. Com a Geografia isso não deve ser diferente. Após termos definido quais escolas cinematográficas serão estudadas, e quais filmes, a priori, serão analisados, precisamos definir qual(is) método(s) e/ou procedimentos utilizaremos para análise.

Pensando em um processo de análise, principalmente que contemple questões como a contextualização histórica e as transtextualidades, entendemos que somente a análise do filme, individualmente, por melhor e mais completa que possa ser, não é suficiente. É necessário incorporar outros elementos na análise para a construção de

uma leitura mais contemplativa. Materiais adicionais como livros de teoria e história de cinema, periódicos e revistas especializadas, materiais disponíveis na rede (com o devido cuidado na seleção) e, principalmente, documentários sobre a produção dos filmes (*making of*), entrevistas com a equipe, diretores, roteiristas, atores e atrizes, produtores, constituem materiais de extrema riqueza para buscar detalhes que mesmo a "assistida" mais atenta ao filme não é capaz de perceber. Normalmente os documentários trazem questões técnicas sobre a produção, dificuldades, questões de mercado, recepção do público, e também trazem importantes questões contextuais, como o que vinha sendo produzido no período, quais questões o filme visava levantar, qual a expectativa com a obra, quais as referências existentes na obra. Enfim, os documentários, as entrevistas e os depoimentos tendem a elucidar muitas questões que nos filmes apresentam certa obscuridade. E claro, o conhecimento de geografia e história são muito importantes para facilitar o processo de contextualização das obras.

Outra relevante questão a ser considerada no processo de análise fílmica, é o conhecimento do maior número possível de outras obras de um determinado diretor cujo filme específico se pretenda analisar. Isto serve para os diretores que costumam ser reconhecidos como autores<sup>22</sup>, pois, nesses casos, a obra tende a seguir um determinado desenvolvimento. Muitas vezes algo que se vê em uma obra no final da carreira deste autor, já foi desenvolvida e aprimorada em uma série de obras anteriores. Já para os diretores considerados não-autores, essa questão tem uma eficácia menor.

A seguir, apresentamos os Quadros 1, 2, 3, 4 e 5 (com destaque para o 2), nos quais constam as características principais que analisamos nos filmes, para, então, demonstrarmos a forma como o espaço urbano e a sociedade urbana eram representados em cada uma das escolas a que nos propusemos a analisar. Esse conjunto de quadros (em especial o 2), ainda que represente o método de análise, deve ser visto como um roteiro (ou procedimentos) para embasamento da análise, e não como um método de análise fílmica propriamente dito. Também cabe ressaltar que são diretrizes a serem consideradas na análise, mas não necessariamente citáveis nela, pois, se assim fosse, as discussões restar-se-iam excessivamente longas e com excesso de informações de relevância menor.

---

<sup>22</sup> Não discutimos, neste trabalho, a chamada "Política de Valorização dos Autores", amplamente discutida na revista *Cahiers du Cinéma*, por volta da década de 1950, pelos críticos que posteriormente viriam a criar o movimento cinematográfico *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, entre outros).

<b>INFORMAÇÕES GERAIS DOS FILMES (Aplicável a Todos os Filmes)</b>
Ano de Produção
Responsável pela Produção (Diretor, Produtor, Estúdio...)
País de Produção
País Onde Foram Realizadas as Filmagens
Filmagens em Locações ou Estúdios
Duração Total da Película
Formato de Tela
P&B / Colorido
Cinema "Mudo" / Sonoro
Escola Cinematográfica
Disponibilidade de Recursos Técnicos Conforme Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica
Fase do Modernismo Conforme Classificação de Harvey (1992) (Apresentada no Item 2.1)
Informações Adicionais Sobre Contexto Histórico-Geográfico
Informações Adicionais Disponíveis Sobre o Processo de Produção dos Filmes

**Quadro 1** - Informações Gerais dos Filmes.

Elaborado por: Ronell da Cunha (2018).



CARACTERÍSTICAS OBSERVÁVEIS RELATIVAS AO ESPAÇO FÍLMICO COMO REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO (Devem ser consideradas, no que couber, para qualquer filme)			
Características Gerais da Cidade e Sociedade	Exemplos "falsos dicotômicos" que podem ser encontrados nos filmes		
Espaços Externos (Formas das Ruas e Vias de Circulação)	Vias estreitas	Vias largas	
Fluxo de Pessoas	Pedestres	Veículos de qualquer tipo	
Fluxo de Veículos	Tração animal	Automotores	
Meios de Transporte	Ênfase no coletivo	Ênfase no individual	
Iluminação das Ruas	Predominância de ruas escuras	Predominância de ruas claras, bem iluminadas	
Segurança da Cidade	A cidade como um "lugar seguro"	A cidade como "centro disseminador de medo e insegurança"	
A "Presença do Estado"	Leis, policiamento, "ordem"	"desordem", "terra sem lei", criminalidade operando na (des)organização da cidade	
Edificações: Prédios, Casas	Ênfase na representação do desenvolvimento vertical da cidade	Ênfase no desenvolvimento horizontal da malha urbana	
Espaços Internos (Casas, Escritórios...)	Espaços amplos, organizados	Espaços pequenos, desorganizados, sensação de "sufocamento"	
Características da Arquitetura	Predomínio de formas retilíneas, padronização das formas, racionalidade	Predomínio de formas sinuosas, curvas, ausência de padrão, organicidade	
Elementos de Segregação Socio-espacial	Retratção de espaços segregados dentro do espaço urbano	A cidade vista como uma, sem evidências de formas segregadas	
Abordagem de Problemas Sociais	Desemprego, fome, doenças, abandono de crianças e idosos são retratados	Os problemas sociais são mascarados, ignorados, ou inexistentes no universo diegético	
Abordagem Quanto ao Consumo	O filme faz apologia, aberta ou velada, ao consumo	O filme não trata a questão do consumo, ou trata de forma muito velada sendo de difícil percepção	
Aspecto de Conservação ou Deterioração da Cidade	Cidades bem conservadas, limpas	Cidades deterioradas	
		Degradação por falta de investimentos, vandalismo	Degradação em decorrência de Guerras
Tensões, Conflitos ou Luta de Classes	As tensões entre as classes sociais são retratadas de forma direta e/ou evidente	As tensões são inexistentes, ignoradas ou relegadas a um plano secundário	
A Questão do Trabalho	Trabalho industrial		
	Indústrias "pesadas", grande porte	Indústrias "leves", pequeno porte	Comércio, serviços, outros
Hierarquia do Trabalho	É possível reconhecer as relações hierárquicas		Hierarquia difusa, ou aparente ausência de hierarquia
A Presença da Mulher no Trabalho	A mulher está presente no mercado de trabalho		A mulher não é mostrada no mercado de trabalho
	Ocupa posição de hierarquia elevada	Ocupa posição subalterna no trabalho	
A Representação da Família	Família nuclear		Outras concepções de família
Hierarquia Familiar	Reconhecimento da hierarquia		Relações aparentemente igualitárias (ao menos entre os adultos)
Representação das Relações Sexuais	Abordagem do sexo como condição natural dos seres humanos		Sexo tratado como um "tabu", ou algo a ser evitado, negado, não mostrado
A Representação da Multiculturalidade	Existência de multiculturalidade		Representação "monocultural"
Representação de Multiétnicidade e Multiracialidade	Existência de várias raças e etnias representadas		Uma única raça e/ou etnia representada
	Representação "digna", valorizando a diferença	Representação "estereotipada", desvalorizando a diferença	
	Convivência harmoniosa	Convivência conflituosa	
Outras Características Observadas nos Filmes de Relevância para o Trabalho, Não Citadas no Quadro.			

**Quadro 2** - Características Observáveis Relativas ao Espaço Fílmico como Representação do Espaço Urbano. Elaborado por: Ronell da Cunha (2018).

<b>ROTEIRO DE ANÁLISE PARA OS FILMES EM ÚNICO PLANO</b>
(Aplicável aos Filmes de Lumière e Edison)
Posicionamento da Câmera, Enquadramento
Profundidade de Campo
Análise do Espaço Fílmico (Campo x Fora de Campo)
Câmera Fixa em Lugar Fixo x Câmera Fixa em Lugar Móvel
O Que a Câmera Registra?
Qual(is) Espaço/Sociedade é(são) Privilegiado(s) nos Primeiros Filmes?

**Quadro 3** - Roteiro de Análise para os Filmes em Único Plano.

Elaborado por: Ronell da Cunha (2018).

<b>ROTEIRO DE ANÁLISE PARA FILMES DE CURTA-METRAGEM COM VÁRIOS PLANOS</b>
(Aplicável aos Filmes de Méliès e Griffith)
Posicionamento de Câmera e Enquadramento
Profundidade de Campo
Análise do Espaço Fílmico
Movimentos de Câmera ( <i>travelling</i> , panorâmica, <i>close-up</i> )
Planos (Plano Geral, Plano de Conjunto, Plano Médio, Plano Americano, Primeiro Plano, Primeiríssimo Plano/Plano de Detalhe)
Movimentação entre os Planos
Características Básicas de Montagem
Análise Sintagmática: Encontra-se Apenas a Cena ou Existe Outro Segmento Autônomo?
Tentativas de Criação de uma Linguagem Cinematográfica
Evolução da Narrativa Cinematográfica

**Quadro 4** - Roteiro de Análise para Filmes de Curta-Metragem com Vários Planos.

Elaborado por: Ronell da Cunha (2018).

<b>ROTEIRO PARA ANÁLISE DE FILMES DE LONGA-METRAGEM</b> (Aplicável aos Demais Filmes)
Reconhecimento de Um Plano Aberto ou de Conjunto e Narrativa Situando o Espaço-Tempo Diegético?
Narração Extradiegética ( <i>voz off</i> ) ou Intradiegética?
Movimentos de Câmera ( <i>travelling</i> , panorâmica, <i>close-up</i> , movimento de grua, câmera na mão)
Movimentação e Transição entre os Planos ( <i>Raccords</i> <sup>23</sup> )
Reconhecimento das Unidades Sintagmáticas
Prevalência de Planos Curtos, Médios ou Longos?
Presença de Plano-Sequência?
O Papel da Montagem: Ênfase na Montagem ou Montagem "Evitada" ao Máximo?
Montagem Evidenciada ou Montagem "Escondida"?
Profundidade de Campo ou Prevalência do " <i>Flou</i> <sup>24</sup> Artístico"?
Ênfase no Personagem Individual ou "Personagem Coletivo"?
Ênfase no Sistema de Astros e Estrelas ( <i>Star System</i> ) ou Utilização do Ator/Atriz "Comum"?
Personagem-Herói ou "Personagem-Comum" do Cotidiano?
Elementos de Transtextualidade Reconhecidos no Texto Fílmico
Outras Questões Relevantes

**Quadro 5** - Roteiro para Análise de Filmes de Longa-Metragem.

Elaborado por: Ronell da Cunha (2018).

Após a apresentação dos quadros referenciais para análise, reiteramos que eles correspondem a um roteiro com questões importantes a serem observadas nos filmes. Evidentemente que cada película a ser analisada apresentará apenas algumas dessas características. Já as escolas tendem (e isso não é uma regra absoluta) a ter conjuntos de características homogêneas dentre os filmes que dela fazem parte, conforme será apresentado nos próximos capítulos.

<sup>23</sup> Segundo Aumont, et al. (2012, p. 77), é "qualquer mudança de plano em que há um esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*."

<sup>24</sup> Perda de foco intencional de uma determinada parte do campo para valorizar a outra parte que mantém o foco. Utiliza-se em contraponto à Profundidade de Campo.

*O cinema diverte o mundo inteiro. Ele enriquece as pessoas. O que poderíamos fazer de melhor e o que nos daria mais orgulho?*

*Louis Lumière*

*Os filmes darão aos olhos o que o fonógrafo deu aos ouvidos.*

*Thomas Edison*

**S**e existe uma afirmação que podemos fazer com significativa margem de segurança, é a de que o século XX é marcado pela predominância da era das imagens. E, nesse sentido, o cinema é, sem dúvida, elemento fundamental dessa predominância. Existem algumas vertentes que são importantes para o estudo do cinema enquanto realidade presente no cotidiano da sociedade do século XX. Dentre elas, destacamos: (a) a evolução das técnicas, seu caráter efetivamente científico, de descoberta e aprimoramento dos objetos técnicos cinematográficos propriamente ditos; (b) a criação de uma linguagem própria e a capacidade de articular uma narrativa a partir desta linguagem, contar uma história, e apresentar um discurso; (c) a sua potencialidade de se articular enquanto uma indústria de arte e entretenimento com substancial capacidade econômica; (d) e o debate teórico (com implicações práticas) da natureza da arte cinematográfica e sua diferenciação em relação às demais artes e a contraposição ao sistema de entretenimento econômico-industrial vigente. Partindo da concepção que o objeto finalístico do trabalho é a representação do espaço e sociedade urbanos, havemos de delimitar exatamente em que nível o cinema opera com essa representação. Ainda que seja relevante e necessário trazer à discussão a questão da evolução técnica e econômica e o aprimoramento da linguagem cinematográfica, é no nível da narrativa e, principalmente, do discurso, onde ocorre, de forma contundente, a representação sócio-espacial<sup>25</sup>.

Apontamos para a utilização da expressão “Primeiros Cinemas” e não “Primeiro Cinema”, a qual foi utilizada por Costa (2012) no seu artigo em *História do Cinema Mundial*; ou “Primeiros Filmes”, a qual seria outra possibilidade de abordagem; pois, em relação à segunda, consideramos o termo “Cinema” como algo mais amplo que o termo “Filme”, pois aquele envolve os elementos “pré, pós e a-fílmicos”, em tese, ausentes neste, conforme comentamos anteriormente; e, em relação à primeira abordagem,

---

<sup>25</sup> Utilizamos aqui o termo *sócio-espacial*, e não *socioespacial*, termo este mais aceito em termos gramaticais, em consonância ao que discute Marcelo Lopes de Souza em *Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial*, e em textos anteriores. Segundo o autor, “[...] o ‘sócio’, longe de apenas qualificar o ‘espacial’, é, para além de uma redução do adjetivo ‘social’, um indicativo de que se está falando, direta e plenamente, também das relações sociais.” (SOUZA, 2015, p. 16)

colocamos o termo no plural por entendermos que as diferenças entre os pioneiros se davam de forma muito significativa tanto no campo técnico (equipamentos de captura da imagem e de projeção das mesmas), quanto no campo do produto (o filme em si, seu conteúdo e estética), e essas diferenças importantes acabavam criando verdadeiramente diferentes “cinemas”. Naturalmente não temos a pretensão de defender e problematizar essa ideia a fundo, mas em uma análise de síntese, parece-nos adequada a utilização da expressão “Primeiros Cinemas”.

Pode-se dizer, seguramente, que as pesquisas que culminaram na invenção do cinema não ocorreram em apenas um lugar e tampouco em uma única ocasião, característica recorrente da *modernidade* na segunda metade do século XIX. Pensando no mundo ocidental (e sobretudo naqueles países mais avançados industrial e economicamente), havia, já nas últimas décadas do século XIX, pesquisadores que buscavam a captura da imagem em movimento em alguns países da Europa e Estados Unidos. Pesquisadores como o astrônomo francês Pierre-Jules-Cesar Janssen, o fotógrafo britânico Eadweard Muybridge, e o fotógrafo e químico francês Louis Aimé Augustin Le Prince, este último desaparecido em 1890 em condições misteriosas<sup>26</sup>, já apresentavam sequências de imagens em movimento (ou tentativa de) ainda nas décadas de 1870 e 1880. Segundo Flávia Costa,

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (COSTA, 2012, p. 18)

Contudo, foi com os experimentos do americano Thomas A. Edison e dos franceses Auguste e Louis Lumière, e suas apresentações públicas já em meados da década de 1890, que o cinema foi considerado como “oficialmente inventado”. Essas primeiras apresentações ocorreram entre 1893, quando Edison registrou a patente de seu quinetoscópio, e a data de 28 de dezembro de 1895, quando ocorreu a famosa apresentação paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière no *Grand Café do Boulevard des Capucines* em Paris (*Ibidem*), essa última considerada majoritariamente como o

---

<sup>26</sup> Uma das possíveis teorias para o desaparecimento de Le Prince está vinculada a uma “guerra de patentes”, mas tudo fica apenas para o campo das especulações já que o caso nunca foi elucidado.

verdadeiro nascimento do cinema comercial. Em 1º de novembro de 1895, os irmãos germânicos Max e Emil Skladanowsky também fizeram exibição pública de seu sistema de projeção de filmes, o bioscópio, em Berlim, mas esse evento acabou não tendo o mesmo peso histórico que a apresentação dos irmãos Lumière em Paris.

O(s) cinema(s) das duas primeiras décadas, conforme nos aponta Costa (2012), é um cinema de transformação constante, diferentemente do longo período de (*relativa*, grifo nosso) estabilidade, característico do cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950. Segundo Costa, “[...] esse *primeiro cinema* testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (COSTA, 2012, p. 17). A autora, baseada nos trabalhos de Tom Gunning e André Gaudreault, classifica a era do primeiro cinema em dois períodos de desenvolvimento distintos, onde uma determinada característica era preponderante nos filmes: (a) **o cinema de atrações (1894 a 1906/1907)**, que vai das primeiras apresentações em cafés (na Europa) e *vaudeville*<sup>27</sup> (nos EUA), e em espetáculos itinerantes, até o período de expansão dos *nickelodeons*<sup>28</sup> e da demanda por filmes de ficção; e (b) **o cinema de transição (1907 a 1913/1915)**, quando os filmes passam a se estruturar em uma narrativa baseada em convenções cinematográficas que vão pouco a pouco se consolidando. É nesse segundo período que o cinema começa a se organizar em moldes verdadeiramente industriais.

O cinema de atrações, que marcou o primeiro período, foi dividido pela autora em duas fases: a primeira, de **1894 até 1903**, caracterizada pelo predomínio de filmes documentais muito curtos (a maioria realizado em plano único), considerados atualidades da época; e a segunda, de **1903 a 1907**, aproximadamente, quando os filmes de ficção formados por múltiplos planos começam a superar os de atualidades. Nesta segunda fase já são criadas narrativas simples e ocorrem experimentações para

---

<sup>27</sup> Teatro de variedades, forma de entretenimento popular que misturava diversas atrações distintas. “A estrutura do valdevile não requeria uma divisão da indústria entre as unidades de produção, distribuição e exibição” (COSTA, 2012, p. 21).

<sup>28</sup> Os *nickelodeons* eram locais para exibição de filmes e surgiram a partir de 1905. Eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns abafados e pouco confortáveis adaptados para exibir filmes ao maior número possível de pessoas, normalmente de baixa renda. Era uma diversão barata que custava 1 níquel (5 centavos de dólar). Esses locais foram adotados pelas populações de baixa renda que habitavam os bairros operários das cidades norte-americanas (SKLAR, 1978 *apud* COSTA, 2012).

Os *nickelodeons* marcam o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial (*Ibidem*, p. 27).

estruturar as relações causais e temporais entre os planos. É o princípio da linguagem cinematográfica propriamente dita.

Do ponto de vista da linguagem e comunicação, o autor André Gaudreault, citado em Costa (2012),

[...] propôs que existem dois modos de comunicação de um relato: a mostração e a narração. A mostração envolve a encenação direta dos acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador. No entanto, os dois modos são regidos pelo que ele chama de *meganarrador*, já que todo relato é sempre construído por alguém e nunca se produz *automaticamente*. No cinema, a mostração está ligada à encenação e apresentação de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narração está ligada a manipulação de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem). Para Gaudreault, o primeiro cinema está mais ligado à atividade de mostração do que à de narração, principalmente nos filmes que possuíam apenas um plano, até 1904. (GAUDREULT, 1989 *apud* COSTA, 2012, p. 24)

Nos próximos tópicos deste capítulo, discutimos sobre os filmes dos irmãos Lumière e as características predominantes de espaço e sociedade urbanos presentes em seus filmes; as apresentações de artistas populares dos Estados Unidos registrados nos primeiros filmes da *Edison Company*; as viagens fantásticas e (talvez) colonizadoras presentes nos filmes de Georges Méliès; esses ainda dentro do que podemos classificar como cinema de atrações; e o aprimoramento da linguagem e evolução da narrativa nos filmes de curta-metragem de D.W. Griffith, esses no contexto do cinema de transição; finalizando com o importante (do ponto de vista técnico) e reprovável (do ponto de vista moral) épico *O Nascimento de Uma Nação (1915)*, também de Griffith.

#### **4.1 A CIDADE DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX REGISTRADA PELO CINEMATÓGRAFO DE LUMIÈRE (1895-1905)**

Conforme apresentamos anteriormente, Auguste e Louis Lumière não foram os primeiros na corrida pela captura e projeção das “imagens em movimento”. Mas certamente são os que ficaram mais famosos, e são os mais lembrados hoje. Oriundos de família tradicional do ramo industrial, a qual era a maior produtora europeia de placas fotográficas, eles tinham experiência e uma poderosa política de *marketing* para negociar seus produtos. “Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu *design*, muito mais leve e funcional” (COSTA, 2012, p. 19). Todavia, o grande diferencial do



cinematógrafo, em relação a todos os seus concorrentes, era suas características técnicas. Esse equipamento podia funcionar como câmera ou projetor, fazer cópias dos negativos, e ainda funcionar por meio de manivela, sendo assim, não dependente de energia elétrica ou outra fonte de energia externa. Por ser um equipamento de pouco peso, podia ser transportado facilmente para espaços externos e de difícil acesso para filmar as situações cotidianas, livre das limitações naturalmente existentes nas filmagens em estúdios. Essas características que tornavam o equipamento melhor que os dos concorrentes, tornaram também os produtos de seu equipamento melhor que os dos concorrentes, pois podia levar o equipamento ao “mundo” (na verdade apenas uma pequena, mas significativa, parcela dele), logo não precisava reproduzir uma “parcela do mundo” no estúdio.

O quinetoscópio (ou cinetoscópio<sup>29</sup>) de Edison, por sua vez, tinha um limitante de ser visto por somente uma pessoa por ocasião, o que tornava a comercialização dos filmes pouquíssimo potencializada<sup>30</sup>. Dando-se conta disso, e ao saber que o cinematógrafo chegara aos Estados Unidos, Edison começou a fabricar o equipamento de projeção Vitascópio, em 1896, para exploração coletiva dos filmes, porém mesmo este equipamento tinha um limitante de ser muito pesado para transporte pelo operador (500 quilos), e ainda necessitava de energia elétrica para funcionar, o que manteve Edison e seus cinegrafistas presos ao estúdio, ou a locações de fácil acesso, por mais tempo que seus concorrentes franceses.

Tendo criado um equipamento com potencialidade para registrar imagens em movimento de boa qualidade e praticamente sem limitante espacial, os irmãos Lumière produziram uma série de pequenos filmes entre os anos de 1895 e 1905. Ao todo foram 1422 filmes produzidos, a maioria deles considerados, hoje, irremediavelmente perdidos. Somando os filmes constantes nos documentários *The Lumière Brothers' First Films (1996)* e *Lumière! A Aventura Começa (Lumière, 2016)*, e mais alguns filmes não constantes nos documentários, mas encontrados na rede mundial de computadores, chega-se a um número não superior a 150 filmes conhecidos, algo em torno de 10% ou pouco mais da totalidade dos filmes por eles produzidos. Ainda assim uma amostragem

---

<sup>29</sup> Do original *Kinetoscope*, a tradução do termo varia nas bibliografias, mas se trata do mesmo equipamento.

<sup>30</sup> Sua preocupação à época era a comercialização do próprio equipamento, e não dos filmes.

significativa para conhecermos a visão de espaço e sociedade destes pioneiros da arte cinematográfica.

Segundo nos explica Ismail Xavier, em *O Discurso Cinematográfico (2005)*, alguns historiadores, dentre estes Tom Gunning e Miriam Hansen, formularam um estudo dos primeiros cinemas a partir de uma “tese da modernidade”. Esta consiste no “conjunto de estudos apoiados na idéia de que o avanço técnico determinou um salto nos modos de percepção do tempo e do espaço, e a correlata necessidade de dispositivos de defesa e adaptação aos novos desafios enfrentados pela sensibilidade” (XAVIER, 2005, p. 200). De todos os primeiros pesquisadores e fotógrafos a realizarem filmes, nenhum outro demonstrou tamanho fascínio pelas transformações sociais e no espaço (urbano em especial) que os irmãos Lumière e seus cinegrafistas. E seus filmes, junto com a fotografia, vieram justamente a cristalizar essas transformações, como verdadeiros testemunhos dos novos tempos. Por semelhança e recorrência dos temas, Thierry Frémaux dividiu os filmes Lumière em alguns grupos. Dentre os mais relevantes do ponto de vista deste trabalho, destacamos: (a) Lyon, a cidade dos Lumière; (b) infância; (c) a França que trabalha; (d) a França que se diverte; (e) Paris 1900; (f) o mundo próximo de nós; e (g) um novo século.

A primeira filmagem realizada pelo cinematógrafo foi *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (La Sortie de L'Usine Lumière a Lyon, 1895)*<sup>31</sup>, em março de 1895. Neste filme de 50 segundos de duração<sup>32</sup>, com enquadramento fixo, vemos um grupo de trabalhadores saindo pelo portão de uma fábrica a qual não temos noção precisa de dimensão, mas parece uma indústria de médio porte. O filme não faz menção ao tipo de atividade que ali se desempenha, vemos somente um grupo de aproximadamente 100 pessoas saindo; num primeiro momento, ampla predominância de mulheres, e, posteriormente, de homens. Podem ser observados também alguns homens saindo em suas bicicletas. Pela quantidade de gesticulações e a grande aglomeração de pessoas saindo em um curto espaço de tempo, podemos deduzir que se trata de uma encenação,

---

<sup>31</sup> Foram realizadas várias versões semelhantes de filmes com a saída dos operários da Fábrica Lumière. Existem pelo menos três versões preservadas atualmente.

<sup>32</sup> Cabe destacar que todos os filmes dos Lumière são filmados em único plano e têm duração de aproximadamente 50 segundos, em preto e branco e mudos (ou silenciosos), e com grande profundidade de campo. O que varia é o posicionamento da câmera, que pode ser fixa (com enquadramento fixo), ou fixada em um objeto móvel (em uma embarcação, trem, ou outro meio de transporte, gerando variação e mobilidade no enquadramento). Além disso, a maioria dos filmes foram realizados em ambientes externos (ruas, locações...).

e não de um documentário direto que busca a realidade<sup>33</sup>. Contudo, observa-se algumas características predominantes em boa parte dos filmes Lumière: o fluxo de pessoas (até mesmo com relativa pressa) e algum tipo de relação com atividade produtiva industrial. Isto já denota a tendência dos irmãos franceses de dar atenção à aceleração da vida cotidiana ocasionada pelas mudanças na experimentação do espaço-tempo.



**Figura 2** - Imagem capturada do filme *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895)

Um dos primeiros filmes dos Lumière de relevância histórica incontestável é *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'Arrivée d'un Train à la Ciotat*, 1895), o qual causou verdadeira sensação<sup>34</sup> na plateia do *Grand Café*. Neste filme, vemos um grupo de pessoas esperando a chegada de um trem. A câmera é posicionada de forma a produzir um contraste em diagonal entre o piso claro onde estão as pessoas e a cor escura da locomotiva que se aproxima até tomar completamente sua metade do enquadramento. Ainda que a intenção principal de Lumière fosse documentar a realidade através da

<sup>33</sup> Ainda que os filmes de Lumière sejam considerados de tendência documental, muito do conteúdo existente neles consiste em encenações. Inclusive os irmãos se aventuraram em criar alguns filmes de ficção, como *O Regador Regado* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895), considerado a primeira piada visual do cinema.

<sup>34</sup> Grande parte do mito criado em relação a este filme deve-se a vários relatos existentes que dizem que muitas pessoas se assustaram com a chegada do trem e até mesmo se esconderam debaixo das mesas do *Café*. Provavelmente exista uma grande parcela de exagero nestas descrições, mas, de qualquer modo, é algo que sobrevive ao tempo. A este filme, em parte, é dado o *status* de precursor da impressão de realidade do cinema.

imagem “móvel”, nota-se em seus filmes uma grande preocupação estética com a composição dos quadros. A posição da câmera era pensada minuciosamente de forma a inserir a maior quantidade possível de registros dentro dos limites do quadro e da própria duração da película. Aqui novamente nos deparamos com a valorização de um objeto moderno para a época (o trem), e a ênfase no deslocamento rápido, além da aglomeração de pessoas. Nos filmes de Lumière, a interação, como característica primordial do espaço da qual nos fala Massey (2008), é a regra.



**Figura 3** – Imagem capturada do filme *A Chegada de Um Trem à Estação* (1895)

É possível observar a grande profundidade de campo (nitidez em todo o quadro) que o cinematógrafo era capaz de capturar.

Outro dos primeiros filmes marcantes da obra dos Lumière é *O Almoço do Bebê* (*Repas de Bébé*, 1895). Neste registro familiar, vemos Auguste e sua esposa Marguerite dando comida a sua filha bebê. Aqui Auguste Lumière traz um modelo familiar, o da sua família: homem, mulher e filho(a). Esse modelo familiar comumente encontrado nas sociedades modernas, e repetido à exaustão nas diferentes formas de representações artísticas, inclusive no cinema, tornou-se um modelo massificado, não como “uma” das formas de organização familiar, mas sim como a “única” forma. Os Lumière, como bons exemplos da burguesia ascendente industrial, trataram de transformar os seus modelos de família em representação de família da sociedade francesa. Não encontramos, em

seus filmes, outro modelo familiar que não os seus próprios. E ao se apresentar um determinado registro como sendo a suposta realidade, implicitamente se acaba dizendo que aquela é a referência. Isto tende a impossibilitar o reconhecimento do “diferente” uma vez que este não é visto, logo, não reconhecido. Se antes comentamos que a interação é a regra nos filmes de Lumière, a interação com diversidade não é regra, mas exceção. Esta é a forma com que os Lumière criaram um modelo de família, não por meio de narrativas e histórias dramáticas, mas simplesmente escolhendo um modelo único e o reproduzindo, sem dar a oportunidade do reconhecimento do(s) outro(s).

Neste sentido, sobre a fotografia (invenção anterior ao cinema, mas que serve de base técnica para este), Anatol Rosenfeld, em *Cinema Arte & Indústria*<sup>35</sup>, afirma que

A invenção da fotografia correspondeu a uma profunda aspiração da burguesia ascendente, de índole individualista. Ávida de prestígio e de auto-representação, desejosa de manifestar a sua importância recém-conquistada, necessitava com urgência de um instrumento barato para documentar, por meio do retrato, a sua sólida posição na hierarquia social e a dignidade do “Terceiro Estado”. Não podendo recorrer a grandes pintores, como a aristocracia, devido aos seus recursos inicialmente limitados e à aversão de dissipar dinheiro para obras de arte, recorria à silhueta, ao medalhão e à técnica do *fisionotrace* – mecanismo que reproduzia o perfil – para roubar à aristocracia o privilégio do retrato. A fotografia veio preencher, portanto, uma lacuna; pode-se dizer mesmo, com certo exagero, que a ascensão de uma nova classe, imbuída do culto da personalidade e ao mesmo tempo de atitudes democráticas, tornou necessária a invenção dum aparelho capaz de transformar, no mínimo espaço de tempo, o máximo número de cidadãos em personalidades dignificadas pelo retrato. (ROSENFELD, 2002, p. 63)

Ainda sobre o filme *O Almoço do Bebê*, seu registro trata, evidentemente, de uma encenação, tal como um teatro filmado. Contudo, esse filme causou um especial interesse em Georges Méliès, então presente na apresentação do *Grand Café*, que ficou impressionado, não com a encenação dos pais e da bebê, mas sim com o movimento das folhas das árvores ao fundo, visto perfeitamente pela profundidade de campo do filme. Para Méliès, este seria o grande diferencial do cinema, a reprodução do movimento natural. A encenação em si poderia ser feita em qualquer teatro, mas somente aquele aparelho seria capaz de reproduzir fielmente o movimento natural dando verdadeiro caráter realístico às imagens. “O fundamental, e fascinante, é o que se pode perceber no canto do quadro: ‘as folhas se movem’. É este movimento que atesta a força do cinema como captação do efêmero, do fugidio, do que não se repete” (XAVIER, 2005, p. 193).

---

<sup>35</sup> Texto publicado originalmente em 1959.

Este pensamento, representado inicialmente por Méliès, é a base de grande parte dos debates teóricos acerca da natureza do cinema. Os defensores dessa ideia entendem que a essência da arte cinematográfica está justamente em capturar o movimento e deixar que as imagens falem por si, sem narração, sem manipulação. Posição completamente inversa ao caminho tomado pelo cinema clássico, o qual manipulou a atenção dos espectadores para o encadeamento dramático da narrativa, eliminando a percepção da imagem no seu todo.



**Figura 4** - Imagem capturada do filme Almoço do Bebê (1895)

No conjunto de filmes que retratam Lyon, organizados por Frémaux, vemos claramente o tipo de cidade que interessava aos Lumière mostrar. Em um desses filmes, o cinegrafista instala a câmera em um trem o qual adentra a cidade de Lyon pelo Norte. No referido filme, vemos a passagem do trem por algumas edificações de 6 a 8 pavimentos, algumas torres industriais ao fundo, uma ponte, outros trens e bondes. Mesmo na curta duração do filme é possível identificar o alto grau de urbanização de Lyon no final do século XIX. Em outro filme realizado em uma estação de trem, acompanhamos a chegada de um trem de um lado do quadro, com as pessoas na parte central do enquadramento, e na lateral oposta ao trem, algumas edificações de 4 a 5 pavimentos. Ao final deste filme é possível se observar a concentração de fumaça que sai de outra locomotiva que não aparece no enquadramento. A dinâmica social urbana é

intensamente capturada nos filmes, característica que os tornam os mais representativos do período.

Em outro dos filmes realizados na cidade de Lyon, a câmera é colocada em diagonal em relação à rua e ao fundo vemos edificações de 3 a 5 pavimentos, um intenso fluxo de pedestres e de carruagens, e, no centro da rua, a passagem de bondes de tração animal. Chama atenção o grande fluxo de pessoas na rua, neste que é um filme documental por excelência, sem qualquer traço de encenação. Já em um dos esteticamente mais belos filmes de Lyon, a câmera é instalada no alto de uma edificação, provavelmente no terceiro ou quarto pavimento, e vemos: ao fundo, um alinhamento de vários edifícios de 5 a 6 pavimentos; na parte central do quadro, a rua bastante larga e a passagem de bondes elétricos e carruagens; na calçada, o fluxo intenso de pedestres; e no canteiro central da avenida, um alinhamento de várias árvores e pessoas sob suas sombras. Podemos constatar que o fluxo de pessoas, tanto de pedestres quanto de veículos elétricos e de tração animal, era intenso em todos os filmes. Ainda é possível constatar a verticalização sem a presença de arranha-céus, mas com uma regularidade de construções bastante acentuada na paisagem urbana.



**Figura 5** - Imagens capturadas dos filmes de Lumière sobre Lyon (França)

Nos filmes que tratam da infância, vemos crianças brincando com animais de estimação, aprendendo a caminhar, encenando passos de dança e outras situações cotidianas. Dentre os mais interessantes, chama atenção uma película que aparece uma fila de mulheres vestidas com roupas completamente brancas e empurrando carrinhos de bebês. Trata-se, provavelmente, de babás, haja vista uniformização das vestimentas. Cabe salientar que é bastante comum nos filmes de Lumière vincular a imagem da mulher a situações familiares, como cuidando de crianças ou na companhia do marido. Diferentemente dos homens que, frequentemente, aparecem em situações de diversão na companhia de outros homens, ou desempenhando algum trabalho. Exceção é o primeiro filme que mostra a saída da fábrica, no qual vemos mulheres e homens em condições de aparente igualdade. Já nos filmes classificados na temática “a França que se diverte”, vemos pessoas jogando bocha, cartas, futebol, ciclismo, corrida em sacos, alpinismo e outras atividades de esporte e lazer. Na maioria delas vemos homens e mulheres nas atividades, normalmente registros de confraternizações familiares e entre amigos. Além de servir como um meio de registrar as atividades sociais urbanas, o cinematógrafo serviu, também, para guardar e cristalizar as memórias da família Lumière.

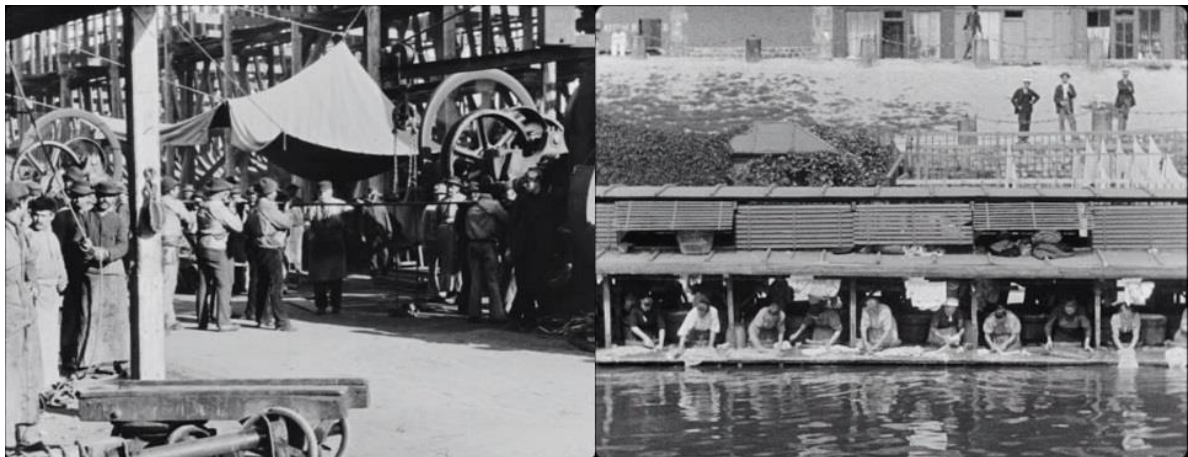


**Figura 6** – Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam “a infância”

Na temática “a França que trabalha”, os filmes põem em evidência o trabalho industrial, mostrando equipamentos mecânicos de grande porte em destaque. Em um desses filmes, vemos algumas grandes roldanas ao fundo no enquadramento e em seguida um grupo de homens carregando uma grande placa metálica. Em outro, vemos um grande objeto circular sendo retirado mecanicamente de uma embarcação, com uma



série de homens ao redor do objeto controlando a retirada do mesmo. Mas certamente, neste conjunto de filmes, o mais icônico, e que retrata bem a diferenciação do trabalho por gênero, é o que aparece um enquadramento à distância onde vemos: na parte superior do quadro (e mais ao fundo na perspectiva) algumas pessoas caminhando; na parte intermediária (e num plano de profundidade intermediário) alguns homens parados olhando alguma coisa em direção à câmera; e na parte inferior do quadro (e no plano mais próximo) as mulheres lavando roupas no rio. Neste filme, novamente vemos as mulheres vinculadas a alguma tarefa laboral doméstica. Se nos filmes em que aparecem as mulheres da família Lumière, as vemos em situações de interação familiar (com as crianças e/ou na companhia dos maridos), nos filmes em que aparecem mulheres no trabalho, este está vinculado a atividades domésticas em sua maioria (tal como levando as crianças para passear ou lavando roupas).



**Figura 7** - Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam “a França que trabalha”

Nas temáticas “Paris 1900”, “o mundo próximo de nós” e “um novo século”, assistimos a tentativa de Lumière de mostrar certa diversidade sócio-espacial, embora justamente nestes conjuntos de filmes é que acaba ficando mais evidente a apresentação de estereótipos. Nos filmes sobre Paris, a ênfase é dada ao caráter moderno e turístico da Metrópole. Em um desses filmes, a câmera é fixada na Torre Eiffel e registra a subida desta proporcionando ao espectador a vista aérea de Paris em meio aos ferros da torre; em outro, assistimos a um grupo de crianças brincando com barquinhos no espelho d’água do *Jardin des Tuileries*, e do outro lado do espelho, ao fundo, observamos uma aglomeração de pessoas passeando. Outro deles é filmado em frente à Catedral de Notre Dame, mostrando fluxo de pessoas que passa pelo local, e também a presença da Igreja

no urbano. Nos filmes realizados na Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha encontramos a mesma ênfase dada aos filmes franceses: a valorização da cidade, dos fluxos e meios de transporte rápidos; e as edificações verticalizadas. Além disso, a presença do Estado, por meio do policiamento, também se faz presente em boa parte dos filmes que se passam nas cidades; além de seu caráter aparentemente limpo e ordeiro. Já nos filmes fora do eixo Europa-América do Norte, a ênfase passa a ser dada na desaceleração dos tempos, no transporte por camelos (no caso da Turquia Asiática e do Egito), ou outras formas não mecanizadas de transporte, demonstrando uma clara diferença nos modos de percepção dos espaços vista por Lumière. Em um filme realizado na então Indochina (colônia francesa), duas mulheres vestidas de branco jogam coisas que parecem ser moedas a um grupo de crianças indochinesas, vestidas com roupas escuras, que estão no chão recolhendo-as. Este filme retrata o mundo colonial existente na virada do século XIX-XX. Da mesma forma, em outro filme em uma aldeia indochinesa, a câmera é fixada em um veículo que se desloca para sair da aldeia e as crianças vêm correndo atrás dela tentando alcançá-la, demonstrando, possivelmente, o fascínio pelo equipamento exótico.



**Figura 8** - Imagens capturadas dos filmes de Lumière que retratam “o mundo próximo de nós”  
 Acima e à esquerda, e abaixo e à direita, filmes realizados na Indochina Francesa. Acima e à direita, filme realizado na Inglaterra; e abaixo e à esquerda, realizado na Turquia Asiática.

Após comentarmos um pouco sobre os filmes de Lumière, podemos concluir que os espaços fílmicos a que eles dão existência eram representações fidedignas do mundo o qual os Lumière conheciam e vivenciavam, portanto do seu espaço real (pré-fílmico). O modelo familiar encontrado em seus filmes não era uma criação, mas sim a reprodução do que eram suas famílias. Da mesma forma, a ênfase em atividades industriais ocorre porque essa era a realidade das atividades laborais da família, era uma estirpe de industriais que reproduziam suas realidades. A cidade encontrada em seus filmes era a parcela de realidade que eles experienciavam. Pode-se afirmar que nem todos os bairros da cidade de Lyon eram como aqueles apresentados nos filmes, mas a cidade de Lyon, para a família Lumière, era aquela. E como eles detinham o poder da imagem, eles o fizeram à sua imagem. Essa é a essência dos filmes Lumière, a escolha de seus temas (e não necessariamente a manipulação deles), o seu olhar sobre a sua realidade cotidiana, não necessariamente sobre a de todos. Nestes filmes observamos o retrato do urbano na virada do século XIX-XX, o retrato visto pela burguesia industrial ascendente europeia. Como seus filmes foram apresentados inicialmente para grupos sociais que estavam relativamente na mesma condição, o efeito dessa reprodução ficou meramente no campo da curiosidade. Somente no momento seguinte, quando os filmes passaram a ser apresentados em realidades diversas daquela representada nos filmes, é que os modelos passaram a efetivamente atuar. Como discutimos em um momento anterior, não temos ferramentas para avaliar o tamanho da influência que esse modelo de representação sócio-espacial foi capaz de operar, mas potencialmente apresentava uma capacidade relevante de alimentação de imaginários sociais.

Do ponto de vista artístico, os filmes dos Lumière até o final de 1895 eram plasticamente muito mais belos que os de seus concorrentes. O cuidado nos enquadramentos, a escolha dos temas, a profundidade de campo, a apurada leitura espaço-temporal para capturar os acontecimentos mais relevantes dentro das limitações técnicas, em tudo isso seus filmes estavam em condições de superioridade em comparação aos outros filmes realizados na época. Em decorrência dessa sensibilidade artística, Thierry Frémaux defendeu: “Lumière foi o último inventor e o primeiro cineasta”. Todavia, seus filmes não apresentaram maiores transformações no período compreendido entre 1895 e 1905, ficando assim ultrapassados na competição de uma técnica de representação que buscava rapidamente o seu lugar dentre as artes.

#### **4.2 A CULTURA POPULAR ESTADUNIDENSE NOS PRIMEIROS FILMES DA EDISON COMPANY (1890-1905)**

Os primeiros filmes produzidos por Thomas Edison e seus cinegrafistas datam de 1890. Eram registros muito curtos, de 2 a 10 segundos de duração, com enquadramento fixo, onde a câmera capturava alguns movimentos realizados pelos técnicos do estúdio, os quais serviam de modelos para os filmes. Entre os anos de 1890 e 1893, os poucos filmes que resistiram ao tempo mostram algumas gesticulações, tentativas de malabarismos e até mesmo a captura de um espirro. Somente entre os anos de 1893 e 1894 é que os filmes passaram a apresentar algum tipo de ação capaz de instigar o interesse dos espectadores, ainda que incipiente. Em 09 de maio de 1893, houve a primeira apresentação pública dos filmes de Edison.

Estes primeiros filmes sob responsabilidade do inventor americano, criados para a reprodução no quinetoscópio, foram feitos num estúdio construído nos fundos de seu laboratório, considerado o primeiro estúdio de cinema do mundo.

Era uma construção totalmente pintada de preto, que tinha um teto retrátil, para deixar entrar a luz do dia, e que girava sobre si mesma, para acompanhar o sol. Por seu aspecto, o primeiro estúdio de cinema do mundo foi apelidado de *Black Maria* - como se designavam os camburões da polícia na época. Lá dentro, dançarinas, acrobatas de vaudeville, atletas, animais e até mesmo as palhaçadas dos técnicos de Edison eram filmados contra um fundo preto, iluminados pela luz do sol. (COSTA, 2012, p. 19)

De maneira completamente diferente dos irmãos Lumière na França, Edison procurou registrar, em seus primeiros filmes, pequenas apresentações de artistas populares dos Estados Unidos. Enquanto Lumière buscou apresentar a cultura e os modos de vida da alta sociedade francesa, Edison buscava as atrações mais populares, sem se preocupar em agradar o gosto cultural da alta sociedade estadunidense. Segundo o historiador Charles Musser<sup>36</sup>, Edison não estava preocupado com a cultura de elite norte-americana, pelo menos até 1910.

Os mais antigos registros existentes dos filmes de Edison são os filmes *Monkeyshines, no. 1 e Monkeyshines, no. 2 (ambos de 1890)*, com duração de poucos

---

<sup>36</sup> No Documentário *Edison - A Invenção dos Filmes (1891-1918)*, uma série de entrevistas com historiadores dos primeiros cinemas acompanham e explicam alguns dos filmes da Edison Company e seus contextos. Em uma dessas entrevistas consta essa afirmação de Charles Musser, assim como as próximas citações de Musser constantes neste tópico.

segundos cada. São registros nos quais podemos ver apenas a silhueta de uma pessoa encenando movimentos. Em um cenário bastante escuro e com a imagem trêmula, estes registros têm seu valor histórico incontestável, mas nenhum valor artístico. Eram tão somente testes de captura do movimento. Em um dos filmes realizados em 1891, intitulado *Dickson Greeting*, observamos um dos técnicos de Edison passando o chapéu de uma mão para outra. Um pequeno registro de 2 segundos de duração, mas já com uma nitidez de imagem bastante superior aos registros do ano anterior. Também no ano de 1891, um dos filmes realizados, e de temática mais recorrente nos primeiros filmes de Edison, é uma encenação de uma luta de boxe feita pelos técnicos do estúdio. Neste registro com duração de não mais que 4 segundos, o que podemos observar é tão somente dois homens rindo, usando luvas de boxe e encenando o movimento de luta. O que chama atenção para o registro é a recorrência com que esse tema surge nos filmes do período. No ano de 1892, dentre os filmes realizados, destacamos *Fencing*, com duração de 2 segundos, no qual assistimos dois homens, adequadamente vestidos para a prática do esporte, encenando movimentos de esgrima.

No ano de 1893, após a construção do estúdio, os filmes passaram a ficar mais interessantes, com duração um pouco maior e melhor nitidez e estabilidade da imagem, o que denota uma constante melhoria da técnica de captura da imagem por parte de Edison e seus funcionários. Em um dos importantes filmes daquele ano, de nome *Blacksmithing Scene*, com duração de aproximadamente 30 segundos, vemos 3 homens encenando a atividade de um ferreiro. Eles retiram uma placa de ferro do fogo e, sobre uma bigorna, utilizam martelo e marretas para moldá-la. Interessante destacar que o filme mostra coletividade no trabalho, os homens encenam de forma rítmica os movimentos de modo a que cada batida no ferro seja executada por uma pessoa por vez, de forma ordeira e ritmada. Ao final da atividade um dos homens pega uma garrafa de alguma bebida e bebe diretamente nela, em seguida passando aos companheiros, mostrando também noções de coletividade e solidariedade entre os trabalhadores. Esse primeiro registro de divisão do trabalho em filmes acabou servindo de referência para os irmãos Lumière, que fizeram semelhante filme em 1895. Desde os primeiros tempos encontramos refilmagens e/ou plágios no cinema. Outra característica importante nos filmes de Edison a partir de 1893, é o surgimento, mesmo que rudimentar, de cenários para os filmes, tal como ocorre no filme dos ferreiros, e em outros, como *The Barber Shop (1893)*, no qual homens encenam as atividades em uma barbearia.

Até o ano de 1894, pouco se aproveita dos filmes de Edison para traçarmos algum conjunto de características da sociedade urbana estadunidense. A grande virada ocorre no referido ano, quando o estúdio acaba se tornando um espaço de reprodução dos teatros de variedades existentes à época. Conforme nos argumenta Charles Musser, Edison era uma figura extremamente midiática na década de 1890 e fazia-se valer desse prestígio para promover seus produtos. Nesse ínterim, convidou vários artistas conhecidos nestes teatros de variedades para filmar no estúdio. Mesmo que a intenção destes artistas fosse cobrar pelas aparições, a maior parte deles, senão a totalidade, acabou fazendo os filmes sem custo por considerar um importante meio de divulgar suas apresentações a um público maior de pessoas e, conseqüentemente, valorizar suas imagens. Em um destes filmes considerados verdadeiramente como cinema de atrações, intitulado *Sandow (1894)*, vemos um atleta exibindo seus músculos diante da câmera de Edison. Com duração de 20 segundos, aproximadamente, Sandow faz uma série de poses exibindo sua forma física. Segundo Charles Musser, o filme acabou rendendo maior prestígio e retornos financeiros ao atleta em apresentações em *vaudeville*, provando que o cinema era, de fato, uma grande propaganda e negócio em potencial.

Outro conjunto de filmes bastante comuns nos anos de 1894 a 1896 eram os curtos números de dança protagonizados por mulheres, normalmente em apresentações solo. Dentre eles destacamos: *Carmencita (1894)*, no qual uma mulher, utilizando um vestido longo e rodado, faz passos de dança, giros e movimentos levantando a perna; *Annabelle Butterfly Dance (1894)*, no qual a dançarina exhibe alguns passos e, com o uso do vestido, imita movimentos do bater de asas de uma borboleta; *Annabelle Serpentine Dance (1895)*, este colorizado à mão, em que Annabelle faz pequenos passos de dança serpentina; *Amy Muller (1896)*, no qual a dançarina exhibe passos de balé; e *Fatima, Muscle Dancer (1896)*, em que uma mulher faz passos de dança com intensa movimentação do busto e dos quadris. Curioso destacar neste último que, a partir de um determinado tempo de projeção, faixas ou tarjas são inseridas no filme sobre as linhas do busto e dos quadris da dançarina para não os deixar à mostra. De forma bastante diversa ao modo como as mulheres eram representadas nos filmes de Lumière (normalmente em situações familiares), nos filmes de Edison o viés acaba sendo mais sensualizado e até mesmo sexualizado. Charles Musser argumenta que Thomas Edison acabou dando o tom do cinema americano: violência e sexo. Talvez essa afirmação tenha aplicabilidade a partir do cinema moderno, de forma genérica, mas dentro de um

contexto de cinema clássico, essa não era a predominância. Ao contrário, como discutiremos em capítulo seguinte, o sexo era tratado como verdadeiro tabu no cinema clássico de Hollywood, sobretudo no período de vigência do código *Hays*<sup>37</sup>. Já a violência, ainda que presente em todos os períodos do cinema, devia ser mantida dentro de certos limites de aceitação, o que nem sempre eram bem identificados.



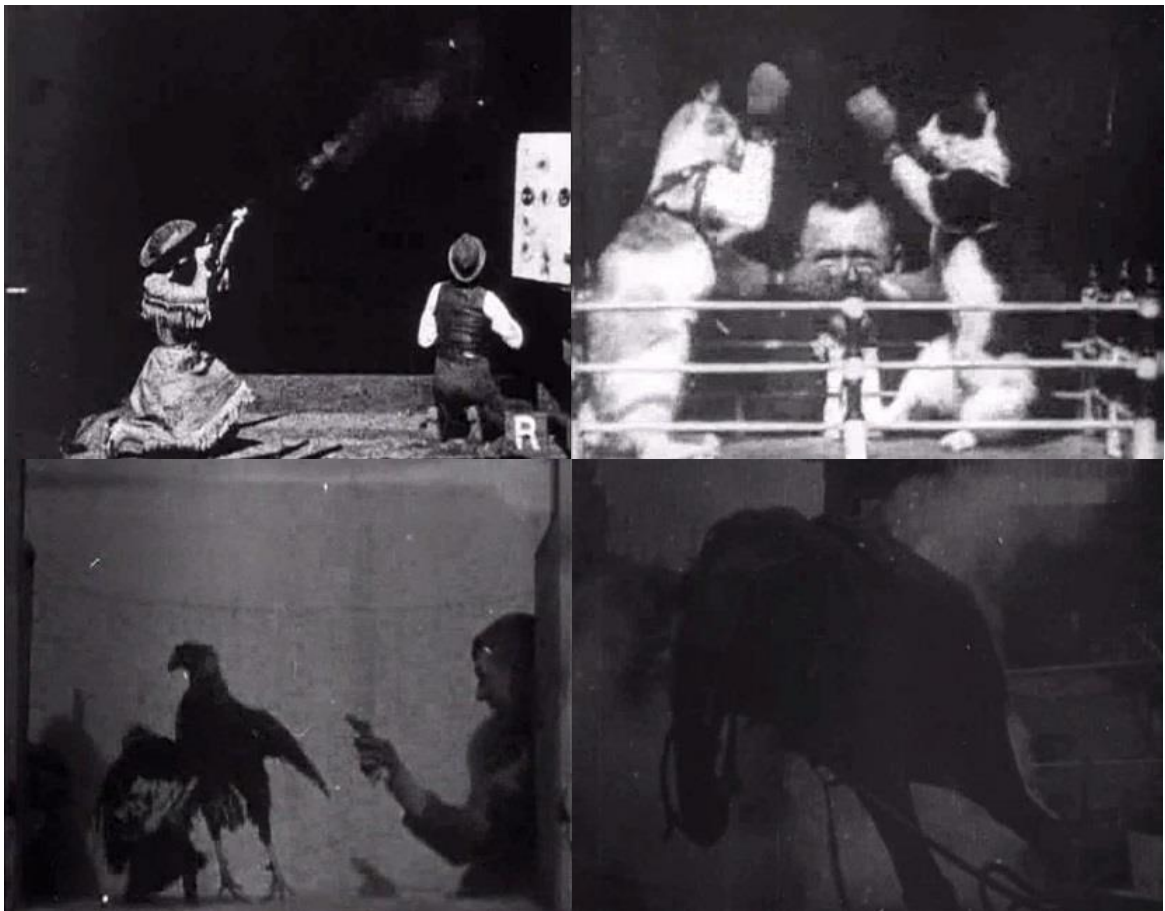
**Figura 9** - Imagens capturadas dos filmes da *Edison Company* (1)

Acima à esquerda, *Annabelle Butterfly Dance* (1894); acima à direita, *Fatima, Muscle Dancer* (1896); abaixo à esquerda, *Sandow* (1894); e abaixo à direita, *Annabelle Serpentine Dance* (1895).

A violência esteve intrinsecamente representada nos filmes da *Edison Company* desde os primeiros anos. Um filme bastante emblemático produzido em 1894, *Annie Oakley*, apresenta a mulher que dá nome ao filme fazendo uma apresentação de tiros com uma arma de fogo. No primeiro momento, ela acerta os alvos fixos em um quadro, e,

<sup>37</sup> Instituído pelo *Hays Office* em 1930, consistia em um código de autocensura elaborado pelos próprios produtores que temiam a censura estatal ou de grupos sociais conservadores.

no seguinte, uma pessoa joga objetos para cima para que a atiradora os acerte no ar. Chama atenção o fascínio que a sociedade estadunidense tem pelas armas de fogo e por apresentações de tiros. Annie Oakley era uma artista bastante famosa no oeste norte-americano por essa apresentação nos teatros de variedades. Esse tipo de atração popular acabou sendo a base de um dos principais cinemas de gênero tipicamente hollywoodiano das décadas seguintes: o faroeste (*western*). Outras formas de representação e apreço pela violência estão presentes nos filmes em que os técnicos de Edison colocam animais a brigarem entre si; seja uma briga encenada, como da “luta de gatos” em *The Boxing Cats (1894)*; ou uma luta real, como a briga de galos em *Cock Fight, no. 2 (1894)*. Mas, provavelmente, de todos os registros que mostram algum tipo de violência, com pessoas ou animais, o mais forte e triste seja a cena do eletrocutamento do elefante, em *Electrocuting an Elephant (1903)*, filmado por Edwin S. Porter, que, de certa forma, acaba sendo uma espetacularização da selvageria.



**Figura 10** - Imagens capturadas de filmes da *Edison Company* (2)

Acima à esquerda, *Annie Oakley (1894)*; acima à direita, *The Boxing Cats (1894)*; abaixo à esquerda, *Cock Fight, no. 2 (1894)*; e abaixo à direita, *Electrocuting an Elephant (1903)*.



O aspecto multicultural também se faz presente nos filmes de Edison, ainda que em proporção pequena, tal como encontramos nos filmes: *Sioux Ghost Dance (1894)*, no qual um grupo de índios Sioux encena sua dança fantasma, poucos anos após o massacre de *Wounded Knee*; *Buffalo Dance (1894)*, em que outro grupo indígena não creditado apresenta a dança do búfalo; e *Imperial Japanese Dance (1894)*, no qual um grupo de mulheres japonesas, usando vestimentas características, leques e laços, encenam um ritual de dança imperial. Contudo, nem todas etnias tiveram oportunidades de filmar apresentações culturais valorativas. Os negros eram, normalmente, retratados nos filmes comendo melancias, em um tom nitidamente pejorativo e preconceituoso, e/ou sendo enganados por brancos em números supostamente cômicos<sup>38</sup>. Em um dos filmes claramente racista e machista<sup>39</sup>, observamos, em um banco de trem, uma mulher negra e uma branca sentadas lado a lado, e no banco de trás, um homem claramente assediando a mulher branca; em um dado momento o trem passa por um túnel e toda a tela fica escura por alguns segundos; quando retorna à claridade no quadro, temos o homem beijando a mulher negra, a qual havia sido trocada de lugar pela mulher branca. No filme o homem aparece claramente constrangido por ter beijado a mulher negra, e ambas as mulheres rindo da situação. Em pouco mais de 1 minuto de filme, acompanhamos uma situação clara de assédio sexual seguida por uma piada gritantemente racista, de forma a soar esta típica construção social, carregada de estereótipos, como a mais natural das situações.

Após 1896, e já com equipamentos técnicos adequados para filmar nas ruas, Edison começa a intercalar filmes de atrações com filmes documentais, e também a imitar os filmes realizados pelos irmãos Lumière. Entre 1896 e 1901, passam a ser comuns os filmes que mostram o fluxo de pessoas e veículos nas ruas, as chegadas de trens, e outros deslocamentos de pessoas. Além desses, Edison apresenta um interesse especial em filmar cenas de bombeiros em atividade, e documentários em escombros após alguma catástrofe; além, é claro, das lutas de boxe clandestinas filmadas pelos cinegrafistas de Edison e por seus concorrentes, servindo como uma espécie de noticiário clandestino da cultura popular não oficial. Nesse período da virada do século,

---

<sup>38</sup> Não chegamos a citar essa característica nos filmes de Lumière, mas nos raros casos em que os negros foram retratados em seus filmes, a forma foi preconceituosa, tal como o número cômico entre o branco e o negro, em que o último, fazia o papel de bobo enganado.

<sup>39</sup> O referido filme é *What Happened in the Tunnel*, de 1903, filmado por Edwin S. Porter, e já representa um momento de avanço na evolução cinematográfica, haja vista capacidade narrativa que começa a surgir. Contudo este período também marca o aumento dos estereótipos raciais nos filmes.

a “Biograph e a Vitagraph eram os dois maiores concorrentes de Edison [...]” (COSTA, 2012, p. 21).

Nos primeiros anos do século XX, o mecânico e cinegrafista de maior destaque da *Edson Company*, Edwin S. Porter, encantado com os filmes de truques e as narrativas instituídas por Georges Méliès na França, começa a pensar formas de contar histórias a partir da junção dos diferentes fragmentos dos filmes já existentes. Em 1903, a partir de alguns filmes já realizados, e de novas filmagens específicas para este fim, Porter consegue editar o filme *A Vida dos Bombeiros Americanos* (*The Life of an American Fireman*), com duração de 7 minutos. Neste filme de montagem incipiente, observamos a capacidade do cinema de contar uma história unindo planos distintos posicionados com alguma lógica sequencial. No primeiro plano vemos um bombeiro sonhando com um incêndio, onde o bombeiro está dormindo sentado em uma cadeira e, no enquadramento, abre-se uma janela circular para nos mostrar o que o bombeiro sonha. Nessa janela, observa-se uma mulher e uma criança em um quarto. No plano seguinte vemos um dos primeiros *close-up* do cinema com função narrativa, no qual aparece o alarme dos bombeiros e, em seguida, uma mão acionando-o. Posteriormente, aparece o plano em que os bombeiros levantam de suas camas às pressas em decorrência do alarme; seguido pelo plano que aparecem os veículos dos bombeiros (puxados por cavalos); e o plano do deslocamento dos veículos pelas ruas. Diferentemente das ruas de Lyon nos filmes de Lumière, aqui as ruas são largas, mas o deslocamento se dá apenas pelos próprios bombeiros. Há apenas algumas pessoas curiosas olhando a passagem dos bombeiros. E na paisagem urbana observamos apenas algumas casas de 2 ou 3 pavimentos em meio a vários terrenos desocupados. Não há materialização tão clara da modernidade quanto nos filmes franceses. No plano seguinte, já na casa onde há o incêndio, acompanhamos a ação dos bombeiros para apagar o fogo. A seguir, há um corte e muda a perspectiva para dentro da casa onde está a mulher e a criança. Há bastante fumaça no local e, pela porta lateral um bombeiro adentra o quarto e carrega a mulher e a criança para fora da casa através da escada que está colocada junto à janela. Depois vemos esta mesma cena, mas pelo ponto de vista externo da casa. O bombeiro arromba a porta da frente da casa enquanto a mulher grita por socorro na janela do piso superior. A escada é colocada na janela e, então, o bombeiro desce pela escada carregando a mulher nos ombros. Porter não sabia, naquele momento, criar a montagem alternada, a qual intercalaria entre as cenas internas e externas para que ambas

desencadeassem no mesmo ponto espaço-temporal. Desta forma, existe no filme uma sequência temporal lógica até a cena final, mas não até o desfecho dela. Nesta cena, ocorre uma quebra na linearidade temporal, pois voltamos no tempo para assistir a cena por outra perspectiva. Na realidade não se trata da mesma encenação, mas sim de outra, haja vista que a duração da cena interna e externa não é a mesma, bem como algumas ações não são condizentes na relação entre si. Mas o significado diegético é o mesmo em ambos, tanto a cena externa quanto a interna representam exatamente a mesma ação e o mesmo salvamento. Logo, para a narrativa, são o mesmo evento. Além disso, ainda que Porter já tivesse aprendido a usar o corte no filme de forma consciente, ainda não executava movimentos de câmera, deixando assim cada plano como unidade autônoma.

Este filme, juntamente com *O Grande Roubo do Trem (The Great Robbery Train, 1903)*, este último de grande sucesso popular, colocam o cinema americano em condições menos desiguais de disputa com os filmes europeus, estes mais avançados em termos narrativos, em especial pelo trabalho de Méliès, e, por isso, considerados mais artísticos. Segundo Costa (2012, p. 22), “Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa.”

Porter introduziu uma função no cinema que, posteriormente, Griffith a aprimoraria e a elevaria a outro patamar: a comparação entre motivos seguidos, ou não, de comentário; em outras palavras, a inserção do discurso de convencimento. O exemplo mais importante dos filmes de Porter com essa característica é *A Cleptomaniaca (The kleptomaniac, 1905)*, no qual duas mulheres, uma pobre e outra rica, cometem furtos de objetos de diferentes valores e com díspares intencionalidades; um pão para a primeira, uma joia para a segunda; e ambas são levadas ao tribunal onde recebem tratamentos não igualitários por conta de suas posições sociais. Ao final, a mulher rica é inocentada por ter roubado a joia, e a pobre, condenada pelo roubo do pão. No último plano, Porter insere seu comentário sobre o caso ao mostrar a figura da Justiça, com os olhos não vendados, segurando uma balança com pão de um lado, e ouro de outro, e esta pendendo para o lado do ouro. Uma forte crítica às injustiças sociais, um filme como esse certamente não seria aprovado nos períodos seguintes, sobretudo no período clássico sob vigência do código *Hays*. Se por um lado os primeiros cinemas têm um prejuízo

tremendo por conta das técnicas pouco avançadas e de uma linguagem em construção, por outro, têm a vantagem de ser muito mais livres em termos de temas e abordagens.

Este período de 15 anos que comentamos neste tópico, do ponto de vista comercial, foi marcado por intensa disputa legal de Edison com seus concorrentes. Na maior parte das vezes acabavam na justiça a discussão sobre direitos de produção e exibição. Com extrema voracidade, o inventor acabou com a quase totalidade dos concorrentes potenciais nos primeiros anos. Mas, nos anos seguintes, após o surgimento dos *nickelodeons*, percebendo que não conseguiriam segurar o aparecimento de novos produtores e exibidores que buscavam espaço na crescente indústria, em 1909, as três gigantes (Edison, Biograph e Vitagraph) criaram, em conjunto com outras produtoras já estabelecidas, um truste – a *Motion Pictures Patents Company (MPPC)*, para garantir o monopólio da exploração da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Mas o que viabilizou um mercado consumidor para os filmes, a ser disputado pelas produtoras, segundo Rosenfeld (2002), foi a confluência de fatores sociais e espaciais que permitiu ao cinema se desenvolver como uma indústria:

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados. Na época da invenção da cinematografia já havia um proletariado com horário de trabalho bastante reduzido para sentir a necessidade de divertir-se nas horas vagas. (ROSENFELD, 2002, p. 63)

Nestas primeiras décadas de existência, o cinema europeu apresentou maiores progressos que o americano, sobretudo na evolução artística das obras. No entanto, o cinema americano tinha uma vantagem que seria preponderante em comparação com os concorrentes do velho continente: o grande mercado interno. O próprio mercado dos Estados Unidos já era grande o suficiente para auferir grandes lucros aos produtores. Isso garantia ao produto americano condições de disputar o mercado externo com preço abaixo dos outros países. O problema era que o produto americano era qualitativamente inferior ao europeu, mesmo com as diferenças tendo sido minimizadas com os filmes de Porter, e essa condição perdurou ao longo do período de predominância de Edison no mercado dos Estados Unidos. Se o cinema americano detinha os recursos técnicos, materiais, e o mercado necessários se para desenvolver, ainda lhe faltava o diferencial artístico, vertente esta que viria a ser desenvolvida nos anos seguintes.

### **4.3 O CINEMA VAI À LUA: AS VIAGENS FANTÁSTICAS DE GEORGES MÉLIÈS (1902-1912)**

Diferentemente de Thomas Edison e de Auguste e Louis Lumière, Georges Méliès não é considerado um dos inventores do cinema. Em contrapartida, a ele é concedido, em parte, o mérito de ser o criador das histórias de ficção, leitura esta não totalmente condizente com a realidade dos fatos. Conforme apontamos anteriormente, já haviam encenações e também histórias de ficção nos filmes de Lumière, ainda que sem uma evolução narrativa. Porém, se a Méliès não cabe o reconhecimento absoluto de ser o criador de filmes de ficção, ao menos o mérito de ser o criador dos filmes de fantasia, gênero de grande sucesso popular atualmente, a ele é devido. Antes de Méliès, os filmes majoritariamente seguiam uma tendência para o lado do documentário realista; foi este francês quem enxergou o potencial de criar, por meio do registro das imagens em movimento encadeadas em uma narrativa simples de lógica sequencial, um espaço de fantasia, a criação de um mundo imaginário, de sonhos, feito à semelhança do mundo real. Mesmo tendo sido ele o primeiro a enxergar o potencial do cinema para registrar o natural, o efêmero, o que não se repete; não foi esse o caminho pelo qual conduziu o seu cinema.

Dentre os mais famosos mitos existentes acerca da história cinematográfica está aquele que diz que a família Lumière não via futuro comercial em sua invenção, que seus lucros seriam auferidos em não mais que dois ou três anos, quando então acabaria o interesse público pela projeção das imagens em movimento (ROSENFELD, 2002). Segundo consta na maior parte da bibliografia consultada, Antoine Lumière (pai de Auguste e Louis) teria dado resposta negativa a Méliès na sua tentativa de comprar o cinematógrafo após a apresentação no *Grand Café*. De acordo com a versão normalmente reproduzida da história, Antoine<sup>40</sup> havia afirmado que o cinematógrafo não teria futuro comercial, e que Méliès deveria agradecer-lhes por não venderem aquele equipamento. De qualquer modo, descontente com a negativa, Méliès resolve então construir seu próprio projetor e, já em 1896, começa a produzir seus primeiros filmes.

Inicialmente Méliès apenas repete os temas dos trabalhos realizados por Lumière, como filmes documentais nas ruas, piadas visuais ou encenações de situações

---

<sup>40</sup> Algumas versões dão conta de que essa afirmação teria sido feita por Auguste, e não Antoine.

familiares e cotidianas, além de fazer exhibições pagas dos filmes importados de Edison. Nesse negócio, o francês passa a obter lucros consideráveis e começa a investir na construção de um estúdio. Além de estar na exata confluência espaço-temporal de surgimento das técnicas, Méliès ainda contou com a perfeita combinação de fatores<sup>41</sup> (os elementos potenciais de acaso tão caros ao espaço) que o levaram à sua primeira grande descoberta: a parada para substituição. Esta consistia em interromper a captura das imagens por parada da manivela, seguida pela substituição de determinado objeto ou pessoa no quadro, e a retomada do acionamento da manivela. O segredo estava em manter exatamente o mesmo enquadramento e unir as partes do filme com o devido cuidado. Quando o filme fosse projetado, assistir-se-ia na tela os objetos aparecendo e desaparecendo como se fosse por mágica. Logicamente este é um efeito esteticamente grosseiro para o cinema atual, mas à época era um enorme passo rumo à construção do mundo de fantasia que Méliès proporia. O artista também criou um movimento pendular da câmera de forma a que ela simulasse os efeitos, na representação da embarcação feita em estúdio, do movimento das ondas do mar; técnica que seria utilizada por Charles Chaplin cerca de 20 anos mais tarde.

Como Georges Méliès era ator de teatro e mágico ilusionista antes de produzir filmes, ele aproveitou o novo equipamento para testar novas possibilidades de truques e encenações. Uma das formas de manipulação das imagens por ele introduzida foi a sobreimpressão. Ele filmava a si mesmo, em diferentes enquadramentos, uns distantes, outros próximos, de modo a que sua imagem tivesse vários tamanhos aparentes, uns menores e outros maiores, e os sobrepunha no filme; assim uma cópia dele poderia ficar pequena colada à outra de tamanho aparente maior, e o que vemos no filme é o mesmo personagem em vários tamanhos interagindo entre si.

Dentre os atributos mais admiráveis encontrados nos filmes de Méliès, que verdadeiramente marcaram sua identidade artística de cineasta, merece destaque a sua caracterização humanizada dos corpos celestes, fundamental na criação das viagens fantásticas, tema mais importante de sua obra fílmica. Méliès utilizou esse tipo de caracterização em vários de seus filmes, inclusive naquele que é considerado seu maior

---

<sup>41</sup> Méliès filmava na Praça L'Opéra quando seu equipamento, ainda bastante rudimentar em comparação ao cinematógrafo, travou. Quando conseguiu colocar o equipamento novamente em funcionamento, as pessoas e os veículos haviam alterado suas posições. Projetando a película, Méliès percebeu que os objetos e pessoas "transformavam-se" em outros, e então teve a ideia de fazer paradas na filmagem e substituir os objetos com intencionalidade artística (ROSENFELD, 2002).

sucesso: *Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune)*, realizado em 1902, inspirado na obra de Júlio Verne. Este filme de 15 minutos de duração elevou o potencial do cinema a um patamar muito superior quando comparado ao que vinha sendo feito até então. Uma narrativa com início, meio e fim, com encadeamento lógico dos planos, e um cenário altamente estilizado para a apresentação da primeira grande viagem no cinema. Nesta obra, no primeiro plano observamos um grupo de astrônomos em um salão assistindo a uma apresentação-proposta de viagem à lua. Há também outro grupo de homens no recinto, provavelmente políticos ou financiadores da viagem, já que a apresentação parece ter o intuito de solicitar autorização ou angariar recursos para tal. No final do primeiro plano, um grupo de mulheres adentra o local para entregar objetos que parecem ser telescópios ao grupo de homens. Nota-se, na divisão do trabalho, a posição subalterna das mulheres em relação aos homens, que são, ou cientistas astrônomos e exploradores, ou detentores do poder de decisão (seja político ou econômico). São nesses meandros da narrativa que encontramos os discursos recorrentes da estrutura social vigente. A história pode ser fantástica, mas a narrativa é feita à imagem e semelhança da sociedade da época.

Na transição do primeiro para o segundo plano, Méliès utiliza mudança por fusão, na qual vemos o quadro anterior sendo esmaecido e o quadro posterior tomando forma. No segundo plano, acompanhamos a construção do foguete pelos mecânicos (somente homens) sob a supervisão de alguns cientistas. Méliès novamente utiliza fusão para passar do segundo ao terceiro plano, no qual, do alto do telhado observamos muitas chaminés em um espaço urbano preponderantemente industrial. Nesse plano de curta duração podemos observar em que tipo de espaço e sociedade o filme está inserido; é a extrema valorização dos tempos rápidos e das grandes transformações sócio-espaciais, a modernidade intrínseca no espaço fílmico. É interessante destacar, do ponto de vista da linguagem, que o filme não é formado por cenas, tal como normalmente é dito, mas sim por sequências, haja visto que nenhum plano tem duração de mesmo significado que o tempo diegético. Por exemplo, o primeiro plano, a duração da reunião leva dois minutos no filme; já no tempo diegético, sabemos que a reunião não pode ter levado apenas dois minutos; aquele intervalo de tempo a que assistimos é a encenação, o resumo do que seria uma reunião na realidade; por isso entendemos o filme como uma construção em sequência. Já a cena, em tese, deveria ter o tempo significante igual ao tempo significado.

Do terceiro para o quarto plano, Méliès faz um corte brusco, sem fusão ou outra forma de transição suave. Neste plano acompanhamos a entrada da tripulação no foguete e, em seguida, mulheres empurrando o foguete para o “canhão” que o lançará em direção à lua. Novamente nos deparamos com as mulheres exercendo alguma atividade considerada de menor valor. No cenário estilizado do filme, o foguete parece uma bala de canhão de desenho animado, e o canhão, uma luneta gigante. No plano seguinte, no qual vemos a lua distante, o canhão dispara o foguete. No sexto plano, observamos o foguete se aproximando da lua com feições de um rosto humano e, quando o foguete está bem próximo, Méliès faz parada de substituição para reproduzir o quadro em que o foguete perfura um dos “olhos da lua”, e a lua então se mostra descontente com a invasão. Do sexto para o sétimo plano ocorre novamente fusão e vemos o foguete aterrissando na superfície da lua e, após a saída da tripulação, desaparecendo. Nesse mesmo plano os astrônomos veem, da lua, a imagem da Terra; e, cansados da viagem, acabam dormindo ali mesmo. Entre os planos 6 e 7 podemos perceber que há uma sobreposição dos tempos. Aquilo que vemos no sexto, a nave perfurando o olho; e no sétimo, a nave aterrissando; são exatamente o mesmo movimento visto por dois pontos de vista distintos. Esse tipo de construção seria solucionado posteriormente com a utilização da montagem alternada, a qual intercalaria os avanços do foguete pelos dois pontos de vista. Mas essa técnica de edição, na época, ainda não havia sido criada. Enquanto os astrônomos dormem, surgem no quadro estrelas com rostos femininos, e depois outros corpos celestes acompanhados de mulheres, inclusive uma figura representativa de Saturno com uma “janela” e uma figura humanizada dentro. Começa a nevar e eles entram em uma cratera. Por fusão Méliès une os planos 7 e 8.

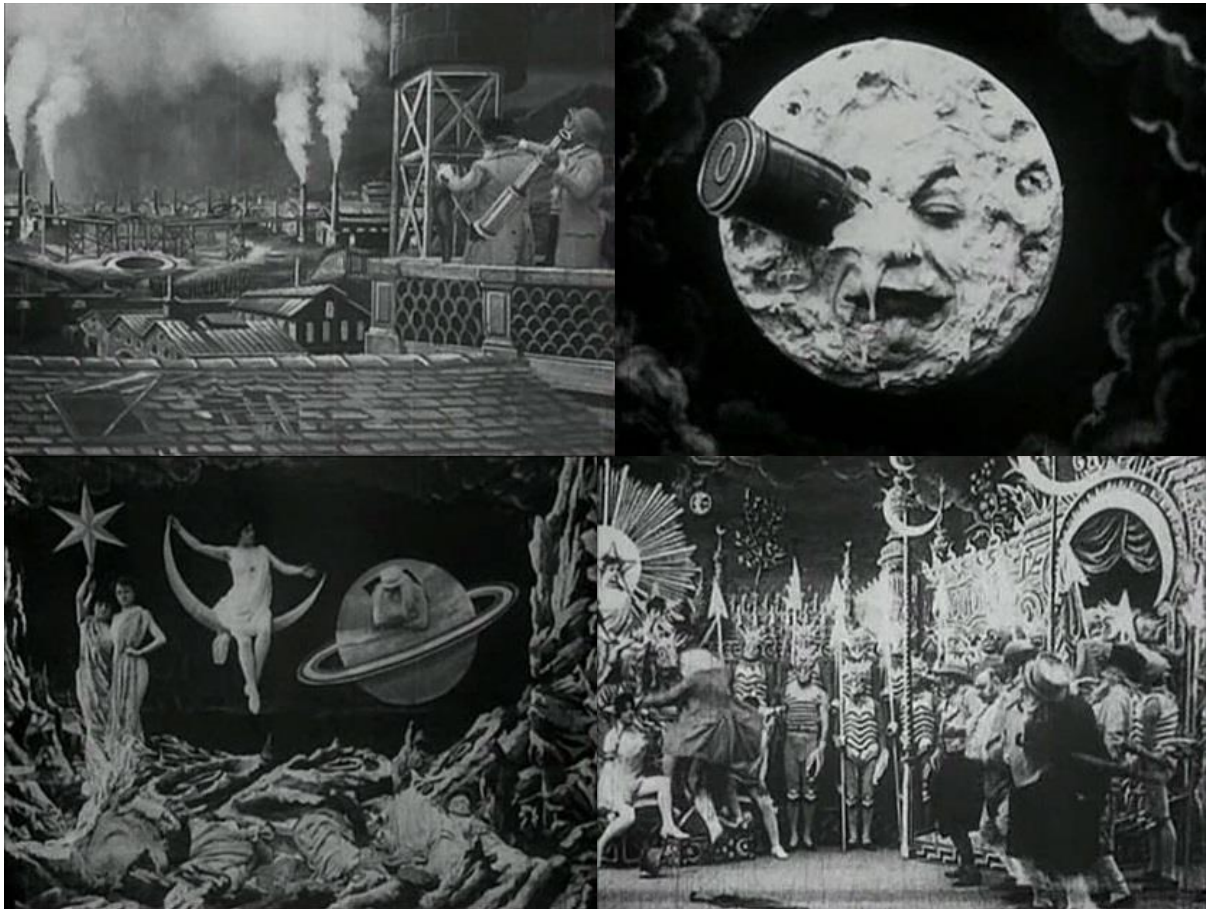
Dentro da cratera, ou de algo que parece a representação de uma gruta, vemos cogumelos semelhantes a guarda-chuvas crescerem bastante quando, então, seres humanizados aparecem. Os selenitas (habitantes da lua no filme) andam encurvados, pulam e gesticulam bastante, fazendo movimentações exageradamente caricaturais. Os humanos então os matam com simples pancadas que os fazem explodir. No entanto, surgem muitos outros selenitas e conseguem então capturar os humanos e fazê-los prisioneiros. Entre os planos 8 e 9, Méliès altera a forma de transição. Os humanos, seguidos pelos selenitas, saem pela esquerda do enquadramento e, no plano seguinte, aparecem pela direita do quadro, promovendo uma transição espacial entre planos. Podemos não ter a noção exata de qual seria a distância entre o espaço que vemos no



enquadramento do plano 8 e o espaço do plano 9, mas temos uma noção de contiguidade espacial; o filme nos dá um sentido espacial que até então o cinema não tinha. Esse é um dos elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, que ainda seria muito aprimorada. No plano 9, vemos o Rei dos selenitas sentado em seu trono com toda a sua Guarda ao lado, quando os humanos chegam. Um dos homens consegue se soltar e vai para cima do Rei agarrando-o e jogando-o longe, o qual explode ao tocar o chão. É interessante destacar, neste ponto da narrativa, o posicionamento que o filme toma em relação a viagem e o confronto com o “outro”. Primeiramente, estamos diante da completa ausência de limitantes espaço-temporais. Por ser uma fantasia e não ter compromisso com o realismo, o filme se permite excessos que um filme realista, mesmo sendo uma ficção, não se permitiria. Contudo, o que nos interessa frisar neste filme não é a aceleração dos modos de vida, a compressão do espaço-tempo, e outras características da modernidade que já apresentamos anteriormente, mas sim a postura agressiva que os homens tomam em relação aos habitantes da Lua. Não há qualquer encenação de conversa, de tentativa pacífica de convivência; o que há é um grupo de pessoas que, ao se sentirem acudadas, ou talvez se sentirem em condições de superioridade, partem para o ataque e agredem de forma a eliminar o “outro”, para o qual acaba sendo atribuído o papel de oponente. Pensando em um contexto mais amplo, a França, país de origem do filme, na geopolítica mundial do final do século XIX, é um Estado colonizador, portanto aquele que adentra o território alheio e passa a lhe impor a sua ordem. Méliès conta a história de Viagem à Lua por esse viés, o ponto de vista do colonizador. Talvez a isso se explique a forma tão “naturalizada” com que se aceite a postura agressiva dos humanos em relação aos selenitas. Mas nem sempre a leitura é tão simples; os filmes de Méliès são repletos de ironias. Não tem como saber até que ponto sua colocação é endosso do colonialismo, ou uma crítica ao mesmo. A interpretação provavelmente seguida pelo público que assistira esse filme à época seja a do endosso, até por conta de estarem vivenciando um mundo no qual o colonialismo era a regra. E, sendo assim, o filme teria potencialmente alimentado, nos imaginários sociais, tanto o espírito desbravador, de não ver ou reconhecer limites, de conquistar territórios, quanto o desrespeito com os povos destes territórios, nem sempre capazes de oferecer uma resistência exitosa, de modo a subjuga-los.

Na continuidade do filme, após o assassinato do Rei, os humanos fogem dos selenitas que os perseguem. Entre os planos 9 e 10, e 10 e 11, ocorre novamente a

transição da esquerda para a direita dando ideia de contiguidade espacial. No plano 11, observamos o foguete na ponta de um barranco e os humanos rapidamente adentrando-o. Um selenita acaba se segurando no foguete e caindo junto com ele. No plano 12, vemos o foguete caindo, no 13, a queda no mar, e no 14, o afundamento no oceano. No plano 15, um navio puxa o foguete até a terra firme. Nos planos 16 e 17, vemos a população da cidade comemorando o êxito da viagem e homenageando os astrônomos, com presença de banda e desfile.



**Figura 11** - Imagens capturadas do filme *Viagem à Lua*

Acima à esquerda, plano 3; acima à direita, plano 6; abaixo à esquerda, plano 7; e abaixo à direita, plano 9.

Em *Viagem à Lua*, optamos por fazer uma análise mais detalhada do filme por ser o representante mais importante da obra de Méliès, e dar a ideia geral de como era seu cinema. No que compete a *A Viagem Impossível* e *A Conquista do Polo*, optamos por uma discussão de forma mais sucinta, indicando apenas as características que julgamos mais importantes. Além disso, a estrutura geral destes enredos segue um padrão muito semelhante ao apresentado em *Viagem à Lua*.

No filme *A Viagem Impossível (Voyage à Travers L'Impossible, 1904)*, com 24 minutos de duração e colorido à mão, em seu início, assistimos aos homens, e algumas mulheres acompanhando-os, olhando e manuseando um globo e discutindo sobre uma viagem, tal como no início de *Viagem à Lua*. O que podemos observar aqui é que há uma preocupação em dotar o espaço fílmico de maior quantidade de objetos representativos da ciência, de forma a trazer à discussão um caráter mais científico. São apresentados projetos de trens, carros, submarinos e barcos para a viagem. Em seguida, observamos sequências em oficinas, onde técnicos e mecânicos trabalham para a construção dos veículos para a viagem. Com a presença de homens nas atividades laborais, nota-se a valorização dos grandes objetos técnicos, sempre em posições centrais e de destaque no enquadramento; normalmente sendo a ação das pessoas em função dos objetos, de modo a dar funcionalidade a eles. São apresentados, também, o submarino e um grande congelador que serão transportados na viagem. Em comparação a *Viagem à Lua*, o que se percebe neste filme é a maior valorização dos objetos e o aumento na duração dos planos, para trazer maior detalhamento dos preparativos da viagem.

A viagem, no filme, começa no trem em meio às montanhas suíças, paisagem reproduzida por painéis pintados e dispostos no cenário do estúdio. Os viajantes chegam a uma cidade onde são recebidos com festa e, em seguida, continuam a viagem em um veículo semelhante a um ônibus com as laterais abertas. Esse veículo acaba caindo em um precipício e seus ocupantes são ajudados pelas pessoas que surgem nas montanhas. Eles seguem viagem em um trem que começa a voar com o auxílio de balões. Em seu voo, o trem chega ao sol, com feições humanas, que abre a boca e o engole. Em seguida, o sol começa a fazer caretas e demonstrar indigestão com o objeto engolido. O filme desloca seu ponto de vista externo ao sol, para dentro do mesmo, onde vemos o trem caindo em destroços no solo. Os viajantes sobrevivem à queda, mas sentem muito calor no local, então decidem entrar no grande congelador. Apenas uma pessoa não entra e logo percebe que os companheiros de viagem estão congelados, então acende uma fogueira para descongelá-los; tudo isso ocorrendo dentro do sol. Os viajantes encontram o submarino e conseguem sair do sol e cair na água com auxílio de paraquedas. Em meio ao oceano, o submarino explode e seus destroços e ocupantes caem em uma ilha de marinheiros. Estes ajudam os viajantes que acabam chegando ao instituto geográfico, onde são recebidos com festa e banda, tal como ocorre ao final de *Viagem à Lua*. Do ponto de vista da linguagem e narrativa, os dois filmes apresentam exatamente as

mesmas características e semelhantes transições entre os planos. A principal diferença se dá no enriquecimento dos detalhes que compõem os quadros, e a ênfase nos objetos técnicos, em especial, nos meios de transporte. Por outro lado, perde em originalidade e ineditismo em comparação ao antecessor. Do ponto de vista do discurso, não temos em *A Viagem Impossível* o confronto com o “outro”. É um filme mais pacífico, por assim dizer. Ainda assim, ele potencialmente alimenta os sonhos de viagens e a busca pela superação das fronteiras, sejam estas reais ou simbólicas, colocando o homem como um ser que, pela técnica, pode superar todas as barreiras espaço-temporais existentes. O filme é um importante exemplar do mundo imaginário a que seu autor deu existência, um mundo cujo principal objetivo dos homens é explorá-lo.



**Figura 12** - Imagens capturadas do filme *A Viagem Impossível*

*A Conquista do Polo* (*A La Cônquete du Pole*, 1912), com 30 minutos de duração, segue exatamente a mesma estrutura e as mesmas técnicas de montagem dos citados anteriormente. O filme acrescenta os intertítulos, textos explicativos ou de diálogos inseridos entre os planos do filme, para situar os espectadores. Os intertítulos surgem ainda na primeira década do século XX no cinema, e passam a ser parte integrante dos

filmes mudos, substituindo a função dos apresentadores, os quais explicavam ao público o que acontecia no filme, nos primeiros anos cinematográficos. No início de *A Conquista do Polo*, acompanhamos a conferência onde é apresentado o projeto de um aeroplano para viagem ao polo. A conferência é interrompida por um grupo de mulheres sufragistas, carregadas de cartazes, em um ato. As mulheres são expulsas da sala, mas, com isso, Méliès nos dá pistas dos debates e das transformações sociais que vêm ocorrendo no período. Diferentemente dos antecessores, aqui as mulheres passam a exigir algum protagonismo na dinâmica social, ainda que não problematizada a fundo no contexto da narrativa. Na sequência da obra, os espectadores são conduzidos a uma sala onde está sendo formada a comissão que fará a expedição ao Polo Norte. A comissão é formada por representantes da França, Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, China e Japão; países de maior influência geopolítica na segunda década do século XX.

Após a definição da comissão, acompanhamos a cena na fábrica onde está sendo construído o aeroplano. Observamos homens desempenhando atividades mecânicas e as mulheres costurando uma espécie de capa, na divisão do trabalho por gênero. Não tocamos no assunto raça/etnia, neste tópico, porque, nos filmes de Méliès, estas questões são evitadas ou ignoradas, de modo geral. Exceto em alguns filmes menores, o que vemos em sua maioria é a total predominância de pessoas brancas ocidentais em seus filmes, normalmente representantes do cidadão “médio” francês. No momento seguinte à construção do aeroplano, vemos a comissão embarcando nele, e um grupo de sufragistas tentando em vão fazer parte da expedição. Após a decolagem do avião, acompanhamos a tentativa de um balão em segui-lo, e também de carros, todos fracassando em suas tentativas, o que permite inferir, pelo discurso, que essa forma de transporte, o avião, como um meio superior a todos os seus antecessores. Ao longo da viagem, o veículo passa por inúmeros corpos celestes, quase todos humanizados, inclusive por Saturno. Curiosamente, nos filmes de Méliès, o Polo Norte fica mais distante da França do que a Lua, Saturno ou mesmo o Sol. Ao final da interminável viagem, os tripulantes aterrissam no destino e logo se deparam com o Monstro do Polo. Aqui ocorre novamente o confronto com o outro, e a relação se dá por meio da violência dos conquistadores. Na continuidade da aventura, os viajantes conseguem chegar ao Polo Norte (há uma agulha magnética simbólica no filme) e colocam as bandeiras dos seus países. Como nos outros filmes, a expedição é recebida com festa no retorno à cidade. *A Conquista do Polo*, último filme de viagem extraordinária de Méliès, e um dos

derradeiros de sua carreira, vem a finalizar um ciclo de grandes conquistas fictícias a um artista de grande mérito artístico, mas que não soube se adaptar às transformações do cinema.



**Figura 13** - Imagens capturadas do filme *A Conquista do Polo*

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, Méliès evoluiu muito pouco entre 1902 e 1913, seu último ano na carreira cinematográfica; diferentemente do que ocorrera entre 1896 e 1902, período no qual apresentou progressos incriveis, superior a qualquer um de seus concorrentes. A principal razão pela qual Méliès não avançou nesse quesito, foi sua concepção de arte teatral muito enraizada, que o impedia de criar enquadramentos diferentes da distância padrão entre o palco e seu público. Ele não conseguiu compreender que a câmera precisava se movimentar, que a concepção estática de palco apresentava limitações com as quais a essência cinematográfica era incompatível. Porter, que não tinha a mesma criatividade de Méliès, deu-se conta antes dele que a linguagem deveria ser aprimorada por meio da montagem, e que as variações de planos (em especial o uso dos primeiro e primeiríssimo planos) deveriam ser

utilizadas para fins narrativos. Porter não tinha plena consciência de suas descobertas, mas abriu caminho para outro americano que as aprimorariam: D.W. Griffith; conforme argumenta Rosenfeld (2002).

No que tange ao desenvolvimento econômico, Méliès também não soube se adaptar às transformações. Enquanto os negociantes deixaram de vender os filmes a custos altos e passaram a arrendá-los a menor custo por prazo limitado, Méliès insistia em vender seus filmes a custos altos, tornando seu produto economicamente inviável para a maior parte dos exibidores. Essa questão da limitação dos mercados, aliado à estagnação da evolução de sua arte, rapidamente relegaram Méliès ao ostracismo. No início da Primeira Guerra Mundial, Georges Méliès já estava completamente falido e esquecido pelo público. O primeiro grande criador artístico do cinema, responsável pelo primeiro universo fantástico da sétima arte, não soube encontrar seu lugar em um mundo que se transformara rapidamente.

#### **4.4 A CONSTRUÇÃO DOS REFERENCIAIS ESPACIAIS NO ESPAÇO FÍLMICO: A CONTRIBUIÇÃO DE D.W. GRIFFITH (1908-1914)**

De modo geral, podemos dizer que o cinema dos Estados Unidos conseguiu lidar melhor com a criação e a evolução da linguagem cinematográfica do que os cinemas dos países europeus. Isso se explica, em parte, pela fraca tradição teatral americana quando comparada a de séculos de desenvolvimento na Europa, segundo Rosenfeld (2002). Os cineastas do velho continente, em regra, levaram bastante tempo pensando o espaço fílmico tal como um grande palco de teatro. Disso decorre a constância nos enquadramentos dos filmes europeus, os quais preponderantemente capturavam a figura humana inteira dentro do quadro, além de um espaço visível sob os pés e sobre a cabeça. Somente após o cinema americano ter alterado as formas majoritárias de enquadramento é que os europeus passaram a fazê-lo de forma mais sistemática e organizada. Segundo Costa,

Até 1908, a maneira mais comum de enquadrar uma cena era mostrar o corpo inteiro dos atores, deixando um espaço embaixo e em cima dos personagens (*long shot*). Mas, a partir de 1909, os cineastas começam a colocar a câmera mais perto dos atores, para tornar mais visíveis suas expressões faciais. (COSTA, 2012, p. 41)

Ainda assim, houve exceções no cinema europeu, como, por exemplo, o filme francês *L'Assassinat du Duc de Guise (1908)*, realizado por Calmettes e Le Bargy. Neste exemplar do chamado cinema de arte francês da primeira década do século XX, ocorre uma sensível aproximação da câmera em relação aos atores, os quais passam a não mais ser vistos de corpo inteiro. E, dependendo da movimentação dos atores em cena, eles até mesmo chegam a encobrir grande parte do quadro. Além disso, o filme apresenta, em algumas cenas, os atores de costas, algo que não acontecia na tradição teatral, o que tornou a encenação mais naturalista e teve como efeito colocar os espectadores mais “próximos” do espaço fílmico dos personagens. Todavia, quem verdadeiramente utilizou uma série de possibilidades de enquadramentos e criou formas de ligação entre os planos de maneira mais sistemática foi o americano David Wark Griffith, a quem muitos teóricos e historiadores concedem o reconhecimento de pai do cinema.

Griffith teve a primeira oportunidade como ator em um filme da *Edison Company* dirigido por Porter, *O Resgate do Ninho de uma Águia (Rescued From an Eagle's Nest, 1907)*, e no ano seguinte dirigiu seu primeiro filme, *As Aventuras de Dollie (The Adventures of Dollie, 1908)*, já trabalhando para a *Biograph*. Nesse filme, como esperado, ainda não se encontra qualquer forma de evolução de linguagem; existe uma narrativa simples baseada em uma lógica de eventos sucessivos, mas sem um encadeamento mais elaborado entre os planos, além de ter todas as tomadas com enquadramento fixo em plano médio ou plano de conjunto (mostrando os atores de corpo inteiro) e profundidade de campo característicos dos filmes do período. No citado filme, Griffith dramatiza a história ao colocar um determinado grupo social, os ciganos, como vilões da narrativa, os quais sequestram a pequena menina Dollie. O diretor ainda potencializa a vilania ao inseri-la dentro de um motivo pífilo e contra uma pessoa totalmente indefesa, criando assim uma antipatia do público pelo determinado grupo representado na narrativa. Griffith, nesse trabalho, consegue extrair uma sequência dramática de forte tensão, onde a menina, presa em um barril, desce pela correnteza do rio por várias quedas d'água até ser salva. Nos primeiros anos da carreira deste autor, é comum serem vinculados determinados grupos sociais ou étnicos a situações de vilania, ou representá-los de forma pejorativa e preconceituosa, como ocorre com os negros em seus filmes. As mulheres, em regra, são retratadas como personagens frágeis e dependentes da proteção masculina. Segundo Rosenfeld (2002), Griffith era um homem pertencente essencialmente ao século XIX, cujos valores, nele, estavam enraizados. As suas heroínas



eram “criaturas românticas, fracas, logo empobrecidas, pálidas heroínas da poesia inglesa do século XIX, produto do idealismo e da decadência da era vitoriana” (ROSENFELD, 2002, p. 184). Paradoxalmente, Griffith criou as bases da arte do século XX apresentando narrativas imersas nos valores da sociedade do século XIX.



**Figura 14** - Imagens capturadas do filme *As Aventuras de Dollie*

É possível observar o enquadramento em plano médio, onde vemos personagens de corpo inteiro.

Em outro filme analisado, *O Agiota (The Usurer, 1910)*, encontramos uma série de mudanças na estrutura de enquadramentos e montagem. A câmera é aproximada dos personagens de modo a que eles sejam filmados a partir da altura dos joelhos<sup>42</sup>, e não mais de corpo inteiro em plano médio, valorizando assim as expressões faciais e tornando menos necessárias as gesticulações em excesso, características do cinema mais teatral. Griffith aprimorou a transição entre os planos contíguos, o que se convencionou chamar de montagem em contiguidade<sup>43</sup>, para aproximar diferentes parcelas do espaço e dar a ideia de que são eventos que ocorrem próximos um ao outro. Não se tratava de uma técnica inédita, já que isso aparece, ao menos, desde Méliès; mas era uma mudança qualitativa na forma como era utilizada, mais precisa, unindo de forma cuidadosa os pontos de cada plano. Griffith também utiliza nesse filme uma de suas técnicas de montagem preferida, a montagem paralela. Assim como ocorre em *A Cleptomaníaca* de Porter, em *O Agiota*, Griffith utiliza a referida técnica de montagem para fazer a

<sup>42</sup> Enquadramento que ficou conhecido como Plano Americano, ainda que tivesse sido usado na Europa anteriormente.

<sup>43</sup> A mais comum delas é a continuidade de direção, onde o personagem sai pela direita de um quadro e adentra o quadro seguinte pela esquerda, ou vice-versa. No filme ocorre várias dessas transições para mostrar a representação dos cômodos de uma mesma casa. Também existe a continuidade de olhar, não utilizada no filme citado, na qual um personagem olha para um objeto fora do quadro e, no quadro seguinte, vemos o referido objeto.

comparação entre o modo de vida extravagante e cheio de excessos do agiota, e a derrocada de uma família que perde seus bens em decorrência de cláusulas abusivas impostas por aquele, exigindo do público um julgamento moral da situação. Como os espectadores ainda não estavam totalmente habituados a interpretar que se tratavam de situações simultâneas, Griffith utiliza intertítulos dizendo “enquanto isso”, para mostrar as cenas comparativas e explicar que a derrocada da família que víamos era ocasionada pelas cláusulas abusivas do contrato, e que o estilo de vida ostentatório do agiota e de seus pares também era decorrência dessa política econômica. Nos filmes de Griffith, são encontradas situações de representação extremamente preconceituosas e danosas socialmente, mas também se encontram críticas sociais relevantes, muitas preocupações com as desigualdades sociais, e um olhar solidário para os problemas dos mais pobres. Segundo Costa (2012, p. 47), Griffith “usou a montagem paralela para mostrar contrastes, alternando entre ricos e pobres, bons e maus, exploradores e oprimidos [...]. Nesses casos, o narrador pede ao público para que reconheça os contrastes e tire as conclusões morais.” Tal como ocorre em *O Agiota*, Griffith faz comparações e induz o julgamento do público utilizando semelhante concepção de montagem e estruturas narrativas em: *A Corner in Wheat (1909)* e *One is Business, the Other Crime (1912)*.

Em *Enoch Arden (Idem, 1911)*<sup>44</sup>, Griffith utiliza reiteradas vezes o *close-up* para fins narrativos. Com a aproximação ainda maior da câmera aos personagens, acompanhamos a “disputa” de dois homens pelo amor de uma mulher, na qual Enoch acaba sendo o escolhido. Um dia, Enoch precisa viajar e sua mulher fica a sua espera. O barco naufraga e Enoch e os outros tripulantes sobreviventes conseguem chegar a uma ilha. Lá passam-se os anos sem que Enoch possa voltar para casa, e sua mulher, todos os dias, o espera na praia. Griffith intercala cenas de Enoch na ilha, e sua mulher na praia, com uso de *close-up*, justamente para que o público pudesse entender que um estava pensando no outro, mesmo à distância. Utilizando esse tipo de montagem e enquadramentos mais próximos, Griffith aproximou dois espaços diegéticos distantes por meio do poder de expressão dos atores. Mas isso só foi possível porque a câmera se aproximou suficientemente deles para que tornasse essa interpretação exequível. O uso combinado das técnicas de montagem com a variação dos enquadramentos aumentou o poder de expressão do cinema, liberou-o das amarrações espaciais existentes no

---

<sup>44</sup> O referido filme é adaptado de um poema de Alfred Tennyson, e já havia sido adaptado pelo próprio Griffith em um filme chamado *Depois de Muitos Anos (After Many Years)*, de 1908.

enquadramento de plano médio fixo, e permitiu que o cinema pudesse dizer que duas coisas aconteciam ao mesmo tempo, e que uma poderia estar intimamente ligada a outra. Em outra cena, Griffith posiciona a câmera na praia próxima as pessoas que veem o barco se afastar, elas de costas em relação a câmera. Com isso, a câmera passa a funcionar como os olhos de um personagem indeterminado<sup>45</sup>, o que proporciona aos espectadores um aumento da identificação com a história e os personagens, já que o público é colocado em uma aproximação ilusória com o espaço fílmico. E todos esses avanços sem o recurso do movimento de câmera dentro do próprio plano. Ao cinema, faltavam-lhe ainda os movimentos de câmera: *travelling*<sup>46</sup> (deslocamento por uma determinada linha, por carrinhos ou em trilhos); *panorâmica* (giro em seu próprio eixo); *zoom* (que não deixa de ser uma espécie de *travelling* aproximando o olhar e o objeto); *movimento de grua*; *câmera na mão* (que proporciona máxima liberdade de movimentos, mas que seria utilizada apenas décadas depois); entre outros.



**Figura 15** - Imagens capturadas dos filmes *O Agiota* (a esquerda) e *Enoch Arden* (a direita)

Podemos perceber, pelas imagens acima, a significativa aproximação da câmera.

No último dos filmes de curta-metragem de D.W. Griffith que daremos destaque, *O Coração do Sovina* (*The Miser's Heart*, 1911), o diretor utiliza a montagem alternada para criar o sentimento de tensão crescente no público, além de proporcionar a possibilidade de discussão dos problemas sociais. Neste filme, uma menina cuja mãe está doente acaba entrando no apartamento de um vizinho sem que este a perceba. Dois assaltantes, sabendo que este homem tem dinheiro em um cofre, adentram seu apartamento e amarram-no. A menina aparece no cômodo e os ladrões a utilizam como

<sup>45</sup> Diferente do plano subjetivo no qual a câmera “se torna” os olhos de um personagem determinado.

<sup>46</sup> Nos filmes dos irmãos Lumière foram utilizados *travellings*, mas sem finalidade narrativa.

refém. Como o sovina se nega a dar a senha do cofre, os bandidos amarram a menina com uma corda e a colocam para fora da janela do alto do segundo andar, segurando-a somente pela corda; e, com uma vela acesa, começam a pôr fogo na corda forçando o homem a dar a senha para salvar a menina. Um morador de rua, que anteriormente havia roubado um saco de pães e dividido com a própria menina, vai à polícia para avisá-la que uma criança está em perigo, mesmo se arriscando a ir preso pelo seu roubo. Griffith utiliza a montagem alternada para gerar o aumento de tensão, intercalando: os planos de dentro do apartamento onde os homens colocam fogo na corda (inclusive com uso de primeiríssimo plano ou plano de detalhe da corda queimando); os planos em que vemos a menina pelo lado de fora da janela presa à corda; e os planos em que o homem vai à polícia para denunciar o crime e a polícia vai para o local da ocorrência. O diretor, para aumentar ainda mais a tensão da narrativa, utiliza planos cada vez mais curtos e enquadramentos mais aproximados, acelerando a montagem até o desfecho, onde: o homem abre o cofre, a corda arrebenta, e a polícia chega ao momento exato para salvar a menina. É interessante notarmos que as técnicas de montagem nos dão a perfeita noção dos espaços, pois temos plena consciência do que acontece em cada lugar do espaço fílmico, e como um está ligado ao outro formando um todo espacial dentro do universo diegético. E, do ponto de vista do discurso social, Griffith nos faz ponderar entre o roubo dos bandidos, visando a riqueza fácil, e o roubo do morador de rua, para poder matar sua fome, vítima clara, pelo discurso fílmico, de uma estrutura social desigual e excludente. E, mesmo nessas circunstâncias, Griffith mostra na sociedade urbana retratada em seus filmes que existe solidariedade, e que ela tende a vir dos mais pobres.



**Figura 16** - Imagens capturadas do filme *O Coração do Sovina*

À esquerda, plano de detalhe da corda queimando; à direita, plano de conjunto da menina junto a janela.

É importante destacar que Griffith não foi o único cineasta a concentrar seus esforços na variação de enquadramentos e na montagem. Outros cineastas americanos e europeus também fizeram esse tipo de experiências no período do *cinema de transição*. O que tornou Griffith a principal referência na construção da linguagem cinematográfica, foi sua capacidade de combinar várias dessas experiências e extrair delas os melhores resultados artísticos; da mesma forma que os irmãos Lumière não foram os primeiros inventores, mas foram os que atingiram os melhores resultados dentre seus pares. Griffith aliou esse ganho qualitativo de linguagem a uma narrativa dramática permeada pelos problemas sociais da época. Se até a sua obra o discurso cinematográfico andava em corda bamba, após sua contribuição, o cinema se torna uma verdadeira ferramenta difusora de discursos, e isso acarreta uma disputa ideológica em torno do seu controle artístico. Paralelamente, os filmes se tornaram mais longos por questões competitivas, pois cada produtor queria fazer um filme de maior duração e mais grandioso que os realizados pelos concorrentes. O aumento da duração dos filmes, por sua vez, elevou os custos de produção deles, e os riscos, por conseguinte. A ampliação da duração dos filmes tornou necessária a melhoria das acomodações dos cinemas e o aumento dos custos dos ingressos para compensar o menor número de sessões, o que levou a uma elitização do público, selecionando uma parcela do público capaz de pagar pelos novos custos. Mas esta elitização só se materializou porque o cinema encontrou o seu lugar dentre as artes, justificando o interesse dessa nova camada social como público dos cinemas, o que passou pela criação da linguagem própria, a qual elevou o *status* de arte. Além disso, passa a haver a mudança dos temas dos filmes, também por consequência desta elitização, e nota-se, a partir da segunda década do século XX, a diminuição dos filmes de temática social nos Estados Unidos.

Com o público, mudou também o ambiente dos filmes: casas mais bonitas, salas mais bem mobiliadas, uma atmosfera mais higiênica, rigorosamente estilizada. Nada de sujeira. O ambiente pobre desaparece paulatinamente do filme americano, de tal modo que o mundo se admira pela demonstração, através de um ou outro filme mais realista, de que existe uma classe operária, e vivendo na miséria, nos Estados Unidos. É que os produtores se convencem, aos poucos, de que uma boa parte do público se interessa mais pelos problemas dos bem-situados, problemas geralmente fúteis que distraem e divertem. Doravante, a função principal do filme americano não será mais a de interpretar a realidade, de abordá-la com maior ou menor honestidade, mas sim a de desviar a atenção do público dos problemas reais. Começou desta maneira o filme do sonho e da evasão em que apresentam ambientes específicos das camadas superiores ou restritas que, embora mais ou menos reais, afiguram-se à grande maioria do público como momentos distintos e irreais. (ROSENFELD, 2002, p. 180, grifo nosso)

Neste contexto de transição do cinema, no aprimoramento da linguagem e na mudança dos conteúdos e discursos reproduzidos nos filmes, em especial no cinema dos Estados Unidos, passamos à discussão do grande sucesso de Griffith: *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of Nation*, 1915).

#### **4.5 QUANDO O cinema VIRA CINEMA (...OU QUANDO OPERA O CRIME SOCIAL): O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (1915)**

Antes de avançarmos para a discussão do referido filme de Griffith, é interessante fazermos uma retomada do que apresentamos até aqui. Após o período de testes e invenções, temos, em meados da década de 1890, o nascimento do cinema comercial. Isto ocorre na França, com os irmãos Lumière e, logo em seguida, com Georges Méliès; nos Estados Unidos, com Edison; e também em outros países da Europa, como Alemanha, com os irmãos Max e Emil Skladanowsky; Inglaterra, com Félicien Trewey e William Paul; e Portugal, com Aurélio Paz dos Reis. Os irmãos Lumière tinham como prioridades de exibição a reprodução dos seus modos de vida. Em meio aos ambientes externos, valorizaram a urbanização, o predomínio dos transportes rápidos e do trabalho industrial. Edison, no primeiro momento, optou por mostrar artistas populares dos Estados Unidos, filmados no próprio estúdio. Posteriormente, seus cinegrafistas buscariam ambientes externos e tentariam a criação de histórias com narrativas simples e alguma aproximação aos temas sociais, além de filmes documentais nas cidades. Méliès, por sua vez, buscou construir narrativas simples em meio a um universo imaginário, mas cujos temas e estruturas sócio-espaciais aproximavam-se do mundo que lhe era contemporâneo. Como síntese, e assumindo os riscos do reducionismo, podemos dizer que o cinema europeu, nas duas primeiras décadas, esteve mais interessado em mostrar as questões intrínsecas às camadas da alta sociedade, e o cinema americano, por outro lado, aproximou-se mais das camadas de baixa renda. Ainda que, em ambos os casos, o cinema fosse considerado uma arte menor, voltada ao público de baixa renda.

É muito raro encontrarmos qualquer referência ao cinema realizado fora do eixo Europa-Estados Unidos nestes primeiros anos. Uma exceção, encontramos em *A Cidade dos Lunáticos*, de José Antônio Orlando (2005), artigo no qual o autor faz referências a um dos pioneiros do cinema brasileiro, Paolo Cianelli Benedetti, da cidade de Barbacena

em Minas Gerais. Segundo Orlando (2005), muitas das chamadas inovações do cinema na primeira década de 1900 foram experimentadas também por Benedetti, como um dos legítimos pioneiros da arte cinematográfica. Benedetti fizera testes com sonorização, colorização e uso de legendas, sendo, segundo Orlando, o primeiro a utilizar a legendagem em filmes, crédito não concedido pela historiografia oficial do cinema. Infelizmente, hoje não se tem quase nada conservado das criações deste realizador, bem como de outros pioneiros do cinema sul-americano e africano.

O tempo e o descaso oficial foi o pior e o mais implacável inimigo da obra de pioneiros da cinematografia ao sul do Equador. Enquanto personalidades do Primeiro Mundo como Méliès e Griffith são com justiça reabilitados e laureados como grandes criadores do cinema, tendo suas obras-primas restauradas em novíssimos processos de suporte tecnológico, Benedetti, entre outros mestres da arte e da técnica, permanece esquecido, relegado à condição de realizador obscuro e primitivo. (ORLANDO, 2005, p. 23-24)

Feito o reconhecimento da existência de um incipiente cinema periférico que ficou esquecido no espaço-tempo, voltamos novamente o olhar para a discussão do que poderíamos chamar de cinematografia mundial oficial, limitada geograficamente ao mundo ocidental do Hemisfério Norte. Até o início da Primeira Guerra Mundial, o maior desenvolvimento cinematográfico se deu na Europa. Posteriormente, a Guerra trouxe consequências drásticas ao mercado europeu, e os Estados Unidos acabaram sendo os maiores beneficiários da conjuntura geográfica do período.

Durante o período de transição, as empresas europeias dominaram o mercado internacional. A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos EUA e na Europa eram franceses. A maior e mais poderosa das indústrias francesas era a Pathé, já uma grande empresa em 1907. Ela tinha sido forçada a se expandir pelo mundo, porque a demanda doméstica na França era pequena. (COSTA, 2012, p. 38)

O cinema francês era marcado tanto pela qualidade de seus filmes, quanto pela quantidade, tendo nas empresas *Pathé* e *Gaumont* seus maiores expoentes. A produção italiana era marcada pelos filmes épicos históricos<sup>47</sup>, muitos deles de longa-metragem; e a dinamarquesa, pelos filmes considerados artisticamente de alta qualidade da empresa *Nordisk*. Já nos Estados Unidos, tendo os *nickelodeons* como centros de exibição de filmes para as camadas populares difundidos por todo território<sup>48</sup>, o truste da MPPC, após

<sup>47</sup> Tais como: *Quo Vadis?* (*Idem*, 1912), de Enrico Guazzoni; e *Cabiria* (*Idem*, 1914), de Giovanni Pastrone.

<sup>48</sup> Os *nickelodeons* tiveram seu surgimento em 1905 e seu apogeu até 1915, aproximadamente. O declínio dos *nickelodeons* coincide com a consolidação dos filmes de longa-metragem, os quais exigiam salas mais

intensas batalhas judiciais na disputa de patentes e na busca pelo mercado interno, cria regras para padronizar toda a indústria cinematográfica americana.

A MPPC estabeleceu um preço padronizado a ser cobrado por cada rolo de filme e regularizou os lançamentos, permitindo a cada estúdio lançar até três rolos por semana. Os licenciados só podiam alugar os filmes, e não comprá-los. Precisavam manter seus cinemas dentro de padrões mínimos de segurança e higiene, por causa das pressões das autoridades políticas e religiosas, e tinham de pagar *royalties* sobre os projetores patenteados. A MPPC estimulou fortemente o preconceito contra filmes estrangeiros, alegando que eram pouco adequados à moral da sociedade americana, e conseguiu diminuir a sua participação no mercado doméstico. (COSTA, 2012, p. 39-40, grifo nosso)

Importante destacarmos que parcela importante do crescimento do cinema americano deve-se a forte campanha feita pela MPPC para barrar o avanço dos filmes importados da Europa em território americano, criando assim a demanda para o produto nacional. Além disso, “Em 1910, a MPPC criou sua distribuidora, a General Film Company, que iniciou práticas que se generalizariam depois na indústria cinematográfica hollywoodiana: ela organizava a competição definindo quais exibidores em cada área geográfica podiam exibir um filme” (COSTA, 2012, p. 40). O livre mercado, tão caro à política econômica dos Estados Unidos, na prática, esteve ausente no território daquele país desde sempre na indústria do cinema, como mais um dos grandes mitos que permeiam a geografia histórica cinematográfica oficial. Os Estados Unidos utilizaram de todos os artifícios disponíveis para barrar a entrada de filmes estrangeiros em seu mercado, e, posteriormente, utilizaram de todas as ferramentas disponíveis para forçar a entrada de seus produtos no mercado externo. Mas todo esse processo passa, inevitavelmente, pela transformação do cinema americano em cinema de arte; e nisso, *O Nascimento de Uma Nação*, de Griffith, teve papel fundamental.

D.W. Griffith, que tivera grandes avanços do ponto de vista da linguagem entre os anos de 1908 e 1913, em uma série de mais de 400 filmes de curta-metragem lançados; e que produzira um dos primeiros (ou o primeiro) longa-metragem dos Estados Unidos, *Judite de Betúlia* (*Judith of Bethulia*, 1914); unia todos os esforços e toda a experiência adquirida na carreira para pôr em prática um projeto verdadeiramente grandioso: contar a história da Guerra Civil americana sob o olhar sulista, e a reconstrução do Estado, em uma película de mais de 3 horas de duração; um feito até então inédito no cinema americano. Baseado na obra de Thomas Dixon Jr., *The Clansman*, este épico se

---

confortáveis para acomodação do público e, em decorrência do aumento dos custos de produção dos filmes, ingressos mais caros.



auto intitula um filme histórico propriamente dito, ou seja, o filme que pretende ser um documento histórico legítimo, diferentemente dos filmes que usam o evento histórico como mero pano de fundo para a contextualização do drama, tal como ocorre em filmes como: *...E o Vento Levou (Gone With the Wind, 1939)*, entre outros. E isto, na prática, acaba tornando seu discurso ainda mais danoso, pois se reveste de um falso caráter de verdade histórica.

*O Nascimento de Uma Nação* sustenta sua narrativa em três afirmações tão equivocadas quanto socialmente criminosas. A primeira, apresentada explicitamente em um intertítulo no início da película, diz que: “a chegada dos africanos à América trouxe a primeira semente de discórdia”<sup>49</sup>. Já as outras duas estão implícitas ao longo da narrativa e do discurso fílmico. A segunda induz o público a interpretar que os brancos do Norte e os negros do Sul fizeram um pacto político para subjugar os brancos do Sul, os quais seriam governados pelos negros “tirânicos”. E a terceira coloca a organização extremista *Ku Klux Klan (KKK)*, criada em 1865 após a Guerra Civil, como a responsável pela unificação das sociedades do Norte e do Sul contra a suposta barbárie instaurada pela ordem negra nos Estados Unidos. A partir de então, toda a narrativa dramática será sustentada nessas três ideias, e a elas creditamos o título de crime social operado pelo filme.

De forma contrária ao modo como o espaço urbano era majoritariamente retratado nos filmes da época, Griffith, nascido e criado no estado do *Kentucky*, não era tão interessado em valorizar as grandes transformações das cidades. O diretor era mais vinculado às paisagens pretéritas, mais inserido naquele contexto de transição rural-urbano, onde as atividades produtivas eram preponderantemente agrárias, e os proprietários viviam em mansões em pequenas cidades. Segundo Rosenfeld (2002, p. 184), “o ambiente sulista em que se educou formou decisivamente a sua atitude diante da vida, particularmente as suas concepções políticas [...]”. Oriundo de uma sociedade agrária e escravocrata do século XIX, Griffith trouxe consigo essa carga cultural para sua obra, apresentando não uma leitura histórica honesta dos eventos, mas sim a sua interpretação a partir de estereótipos previamente criados e consolidados em sua própria personalidade. E isso não era exclusividade do autor, mas uma característica comum de toda uma construção sócio-cultural altamente territorializada que existia, em

---

<sup>49</sup> No original: “The bringing of the African to America planted the first seed of disunion”.

especial, nos estados do Sul dos Estados Unidos. E este é, precisamente, o ponto de confluência espaço-temporal no qual o filme se dá. Mais que um retrato ou tentativa de representação do Sul estadunidense da década de 1860, o filme é um grito pelas formas pretéritas e pela velha organização da sociedade sulista, agrária e escravocrata, contrária à cidade grande, “rápida” e industrial, que vinha se consolidando no Norte. Inclusive o filme sequer mostra qualquer forma de representação do Norte, o qual é apresentado primeiro como inimigo, e depois, como o aliado para derrotar o “inimigo” maior dos anglo-saxões, os afro-americanos.

O filme é dividido em dois grandes atos: o primeiro, apresentando os modos de vida do Sul, a relação entre os escravos e os senhores, e o período da Guerra Civil até o assassinato do Presidente Abraham Lincoln; e o segundo, apresentando o período da reconstrução do Estado e o surgimento da Ku Klux Klan, como elo entre as sociedades do Norte e do Sul. Griffith ainda insere um dos atributos que viria a ser marca registrada das produções cinematográficas hollywoodianas: o romance em meio ao caos social representado. No início do filme, são apresentados os membros das famílias que protagonizarão a história. Nessa parte, Griffith intercala planos curtos com os intertítulos descritivos para criar e delinear as características dos personagens, através de algo que poderíamos chamar de “planos de apresentação dos personagens”. Essa forma de enunciá-los não era utilizada anteriormente, e contribuiu para a criação da identidade do cinema americano. Esta técnica de montagem, e a utilização consciente dos *close-ups*, foram fundamentais para a consolidação do sistema de astros e estrelas (*star system*<sup>50</sup>) que marcaria a identidade hollywoodiana a partir de então. Além disso, nesse filme, Griffith consolida a criação do “personagem-herói”, aquele que está acima dos eventos representados, que é “seguido” pela câmera e recebe a atenção completa do público. O *star system* e o personagem-herói são complementares entre si. O primeiro tem função comercial, uma vez que o grande ator ou a grande atriz são chamarizes do público; e o segundo, tem função narrativa, pois o grande intérprete precisa de uma história que lhe dê as condições de exercer o fascínio no público. Ambos alimentam o prazer e a busca pelo individualismo, característica preponderante do cinema americano que influencia quase todas as cinematografias mundo afora.

---

<sup>50</sup> O *Star System* consistia em concentrar todas as atenções do filme em determinados atores e atrizes, que serviriam para alavancar o sucesso de público do filme. Nessa lógica, para o público, os nomes dos atores e atrizes são mais importantes que os nomes dos diretores, o que só viria a ter alguma alteração a partir da política de valorização dos autores, já no cinema moderno.

A cidade fílmica, pelo que se pode observar nos planos gerais e de conjunto, é pequena, com apenas alguns quarteirões e grandes casas de dois pavimentos. Os ambientes internos são grandes e luxuosos, bem como o mobiliário que indica a opulência dos principais personagens. Em algumas cenas, deparamo-nos com grandes bibliotecas junto aos escritórios dos homens de negócios e da política, para representar o eruditismo desses personagens. A atividade produtiva representada é a lavoura de algodão, atividade agrária típica do Sul estadunidense do período, cuja mão de obra era exclusivamente escrava. Na cidade, os negros igualmente exercem papéis serviçais, e são representados sempre em gestos caricaturais e excessivamente encurvados. Além disso, cabe destacar que os personagens negros não eram realizados por atores afro-americanos, mas sim por atores brancos grosseiramente pintados de negro. É possível, e não temos essa informação precisa, que alguns dos muitos figurantes do filme sejam cidadãos realmente afro-americanos. Mas os personagens que tem algum papel de destaque, mesmo que mínimo, são pessoas brancas pintadas. O racismo era intrínseco não somente no espaço fílmico, ele era institucionalizado, a própria indústria de cinema o praticava. As mulheres brancas eram representadas com extrema delicadeza, gestos suaves e carinhosos, muitas vezes em demasia. As mulheres negras, por outro lado, eram retratadas como pessoas grosseiras, sem modos sociais, fisicamente fortes, até mesmo dando pancadas nos homens negros. As crianças negras são tratadas à base da pancada, pelos próprios negros. Ao contrário das brancas, sempre em situações amorosas. Os estereótipos são utilizados ao extremo no filme.

Até o período da Guerra Civil, a representação dos espaços externos é de uma cidade completamente organizada e em ordem. Não há exposição de conflitos, os negros são vistos como felizes e satisfeitos com sua condição de escravidão, amam seus senhores e dançam (de forma caricaturada) para extravasar suas alegrias. Todo o discurso caminha no sentido de mostrar o quão perfeito era a vida do Sul antes da Guerra, e o quanto o Norte foi cruel em forçar o fim das maravilhosas relações sociais e produtivas existentes. Para representar a Guerra, Griffith cria uma batalha aleatória para ser o significante do que fora todas as batalhas do conflito. Em campo, em plano geral ou aberto, e com uso moderado de *travellings* curtos, Griffith coloca os adversários frente a frente em barricadas, e utiliza fumaça como forma de representar os tiros e explosões. A maior parte do conflito é mostrado em planos abertos, intercalando com alguns *close-ups* para mostrar o sofrimento e a morte de alguns personagens e frisar a barbárie que

foi a Guerra. Nesse primeiro ato, ainda que seja facilmente perceptível o preconceito intrínseco, seu discurso não chega a ser insuportável, e até se aproxima do que vinha sendo feito até então. Em contrapartida, no segundo ato, o discurso transforma-se em algo verdadeiramente perverso. *O Nascimento de Uma Nação* certamente figura entre os filmes mais polêmicos da história. Mesmo que seja justo e reconhecido seu mérito como um filme absolutamente inovador em linguagem e narrativa, com utilização das diversas técnicas de montagem, paralela, alternada, em contiguidade de olhar e de movimento, entre outras, igualmente é merecida toda crítica que recebeu e que ainda receberá por conta de seu conteúdo abjeto.

O segundo ato do filme começa após a derrota do Sul e a morte de Lincoln, e se intitula, *Reconstrução*. No início desse ato, Griffith afirma: “Essa é uma representação histórica da Guerra Civil e do Período de Reconstrução, e sua intenção não é representar qualquer povo ou raça da atualidade”<sup>51</sup>. Não obstante, devemos observar que, ao mesmo tempo que o autor tenta se resguardar das eventuais críticas que possam acontecer pela forma como escolhe representar os negros, ele também fornece subsídios ao filme para que este seja visto como um documento histórico, e não apenas como mero entretenimento artístico. E utiliza, em seguida, trechos do livro de Woodrow Wilson, então presidente dos Estados Unidos, para corroborar com o suposto discurso histórico que apresenta no filme. Dentre as afirmações retiradas de Wilson, encontramos: “A política dos líderes do Congresso forçou uma derrubada da civilização no Sul com sua determinação de colocar ‘o Sul branco debaixo dos pés do Sul negro’”<sup>52</sup>. A partir de então, toda a construção da narrativa se dá sob o viés da existência de uma organização tirânica dos negros, influenciada pelos nortistas, que transformam a maravilhosa civilização sulista em um completo caos e desordem. Do ponto de vista da ocupação do espaço público, se antes víamos as ruas organizadas, limpas, em perfeita harmonia no primeiro ato, agora os negros passam a ocupar as ruas, fazem todo tipo de farra e algazarra, sujam tudo, entre outras coisas. O discurso coloca o público contra a raça negra, explicitamente. Os negros tomam o poder, fraudam eleições, ocupam os espaços de decisão e os brancos perdem completamente seu poder e sua representação. Até

---

<sup>51</sup> No intertítulo original: “This is an historical presentation of the Civil War and Reconstruction Period, and is not meant to reflect on any race or people of today”.

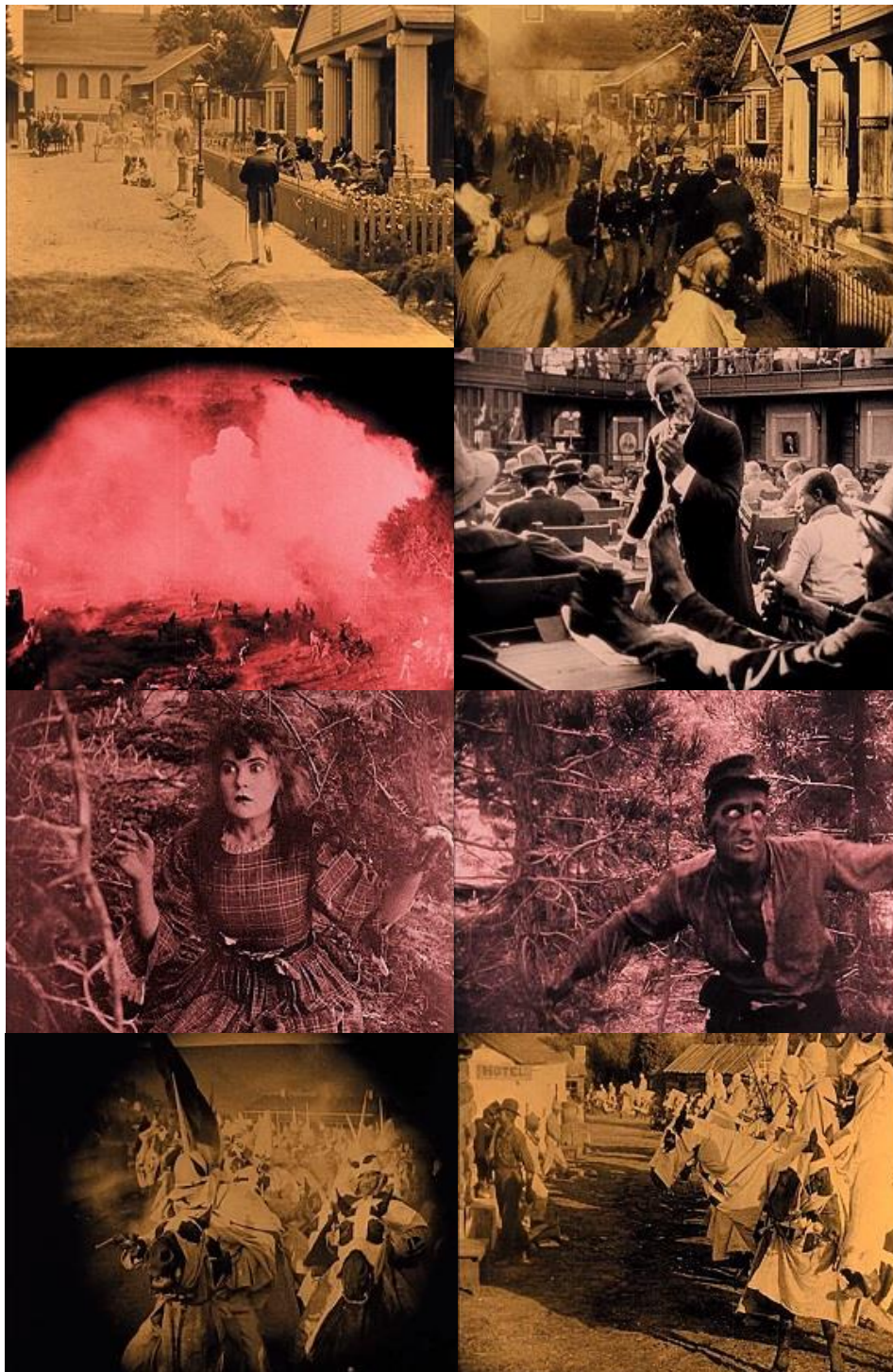
<sup>52</sup> No original: “The policy of the congressional leaders wrought... a veritable overthrow of the civilization in the South... in their determination to put the white South under the heel of the black South”. (grifo no intertítulo do filme).

mesmo nas cenas que representam as sessões do Congresso, os negros são vistos com os pés sobre as mesas, tirando os sapatos, comendo qualquer coisa de forma pouco civilizada para os padrões da sociedade, e inclusive ingerindo bebida alcoólica. Além disso, Griffith passa a representar os homens negros como potenciais estupradores de mulheres brancas, e utiliza a montagem em contiguidade de olhar para intercalar os planos em que o homem olha a mulher com o olhar ameaçador, e os planos em que a mulher é vista como um objeto. A câmera registra o olhar e o objeto intercalados pela montagem, onde o olhar (do homem negro) torna-se cada vez mais ameaçador, e a mulher (o objeto) cada vez mais acuada pela situação. Inclusive, em uma dessas ocasiões, uma personagem se joga do precipício com medo que o negro a ataque.

Em meio ao caos instaurado pelos negros na cidade, segundo o discurso fílmico defendido por Griffith, em uma situação manifestamente romantizada, uma mulher e uma criança brancas se escondem debaixo de um lençol branco para assustar as crianças negras. O protagonista, assistindo a brincadeira, tem a inspiração de criar um grupo de fantasiados brancos para proteger seus interesses, então subjugados, nascendo assim a Ku Klux Klan (KKK). Desse momento em diante, o que o filme passa a apresentar é uma disputa entre os negros e a KKK, na qual, a cada ação de um dos lados corresponde uma retaliação de intensidade maior por parte do outro, até culminar no confronto final.

Esse confronto toma proporções gigantescas no contexto do filme. Uma grande quantidade de negros chega de vários lugares para tomar as ruas da cidade em defesa desta, e os cavaleiros da KKK também se multiplicam. As sequências de cavalgadas são intercaladas com a preparação dos negros na cidade. Paralelamente, um grupo pequeno de brancos, com mulheres e crianças, esconde-se em uma cabana em meio ao campo aberto, onde sofre uma emboscada pelos negros que tentam invadi-la. Griffith utiliza as técnicas de montagem de forma apelativa e covarde aqui, intercalando os planos dos negros com olhares furiosos e doentios do lado de fora da cabana, e os planos das mulheres e crianças olhando assustadas toda aquela situação; tudo isso para jogar ainda mais o público contra os negros, representados de forma cada vez mais selvagem no filme. Por fim, os cavaleiros da KKK chegam tanto na cidade, quanto na cabana, e derrotam os negros salvando os “pobres brancos indefesos”. Em uma das últimas sequências do filme, na data da nova eleição, temos o mais grotesco dos quadros para coroar o discurso de Griffith: os negros saem de casa para votar e são obrigados a

retornar assustados, pois os membros da KKK estão do lado de fora, armados, para impedi-los de votar. E assim se instaura a paz no espaço fílmico e se chega ao esperado *happy end* característico, desde os primórdios, do cinema americano.



**Figura 17** - Imagens capturadas do filme O Nascimento de Uma Nação

No quadro 1, a representação da cidade antes da Guerra; no 2, a cidade sob o domínio dos negros; no 3, a batalha; no 4, os negros no Congresso; no 5, a mulher branca assustada “sendo perseguida”; no 6, o homem negro “persequindo” a mulher branca; no 7, a chegada da Ku Klux Klan; e no 8, o dia da eleição.

Poderíamos ainda citar uma série de outras situações de representação absurdas, e discursos enviesados que o filme traz, mas acreditamos que o exposto neste tópico já é suficiente para termos uma visão da forma como o cinema americano entrava no período clássico propriamente dito, e qual era o seu principal símbolo artístico, seu produto. Que o cinema americano adquiria status de arte, é inegável, assim como o cinema europeu, nessa época, também já adquirira. Todavia, o que deve ser posto em questionamento é o nível de discurso e de proposições que o cinema vinha a seguir. Se é realidade que o filme analisado tem avanços importantes para o cinema, é ainda mais verdadeiro que o seu resultado social foi tremendamente danoso. Trata-se de um dos maiores, ou o maior<sup>53</sup>, sucesso de bilheteria da era muda, que permaneceu por 44 semanas em cartaz, e que voltou aos cinemas ainda na década seguinte. Por outro lado, fora proibido em outras cidades que julgaram seu conteúdo manifestamente racista. O filme coincide também com o ressurgimento da Ku Klux Klan, em 1915, e há indícios de que isso seja consequência do imaginário social alimentado pelo filme.

Com *O Nascimento de Uma Nação*, Griffith cria o modelo de filme americano do cinema clássico que, aliado à forte queda do cinema europeu ocasionada pela eclosão da Primeira Guerra, transforma-se em modelo padrão do cinema mundial. Na realidade, essa transição não foi tão rápida assim, pois houve um lapso temporal entre a consolidação do cinema americano, muito em função da contribuição de Griffith (para o bem e para o mal), e a supremacia absoluta dessa indústria no cenário mundial. Segundo argumenta Rosenfeld,

A vitória do filme americano no cenário mundial, que só veio a tomar forma no início da terceira década (1922-1925), é [...] resultado principalmente de fatores econômicos irresistíveis. Mas os fatores econômicos por si sós, não teriam sido suficientes para conquistar o mercado europeu se, à ascensão material, não tivesse correspondido um grande sucesso no domínio da linguagem cinematográfica, progresso que tornaria o produto americano não só aceitável, mas também fascinante e sedutor. (ROSENFELD, 2002, p. 177)

Com um recorte temporal um pouco diferente, mas apontando para o mesmo sentido, Costa (2012, p. 50) afirma que: “Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX. E o cinema hollywoodiano estava chegando.” E assim avançamos para o cinema clássico.

---

<sup>53</sup> *O Nascimento de Uma Nação* e *O Grande Desfile* (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor, são as duas maiores bilheterias da era muda, e não se tem dados precisos de qual foi a maior, dentre os filmes americanos.

*Assim que o cinema se tornou arte, ele logo se propôs a fazer o retrato de uma nação em desenvolvimento. Com Griffith, a epopeia selou a unidade social à procura de uma unanimidade nacional. O western foi o gesto da energia vitoriosa, do sucesso e da expansão; o burlesco, de Sennett a Fairbanks, de Keaton a Lloyd, uma inesgotável alegoria da sorte, imagem otimista, dionisíaca, quase cósmica da prosperidade e da luta pela vida capitalista. Somente o 'estrangeiro', o inadaptado, o 'selvagem' Chaplin se recusou a entrar nessa dança. Embora tenha se beneficiado dessa epopeia ('fiquei rico interpretando um pobre'), não foi solidário a ela, dando a contraimagem, a epopeia invertida, vivida do lado das vítimas, dos perdedores.*

*(Barthélemy Amengual, "Dossiers du Cinéma", 1971)*

*Extraído do Vol. 8 da Coleção Folha Charles Chaplin –  
Em Busca do Ouro*



Seguindo o entendimento que vimos defendendo no decorrer trabalho, de estudar o cinema sob o viés de um processo em desenvolvimento ao longo do tempo, e assim não adentrarmos abruptamente na discussão dos filmes do cinema clássico tal como em uma classificação estanque, propomo-nos aqui a fazer uma transição mais paulatina do período dos primeiros cinemas (1890/95–1915) para o clássico, na tentativa de representar simbolicamente o processo que ocorrera, trazendo elementos conceituais que apontamos em momento anterior, e que acabaram, de certa forma, ficando menos evidenciados ao longo do texto. Além disso, convém destacar que a descrição dessa transição, com limites precisamente definidos conforme os princípios da historiografia do cinema, só tem valor semântico quando vista à posteriori da ocorrência dos eventos. À época, nenhum teórico diria: até aqui é primeiro cinema, adiante será o cinema clássico.

Em consonância ao que assinalamos em momento anterior, entendemos que a abordagem de espaço para o nosso objeto de pesquisa seja a de *espaço relacional*<sup>54</sup>, pois o elemento espacial que é representado no filme (o espaço fílmico) guarda atributos do espaço real no qual ele é idealizado, ou seja, é uma produção vinculada, de alguma forma, a uma determinada realidade social, e traz consigo valores sociais dela. Além disso, o espaço fílmico também será relacional com a experiência e as práticas espaciais de cada espectador, cada qual ao seu modo, criando novas significações e/ou fortalecendo ou enfraquecendo significações ontológicas pré-existentes.

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um "contramundo" etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 52)

---

<sup>54</sup> Ainda que anteriormente tenhamos usado a abordagem de espaço relacional baseado em Harvey, neste trabalho nos referimos à concepção de espaço relacional em Massey (2008), de inspiração em Bergson.

Atentemos para a expressão “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si”, citada pelos autores, e confrontemos a um recorte da definição de Massey (2008, p. 29), “se espaço é [...] o produto de inter-relações, então deve ser baseado na existência de pluralidade”. Devemos observar que o espaço discutido em Massey sempre partirá do pressuposto da interação, das inter-relações, da coexistência; diferentemente do espaço do filme que é uma representação feita de escolhas onde, via de regra, elimina-se tudo aquilo que não é previamente concebido para aquele fim. Logo, devemos definir que o espaço fílmico tem valor de representação, é uma faceta do espaço real, mas não é o espaço propriamente dito, e em momento algum podemos dizer que foi. A chamada janela da realidade, concepção que considerava o filme como uma cópia real do espaço e sociedade, que perdurou ao longo de todo período clássico, é um entendimento falho, incorreto e, sobretudo, tendencioso. Esse entendimento equivocado, todavia, acarretou, por um longo intervalo de tempo (e ainda guarda resquícios na contemporaneidade), uma leitura igualmente equivocada dos espaços e sociedades representados em tela.

Tomemos como exemplo os filmes dos irmãos Lumière discutidos no capítulo anterior. Auguste, Louis e seus cinegrafistas buscaram capturar as imagens que eles consideravam representativas daqueles espaços que se propunham mostrar. Sendo leais aos princípios industriais dos quais sua família era oriunda, representaram as cidades de Lyon e Paris sob o ponto de vista modernista, valorizando as grandes transformações sócio-espaciais, a compressão do espaço-tempo, os transportes rápidos, a indústria e o avanço das técnicas e tecnologias. Em contrapartida, pouquíssimo se voltaram para a pobreza francesa, para a significativa parcela da sociedade que não estava inserida no contexto das grandes transformações, que ainda vivia sob a vigência dos “tempos lentos”. Não obstante, quando procuraram o espaço e a sociedade em outros Estados fora do eixo Europa-EUA, em especial na Ásia e na África, balizaram a busca justamente naqueles espaços que não haviam sido contemplados nas representações europeia e norte-americana. Dessa forma, os filmes de Lumière criaram uma suposta verdade espacial uniformizada, onde a Europa e os Estados Unidos estavam, por inteiro, em um determinado estágio de desenvolvimento, e o restante do mundo representado, como em um estágio anterior. Dirimiram assim, por meio de representações espaciais em filmes documentais, as grandes contradições internas, as desigualdades sociais latentes existentes em um mundo que se modernizava desigualmente, inclusive dentro dos limites dos Estados nacionais supostamente mais igualitários e justos socialmente. Esta

leitura sócio-espacial uniformizada teria aplicabilidade, em tese, somente para parcelas do espaço e sociedade que tivessem aquele conjunto de características bem pontuais – talvez uma rua ou um bairro muito coeso (e mesmo assim com riscos de generalizações) –, jamais para se ter uma visão ampla na escala de um Estado-nação com toda sua pluralidade. Assim, a uniformização de um espaço plural (que é o real) por meio de uma representação que não busque o reconhecimento dessa pluralidade, restringe a leitura espacial a somente um ponto de vista, mais próximo da visão do realizador do filme; isto não proporciona, portanto, o significado do todo. Estas escolhas em princípio, não promovem necessariamente o erro de leitura e interpretação, mas implicam cuidados a serem tomados pelos espectadores na leitura do texto fílmico para que não se interprete as partes (recriadas ou reproduzidas no filme) como o todo que é o espaço da realidade. É importante observarmos que essa disputa pelo poder da representação por meio da arte cinematográfica foi crescendo em concomitância ao crescimento da própria arte e indústria. Além do interesse econômico, entendia-se também como algo necessário se ter o controle dos conteúdos veiculados, dos discursos que o cinema seria capaz de proferir.

Podemos dizer que o mesmo ocorreu com o modelo de família ou com a divisão de trabalho por gênero. A família representada nos primeiros cinemas e no cinema clássico, como por exemplo a de Auguste Lumière (pai, mãe e filha ou filho), perdurou, por muito tempo, como modelo (quase) único. Tanto isso ocorreu que, mesmo nos dias atuais, quando se propõe representar outras formas de organização familiar dentre a infinidade de possibilidades sociais existentes, sempre há crítica por parte de vários setores conservadores da sociedade que não enxergam ou não aceitam a existência dessa pluralidade, a qual, ressalte-se, sempre existiu, mas que foi escondida e evitada ao máximo. E o cinema teve significativa parcela de cumplicidade nessa questão.

É correto afirmar que existe um consenso nos trabalhos de Geografia e Cinema, e mesmo de outras áreas acadêmicas que busquem essa interface, de que a representação do espaço e sociedade nos filmes não é uma cópia da realidade, mas sim um ponto de vista, uma determinada leitura a partir de uma faceta do espaço e sociedade, carregada de valores que podem ser (e tendem a ser) os de (quase) toda uma sociedade, de parcela dela, ou mesmo de um indivíduo ou grupo. O que procuramos apresentar de acréscimo para esse entendimento é a leitura histórica e geográfica do cinema, apresentando a

discussão dos filmes dentro de um contexto mais amplo que envolve as mudanças da sociedade, a industrialização crescente e o avanço do urbano; conjuntamente com as transformações na própria arte cinematográfica, o aprimoramento da linguagem e a especialização crescente dos setores técnicos que compõem o processo produtivo do filme, e a consolidação de uma indústria de entretenimento que tende a exercer um poder de uniformização sobre a arte para maximizar os retornos financeiros.

Dessa transição dos primeiros cinemas para o período clássico, podemos apontar duas características que são fundamentais para diferenciá-los: (a) o aprimoramento da linguagem, tornando os filmes o resultado de uma arte verdadeiramente autônoma e capaz de se comunicar por suas próprias convenções; e (b) o crescente investimento de outros setores da economia, em especial dos bancos, que passaram a ter peso nas escolhas estéticas e temáticas, e promoveram, mesmo que de forma não absolutamente planejada, uma standardização dos filmes enquanto produto passível de ser mercantilizado. Acrescente-se às duas citadas, o predomínio dos filmes de longa-metragem no período clássico em contraponto ao predomínio dos curtas nos primeiros cinemas; e também, ao menos no caso do cinema americano (mas provavelmente também das outras escolas), a pressão que a sociedade civil e setores religiosos (principalmente) passam a exercer sobre a produção dos filmes, o que acaba influenciando nas formas e conteúdo veiculados, algo que raramente acontecia nos primórdios. Esta última característica é consequência do interesse da classe média pelo cinema, que põe em evidência para toda a sociedade essa arte até então marginalizada. Paralelamente a esse processo de homogeneização do cinema americano e sua penetração no mercado mundial, ocorreram o surgimento de outras Escolas Cinematográficas nacionais que buscaram, pelo desenvolvimento de uma arte não submetida prioritariamente aos interesses econômicos, uma posição de resistência frente ao processo homogeneizador de representação da escola americana, as chamadas escolas de vanguarda da década de 1920.

Afirmamos anteriormente que a indústria cinematográfica dos Estados Unidos foi a grande beneficiária da Primeira Guerra Mundial. Já a indústria francesa, até então a maior do mundo, entre 1914 e 1916 teve sua produção reduzida a menos da metade se comparada ao período anterior à guerra (ROSENFELD, 2002). A queda da produção nacional francesa acarretou o aumento da importação de filmes. Como o processo

ocorrido na França foi generalizado na Europa que estava imersa no conflito, a produção americana, que conseguia amortizar os custos de produção somente com o mercado interno, acabou absorvendo o mercado europeu com um produto com preço competitivo e de qualidade aceitável para os padrões europeus (sobretudo pela contribuição de Griffith, que elevou o cinema americano a outro patamar). Como explicita Rosenfeld,

Diante do esgotamento do cinema europeu, os Estados Unidos transformaram-se em potência de primeiríssima ordem que, com abundância de seus capitais, conquistaram posições-chave em todo o mundo. Firms americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se a seus proprietários; concedem-lhes créditos com a condição de que adquirissem os filmes. Por meio de manipulações sutis e pressões de toda a ordem, infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais. Tal êxito é possibilitado principalmente pelo fato de que os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria fílmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo, amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno. Em consequência dessa situação privilegiada, podiam oferecer os seus filmes nos mercados externos a qualquer preço, pois toda renda vinda do exterior era lucro fácil e certo. (ROSENFELD, 2002, p. 109-110, grifo nosso)

A significativa melhora do cinema americano constatada nessa transição dos períodos, e que iria se consolidar no cinema clássico, passa também por outras questões relevantes. Destacamos, dentre elas, a vitória dos produtores independentes sobre o truste da MPPC, aumentando momentaneamente a diversidade (no sentido qualitativo) do produto; e a concentração dos estúdios cinematográficos no distrito de Hollywood em Los Angeles, no estado da Califórnia. Até o surgimento de Hollywood como centro cinematográfico, os estúdios americanos estavam relativamente dispersos no território. Havia estúdios em Nova York, Nova Jersey, Chicago, entre outros centros urbanos. O surgimento de Hollywood teve um peso prático relevante na produção de filmes, pois proporcionou: a concentração de espaços de filmagem (construção de estúdios maiores e abundância de locações em um terreno ainda pouco ocupado, característica muito útil para os filmes de faroeste que passavam a ganhar mercado); a facilidade de se permutar os atores, atrizes, diretores, roteiristas e toda equipe técnica de um estúdio para outro; entre outras facilidades possibilitadas pela proximidade espacial. Todavia, entendemos que o peso simbólico de Hollywood foi maior que a soma de todas as outras vantagens. Mais que uma localização, Hollywood tornou-se uma marca, uma grife, uma legítima referência geográfica, algo que nenhum outro lugar do mundo conseguiu aproximar. A criação de Hollywood, e é esse o termo que devemos utilizar, é, em última instância, a

consolidação de um processo expansionista que começara mais de meio século antes, com a construção de ferrovias integrando os territórios do leste e oeste, a ocupação dos territórios por homens e mulheres brancas e o concomitante massacre de inúmeras tribos indígenas (Sioux, Cheyennes, Navajos, Apaches, Comanches e tantas outras), as quais eram vistas e enfrentadas como empecilhos ao pretenso processo civilizatório, ao longo do período de 1860 e 1890, conforme relatado por Dee Brown em *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio (1970)* (BROWN, 2014). Hollywood surge como o efeito de um movimento que ela tantas vezes representou: o *Go West!*<sup>55</sup>. Sendo fruto desse processo, Hollywood aglutinou todos os esforços em uma causa comum, colocar os Estados Unidos não apenas como um centro comercial, mas como o centro cultural do mundo, como a referência da nova arte, produto do urbano, e símbolo da modernidade. E os produtores Independentes que conseguiram sobreviver ao truste da MPPC e derrotá-lo, mesmo com ferozes disputas entre si, encontraram suficientes meios de coesão capaz de pôr em prática esse objetivo. De uma maneira simbólica, podemos dizer que o truste liderado por Edison era como a nobreza feudal da Idade Média (ainda que na prática já fosse um representante da burguesia do século XIX), e os Independentes eram como os burgueses (habitantes dos *burgus*) que precisavam superar a nobreza medieval para criar e expandir mercados, e conquistar seus objetivos. Com a dissolução do truste, a luta dos Independentes passa a ser para evitar que surjam outros independentes capazes de lhes tirar o reinado. Segundo Rosenfeld (2002, p. 112), eles “[...] estabelecem em Hollywood um verdadeiro império do filme”.

Aliás, o idealismo liberal e a cooperação dos Independentes, no sentido de “tomar todas as medidas ofensivas para manter um mercado aberto e para combater o monopólio”, não é de longa duração. Vencido o truste – a MPPC -, os antigos Independentes começam a digladiar-se mutuamente, ansiosos pela máxima expansão e dispostos a dominar o mercado de qualquer modo. Luta feroz desenvolve-se em torno do escoamento seguro dos produtos feitos em série, o qual só pode ser garantido por meio da aquisição de empresas de distribuição e de um número cada vez maior de cinemas.

---

<sup>55</sup> Tradução livre “*Vá para o Oeste*”, esse movimento migratório de ocupação do território oeste dos Estados Unidos foi retratado uma infinidade de vezes em filmes, principalmente nos faroestes. Por exemplo em: *O Cavalo de Ferro (The Iron Horse, 1924)*, de John Ford; *Cimarron (Idem, 1931)*, de Wesley Ruggles; *Aliança de Aço (Union Pacific, 1939)*, de Cecil B. DeMille; *A Conquista do Oeste (How the West was Won, 1962)*, de John Ford e outros diretores; entre uma infinidade de exemplos. Por não ser o tema específico deste trabalho, não abordaremos detalhadamente as características desse conjunto de filmes, mas, de modo geral, eles enaltecem o “espírito desbravador” e conquistador do homem branco, e representam os índios como uma força da natureza, completamente selvagens, nada sociáveis, e, por isso, um risco para a civilização branca “de bem”. Dito de outra forma, eles tendem a operar no intuito de “justificar” o massacre aos índios norte-americanos com um discurso enviesado, desabonador, e covarde sobre a conduta indígena.

Em breve é deflagrada uma guerra de todos contra todos; os distribuidores, ameaçados como intermediários pela investida dos produtores, compram por sua vez cinemas e tornam-se produtores. E os proprietários de cinema, ameaçados na sua independência pelos produtores e distribuidores, ingressam por seu turno na distribuição e produção. (ROSENFELD, 2002, p. 112)

Com o gradativo aumento da duração dos filmes e a sensível qualificação dos cenários (mais elaborados), figurinos, e também o alto custo que o *star system*<sup>56</sup> promove, aliado ao progressivo aumento das múltiplas áreas de especialização da produção (uma departamentalização), os custos de produção atingem proporções consideravelmente superiores aos filmes dos primeiros cinemas, bem mais curtos e menos sofisticados. Segundo Rosenfeld (2002), um filme antes de 1914 custava entre 500 a mil dólares; entre 1915 e 1919, de 12 a 20 mil; em 1920, em média 60 mil; e em 1929, cerca de 200 mil dólares. Os valores nominais não têm significado para nós hoje (até porque não temos o levantamento dos valores corrigidos), mas a informação tem significância se aplicarmos a leitura por proporcionalidade, pois veremos que em 15 anos os custos aumentaram em duzentas vezes. E, além dos custos de produção, ocorrera também um significativo aumento nos custos de infraestrutura, com a construção de novas salas de exibição e ampliações das existentes, para abranger o aumento do público necessário para rentabilizar a comercialização. Somente em 1916, nos Estados Unidos, realizaram-se 21 mil transformações, ampliações e novas construções de cinemas (*Ibidem*). Para garantir a comercialização dos filmes, os produtores e distribuidores passaram a arrendar os filmes no sistema *en bloc*, no qual o exibidor adquiria um pacote de filmes sem conhecê-lo. Isso garantia aos exibidores a oferta regular de filmes, em contrapartida, aumentava os riscos de exibir filmes de baixa qualidade. Para os produtores, por outro lado, o negócio era excelente, pois garantia o recebimento de capital antecipadamente e podiam investir na produção de novos filmes, que teriam mercado certo. Esse sistema favoreceu a estandardização do produto e a busca pela quantidade em detrimento da qualidade. Além disso, esse mercado favoreceu as empresas mais fortes economicamente, as quais poderiam comprar os centros de exibição e assim garantir todas as posições da cadeia produtiva. Os bancos, por sua vez, passaram a entrar com capital para financiar todo o sistema de produção, e com isso surge a função do *producer-supervisor*, o representante dos financiadores que passa a

---

<sup>56</sup> O *star system* aumenta os custos de produção, mas funciona também como um garantidor dos retornos financeiros, pois normalmente eram os astros e estrelas os responsáveis pelo sucesso de bilheteria dos filmes.

supervisionar e controlar a confecção dos filmes a fim de baixar os custos de produção e standardizar ao máximo o produto. Das mesmas técnicas se utilizam para impor o filme americano no mercado externo, pois concediam financiamentos para as empresas estrangeiras sempre vinculados a compra de pacotes regulares de filmes, além de cláusulas contratuais que obrigassem os exibidores estrangeiros a reservar determinado percentual de exibição para os filmes americanos.

Obviamente que a disputa pelo controle do sistema de produção, distribuição e exibição, era bastante complexa e cheia de meandros, e envolvia muitos interesses econômicos que não temos a possibilidade de aprofundar. Mas isto que apresentamos nos serve para termos a noção de que o cinema não se trata apenas de arte, mas também de um grandioso negócio, e isto não estava descolado da arte e do conteúdo exibido nos filmes. Seguindo a abordagem de espaço relacional adotada, os espaços pré-fílmicos, fílmicos e pós-fílmicos estão conectados em um incessante devir.

Como anteriormente falamos sobre eles, mas não citamos os nomes, nossos(as) leitores(as) devem estar se perguntando: *quem eram os Independentes sobre os quais nos referimos?* Alguns nomes bastante famosos e lembrados ainda hoje estavam entre eles: o alemão Carl Leammle (um dos fundadores da *Universal Company*); o húngaro William Fox (fundador da *Fox Film Corp.*, anos mais tarde fusionada com a *20th Century Pictures* do americano Darryl F. Zanuck); o ucraniano Louis B. Mayer e o polonês Samuel Goldwyn (que fusionaram suas empresas em 1924, juntamente com o americano Marcus Loew, criando a então poderosa *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*); os irmãos Warner, descendentes de poloneses (criadores da *Warner Brothers*); o húngaro Adolph Zukor (um dos fundadores da *Paramount Pictures*); entre outros menos conhecidos. Porém, o mais curioso não é conhecermos os nomes, e sim sabermos o que tem em comum entre eles. A maioria deles era formada por imigrantes do leste europeu, ou filhos de imigrantes (muitos de origem judia), de estirpe bastante humilde, e que foram submetidos a trabalhos pouco valorizados até vencerem na vida (no sentido financeiro, ao menos). Dessa forma, incorporaram perfeitamente a ideia do sonho americano e, não raras vezes, puseram essa visão de mundo nos filmes que produziram. Ainda que tivessem diferentes raízes culturais, tinham um elemento em comum que era capaz criar uma coesão temática nos filmes, por isso, mesmo em nichos de gênero que normalmente os estúdios se especializavam, os filmes dos diversos estúdios guardavam elementos



comuns entre si, valores sociais bastante próximos, característica não tão comum nos primeiros cinemas, mas muito comum no cinema hollywoodiano clássico, principalmente a partir do advento do cinema sonoro no final da década de 1920, e da vigência do código *Hays* em 1930; e que só viriam a ser questionados já na transição do cinema clássico para o moderno. No entanto, o mais interessante de tudo isso é que a infinidade de lendas e mitos criados acerca de Hollywood frequentemente foram utilizadas em prol do ideal do sonho americano. Senão, vejamos uma descrição de Otto Friedrich, em seu livro *A Cidade das Redes*:

A lenda dos imigrantes ignorantes que se tornaram plutocratas é em parte ficção. Leo Rosten demonstrou em seu estudo detalhado *Hollywood, the Movie Colony* (1941) que, do mesmo modo que oitenta por cento dos atores de Hollywood ganhavam menos de 15 mil dólares por ano, cerca de sessenta por cento dos 120 principais executivos era de gente formada em universidades e menos de cinco por cento vinha da Rússia e da Polônia. Ainda assim, a confirmar todas as lendas, o mais rico e poderoso de todos os monarcas semi-analfabetos era Louis B. Mayer, nascido em Minsk, provavelmente em 1885, que provavelmente se chamava Lazar. Ele próprio não tinha certeza. (FRIEDRICH, 1988, p. 28)

A história normalmente replicada no meio cinematográfico, era a de que Hollywood fora “construída”<sup>57</sup> por imigrantes pobres de pouco estudo, que trabalharam duro para alcançar o sucesso e, em decorrência de seu trabalho, se tornaram grandes homens de negócios. E isso não deixa de ser verdade. Mas é uma verdade válida para um grupo que estava bastante longe de representar o todo. Alguns cumpriam esse requisito (e não era a maioria); outros foram devidamente preparados com formação acadêmica para ocupar aquelas posições; e outros já eram oriundos de famílias ricas, ou tornaram-se ricos desempenhando outras atividades, e, portanto, tinham o capital necessário para adentrar no meio cinematográfico, mesmo sem a suficiente competência<sup>58</sup>. Para o processo de mitificação, era mais interessante tomar a parte pelo todo e assim criar a narrativa meritocrática de que os Estados Unidos era a terra da liberdade e das oportunidades, que recebia todos de braços abertos, sem distinção de origem, e que bastava trabalhar duro e se dedicar que todos realizariam seus sonhos. E um discurso imbuído desse espírito foi colocado em prática no cinema hollywoodiano, principalmente no período clássico, ainda pouco autocrítico, salvo raras exceções.

---

<sup>57</sup> Nessa expressão devemos entender que se trata de Hollywood não em seu sentido geográfico propriamente dito (um lugar, um território), mas sim da marca Hollywood, que envolve não apenas os filmes, mas todo o universo onírico relacionado aos filmes.

<sup>58</sup> O mais famoso desses casos é, possivelmente, o de Howard Hughes.

### **5.1 O ESPAÇO ANÁRQUICO NAS COMÉDIAS MUDAS DE CHAPLIN E KEATON (1914-1928)**

Mesmo com o crescente interesse dos setores da economia em tensionamento com os setores artísticos, o cinema da década de 1920 foi muito rico em âmbito mundial, e claro, também nos Estados Unidos. Já contando com mais de 20 anos de existência do cinema comercial, e com o desenvolvimento de uma infinidade de técnicas de filmagem que consolidaram a linguagem do cinema, a década de 1920 foi o apogeu da era muda (ou silenciosa, como alguns críticos preferem), e seu posterior declínio. O cinema hollywoodiano consolidou uma série de gêneros cinematográficos que tiveram grande importância artística e econômica nos cenários americano e mundial. Os faroestes (*westerns*), gênero tipicamente americano, representavam o período da conquista territorial, da expansão, e também do confronto étnico-racial; normalmente eram representantes de uma sociedade um pouco anterior ao período do surgimento do cinema, a segunda metade do século XIX, época em que a sociedade urbana nos Estados Unidos ainda era incipiente na maior parte do território. Os épicos histórico-religiosos (de influência do cinema italiano, principalmente) eram representantes de um período bastante remoto, pouquíssimo urbano, comumente romantizado e impreciso como registro histórico, valendo mais como representantes dos valores da época de exibição do que da época representada. Os filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, como esperado, eram vistos sempre do ponto de vista dos Estados Unidos e dos aliados; não havia intenção de mostrar a perspectiva inimiga, e, de modo majoritário, serviam para exaltar o esforço de guerra, raramente contestá-lo.

Dentre os diversos gêneros cinematográficos populares à época, selecionamos a comédia para comentar neste tópico, pois, diferentemente dos citados anteriormente, ela estava entre gêneros de filmes mais representativos do espaço e sociedade urbanos, e trazia situações mais próximas da vida cotidiana. Daqueles que figuraram como os pioneiros na realização de comédias do cinema americano, Mack Sennett fora o mais bem sucedido. Mandatário do estúdio *Keystone*, Sennett, que aprendera um pouco com Griffith, e que copiara muito das características do francês Max Linder, junto com Mabel Normand, Roscoe 'Fatty' Arbuckle e outros artistas, produziu uma infinidade de filmes

de curta metragem nos primeiros anos da década de 1910. Conforme relatado na biografia de Chaplin escrita por David Robinson,

Os filmes da Keystone derivavam do *vaudeville*, do circo, dos esquetes cômicos do teatro de variedades, ao mesmo tempo em que também eram derivados da realidade da América do início do século XX. Era um mundo de ruas selvagens e poeirentas, com casas de madeira de um só aposento; de armazéns e lojas de ferragens, dentistas e *saloons*; restaurantes e salões de beleza; vestibulos de hotéis baratos; dormitórios com camas de ferro e lavatórios raquíticos; estradas de ferro e automóveis angulosos que estavam tomando o lugar dos cavalos e das charretes; homens com chapéus-coco e grandes suíças; senhoras com chapéus emplumados e saias balonê; crianças mimadas e cachorros perdidos. O material da comédia era a caricatura severa das alegrias e terrores ordinários da vida cotidiana. (ROBINSON, 2011, p. 105-106)

Podemos observar, pelo fragmento citado, que nesse período do surgimento das comédias mudas ainda estamos em um contexto urbano incipiente, cidades pequenas onde paulatinamente os carros vão ganhando as ruas. Esse retrato, no entanto, é provavelmente decorrente do fato das filmagens serem realizadas em Hollywood, um território ainda bastante desocupado, ou não ocupado de forma intensiva, ao contrário de cidades como Nova York e Chicago que, à época, já eram imponentes centros urbanos, com vias movimentadas e verticalização avançada. A seguir, abordamos mais especificamente os filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton, dois artistas que elevaram o nível das comédias a um patamar muito superior aos primeiros realizadores.

### ***5.1.1. Os Filmes de Charles Chaplin (1914-1922)***

Especificamente sobre Chaplin, começemos por um uma interessante leitura dos primeiros anos de sua obra, realizada pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha:

O primeiro Charles Chaplin, que começa a filmar em Hollywood em 1914 e termina com 'O Imigrante' e 'O Aventureiro', em 1917, é a antítese revolucionária de Griffith.

Chaplin é imigrante aventureiro, marginal, operário e usa máscaras populares reprimidas para desmascarar o carnaval capitalista.

(...)

A linguagem humorística de Chaplin contribui para despertar a consciência revolucionária?

A questão não se esgota na palavra científica que tenta aprisionar a metáfora poética num laboratório de probabilidades: Chaplin ilumina o século 20 porque nele o Povo se faz Imagem.

(Glauber Rocha, "O Século do Cinema", 1963, grifo nosso)

*Extraído do Vol. 11 da Coleção Folha Charles Chaplin – O Casamento de Carlitos*

Em 1913, em meio a uma turnê com a trupe de Fred Karno nos Estados Unidos, o inglês Charles Spencer Chaplin<sup>59</sup>, por sua atuação no teatro, acaba chamando atenção de Sennett e Normand, que decidem apostar naquele jovem ator inglês no cinema<sup>60</sup>. Dessa forma, Chaplin, em 1914, começa sua carreira no cinema, deixando então o teatro de variedades. Sem ter conhecimento sobre os processos de filmagem e montagem, bem como a concepção do filme, Chaplin precisou aprender tudo desde o princípio. Para o seu novo trabalho, “Sennett explicou a Chaplin o método Keystone. Não havia roteiro: ‘nós pegamos uma ideia, seguimos a sequência natural dos acontecimentos, até que chegemos a uma perseguição, que é a essência da nossa comédia” (ROBINSON, 2011 p. 107). A esse método descrito por Sennett, bastante desorganizado, e até mesmo arcaico, se comparado ao de Griffith, devem-se as características anárquicas das comédias mudas, principalmente daquelas produzidas pelo estúdio Keystone. O termo anárquico, aqui, deve ser entendido não no sentido político literal, de ausência de Estado ou governo, mas sim no sentido de desorganização espacial, de caos, de ausência de hierarquia social e espacial, ou, ao menos, uma hierarquia não tão evidente ou rígida. Essa é a característica primordial das comédias mudas.

No filme *Dia Chuvoso* (*Between Showers*, 1914), temos uma cena em que um dos personagens troca o guarda-chuva do policial por seu guarda-chuva estragado, e o policial, uma vez que está entretido com sua namorada, não percebe que fora enganado. Estas cenas envolvendo policiais desatentos, pouco inteligentes, e até mesmo medrosos, eram muitíssimo comuns nas comédias, o que denota a total despreocupação em respeitar as hierarquias sociais e a ordem do Estado. Neste mesmo filme, temos ainda uma cena em que a rua está bastante alagada e uma mulher não quer molhar os pés ao atravessá-la. O desfecho em si não tem maior interesse, mas é curioso ver cenas nas

---

<sup>59</sup> Ainda que Charles Chaplin seja mais um imigrante no cinema de Hollywood, sua carreira se deu por condições circunstanciais, mais uma vez corroborando a capacidade do espaço de gerar elementos potenciais de acaso. Chaplin nunca havia trabalhado no cinema, mas sua atuação no teatro de variedades, vista por um profissional de cinema, o levou ao seu primeiro contrato com um estúdio. E isso em uma época em que trocar o teatro pelo cinema não era uma escolha bem vista, já que o teatro era uma arte mais respeitada e reconhecida que o cinema.

O movimento migratório do qual Chaplin indiretamente faz parte, tornou-se bastante corriqueiro na indústria cinematográfica. Hollywood, mesmo nos anos 1920, já recebia muitos imigrantes vindos da Europa, tais como os alemães Ernst Lubitsch e F.W. Murnau. Estes, porém, sendo oriundos do próprio cinema alemão, não eram imigrantes circunstanciais como Chaplin, mas sim profissionais convidados e contratados de antemão pelos trabalhos desenvolvidos no cinema alemão. Após a ascensão do partido nazista na Alemanha, esse movimento migratório se intensificou sobremaneira.

<sup>60</sup> Há divergência em relação às versões de quem fora responsável pela contratação de Chaplin pela Keystone, conforme descreve Robinson (2011).

quais são mostradas ruas com problemas de escoamento pluvial, situação cotidiana comum a muitas cidades, mas que viria a desaparecer nos filmes subsequentes.

Em *Dois Heróis* (*The Knockout*, 1914), o personagem de Arbuckle torna-se um lutador de boxe burlesco. Uma série de peripécias ao longo da película resulta em uma perseguição da polícia ao personagem, dentro da estrutura padrão dos filmes da Keystone. Neste exemplar, vemos a polícia ser ridicularizada por Arbuckle, pois o personagem, amarrado a uma corda, arrasta, pelas ruas empoeiradas, seis policiais agarrados na corda sem que estes consigam pará-lo. Arbuckle ainda gira com a corda derrubando-os, e, por fim, joga-se de uma plataforma no mar levando consigo os policiais arrastados. Em *Carlitos e as Salsichas* (*Mabel's Busy Day*, 1914)<sup>61</sup>, vemos um pouco do trabalho informal. Um policial exige suborno (um cachorro-quente) para que Mabel possa ingressar no local das corridas e vender seus cachorros-quentes. Nos filmes em que a Mabel protagoniza, normalmente ela não faz o estilo das heroínas griffithianas. Ao contrário, aparece como uma mulher forte, decidida e capaz de fazer qualquer coisa para defender seus negócios. Ela não mede esforços se precisar dar tapas, socos e chutes em homens para defender seu espaço. É importante destacarmos que nos filmes da Keystone havia situações bastante exageradas e até mesmo vistas como de mau-gosto hoje. O excesso de pancadas entre os personagens, fossem homens ou mulheres, as quedas extravagantes, as destruições de objetos, entre outras situações, acabam sendo vistas como um humor apelativo.



**Figura 18** - Imagens capturadas dos filmes *Dia Chuvoso* (à esquerda) e *Dois Heróis* (à direita)

<sup>61</sup> O nome do filme em português tem objetivo apenas propagandístico, para aproveitar o nome de “Carlitos”, e não faz jus a história, já que quem vende as “salsichas” é Mabel, e Carlitos é apenas um personagem coadjuvante.

No ano de 1915, Chaplin assina um contrato com o estúdio Essanay, com sede em Chicago, no qual busca maiores ganhos financeiros e maior autonomia artística, com a exigência de ele mesmo dirigir os filmes em que atuasse. Nestes filmes, é possível observarmos algumas melhorias artísticas importantes se comparados aos da fase Keystone: os personagens passam a ter maiores motivações psicológicas para as ações; elementos de drama são inseridos nos filmes; e os enredos passam a ser um pouco mais estruturados, ainda que mantenham grande parte das confusões e perseguições comuns às comédias. Os filmes de Chaplin não possuem as preocupações com a montagem que Griffith tinha; e os enredos, bastante simples, não possuíam a exigência de uma linguagem muito precisa. Por isso, é comum encontrarmos descontinuidades espaciais bastante significativas nos espaços fílmicos criados por Chaplin, sem, contudo, acarretar maiores prejuízos à narrativa. Os planos são, por padrão, fixos, e a câmera capta as ações que ocorrem dentro do seu quadro de abrangência, ficando os personagens subordinados a ela, e não o contrário.

No filme *O Banco* (*The Bank*, 1915), Carlitos é um porteiro que, na prática, faz o serviço de faxineiro. Chaplin satiriza o procedimento da abertura do cofre e cria uma encenação para enganar o espectador: quando Carlitos chega em frente ao cofre e começa a abri-lo, pensamos que ele é de um alto cargo. Mas, após a abertura do cofre, ele apenas retira seu material de limpeza e seu uniforme de trabalho, e então sabemos qual seu cargo. (Por outro lado, indagamos: para Chaplin naquele momento, não seria esse o verdadeiro tesouro da vida em sociedade, o exercício de um trabalho com dignidade?). No citado filme, Carlitos se apaixona por uma mulher que trabalha no banco (Edna Purviance), a qual não sabemos exatamente sua função, mas provavelmente seja a secretária ou pessoa da confiança do gerente. Recordando os filmes dos irmãos Lumière que mostravam as mulheres em atividades ditas domésticas, e confrontando ao “*O Banco*”, vemos que Chaplin não segue a tendência deles, pois não vincula a imagem da mulher aos trabalhos relativos à limpeza. Nesse caso específico, ele mesmo assume esse papel social na divisão do trabalho. Chaplin coloca os personagens que exercem as funções menos reconhecidas socialmente como protagonistas de seus filmes - muito em decorrência de sua infância pobre na Inglaterra -, felizmente indo na contramão da lógica preponderante, e mostrando que é possível fazer variações nos filmes aumentando as possibilidades de representações mais dignas e valorativas daquelas

peessoas que cotidianamente não recebem o devido reconhecimento da sociedade pelo exercício de suas funções.

Em *Carlitos Limpador de Vidraças (Work, 1915)*<sup>62</sup>, Chaplin denuncia a exploração do trabalho. Com uma representação crítica e caricata, Carlitos puxa uma carroça cheia de materiais disputando o espaço da rua com os carros, enquanto leva chicotadas de seu patrão, que está sendo carregado na carroça. Na tentativa de subir a ladeira, Carlitos acaba sendo erguido pelo peso da carroça que tomba para trás, enquanto seu patrão continua lhe dando chicotadas. Pelo trajeto que eles fazem no filme até chegar à casa onde farão o trabalho, e por ter sido grande parte filmado em locações, é possível se ter uma ideia de como era a cidade (ou aquele recorte da cidade) naquele momento. Eles passam por uma rua bastante larga e movimentada com fluxo de carros e carroças (com fluxo bastante desorganizado), por uma estrada de ferro para passagem de bondes, e por prédios de 3 a 5 pavimentos nos alinhamentos. Em seguida, tomam um atalho por onde passa um trem, e seguem por uma rua cujos terrenos estão quase completamente desocupados, seguindo por uma colina, e novamente por uma rua desocupada, até chegarem à rua onde predominam casas em grandes terrenos. Embora a sede da Essanay fosse em Chicago, Chaplin preferia trabalhar no estúdio da Califórnia, e lá realizou a maioria dos seus filmes nessa fase. É bem provável, pelas características vistas na película, que se trata de algum distrito de Los Angeles, ou uma cidade menor nas proximidades, um lugar um tanto distante do centro urbano. Isso era comum nas comédias, uma vez que não se aventuravam, nesse período, em grandes centros urbanos.

Dos filmes da fase Essanay, por fim, destacamos *O Vagabundo (The Tramp, 1915)*. Este filme se passa em uma pequena fazenda, numa espécie de franja de transição entre o urbano e o rural. No filme, o vagabundo acaba ajudando uma moça que está sendo roubada por um grupo de bandidos. Num gesto verdadeiramente heroico, o pobre e anônimo vagabundo põe o bando de delinquentes a correr, e a moça, num sinal de agradecimento, acaba convidando-o a trabalhar na fazenda de sua família. Lá Chaplin ensaia o tema da economia familiar e agricultura de subsistência, o qual retornaria em dois momentos futuros<sup>63</sup>. Diferentemente dos filmes com a Mabel, as heroínas de Chaplin tendem a ser semelhantes às de Griffith, remanescentes da era vitoriana, e neste

---

<sup>62</sup> Aqui há outro equívoco na tradução do título para o português, pois Carlitos e seu chefe não são limpadores de vidraças, mas sim colocadores de papel de parede.

<sup>63</sup> Um Idílio Campestre (Sunnyside, 1919) e Tempos Modernos (The Modern Times, 1936).

filme isso fica bem evidenciado na personagem de Edna Purviance<sup>64</sup>. Por fim, o vagabundo se apaixona pela moça cujo amor pertence a outro. Com essa descoberta, o vagabundo, de coração partido, despede-se, e, em uma das cenas mais clássicas de sua carreira, que marca a identidade de homem solitário do Vagabundo, segue sozinho pela estrada<sup>65</sup>.



**Figura 19** - Imagens capturadas dos filmes *Carlitos Limpador de Vidraças* (à esquerda) e *O Vagabundo*

Em 1916, Chaplin assina um contrato com a Mutual, com sede em Hollywood, recebendo um salário muito acima do mercado e tendo a total liberdade para produzir seus filmes. Em *Rua da Paz* (*Easy Street*, 1917), Carlitos é um vagabundo desamparado que, ao escutar os cânticos religiosos, decide entrar na Igreja, saindo, posteriormente, a buscar um trabalho. A Rua da Paz é dominada pelos arruaceiros que põem a correr todos os policiais que vão para lá. Carlitos, por sua vez, é contratado como policial e mandado para o posto da Rua da Paz. No confronto com o bandido, numa circunstância de sorte e astúcia, aliada a pouca inteligência do oponente, acaba capturando o líder dos arruaceiros. A rua recriada em estúdio é uma via relativamente estreita, com edificações de dois pavimentos no alinhamento. Como policial e guardião da lei, Carlitos logo acaba se entregando a sua natureza altruísta (mas ilegal) ao ajudar uma mulher que roubara alguns mantimentos para alimentar a família. Na história ainda ocorrem reviravoltas, o bandido escapa da delegacia e é novamente capturado por Carlitos que, enfim, consegue reestabelecer a paz e a solidariedade na Rua da Paz.

<sup>64</sup> Somente em *Tempos Modernos*, com Paulette Goddard, Chaplin mudará radicalmente o perfil das heroínas de seus filmes.

<sup>65</sup> Esta cena também se repetirá em dois filmes de Chaplin: em *O Circo* (*The Circus*), e em outro filme que discutiremos à frente, com uma variação significativa.





**Figura 20** - Imagens capturadas do filme *Rua da Paz*. À esquerda, sob o domínio do delinquente; e à direita, após a instauração da paz, por Carlitos, como guardião da lei.

Em *O Imigrante* (*The Immigrant*, 1917), acompanhamos um barco de imigrantes vindos de algum lugar não especificado (provavelmente da Europa), rumo aos Estados Unidos. Nas cenas dentro da embarcação, Chaplin utiliza a câmera em movimento pendular para representar o movimento resultante do impacto das ondas no barco, e se aproveita desse recurso para criar situações cômicas, tal como a “dança dos pratos”, na qual os imigrantes involuntariamente acabam dividindo o prato de comida que escorrega pela mesa acompanhando o movimento da embarcação. Próximos à chegada a Nova York (no intertítulo, Terra da Liberdade, ao som do hino dos Estados Unidos), os imigrantes visualizam felizes a Estátua da Liberdade enquanto são presos por uma corda pelos policiais da imigração. Destaca-se o poder de representação do cinema ao sugerir a chegada dos imigrantes a Nova York como algo totalmente plausível, mesmo estando no outro extremo do país, dentro de um estúdio. O filme foi inteiramente realizado no estúdio em Hollywood, e apenas uma imagem de Nova York foi utilizada, a qual, montada na posição correta, sugere que aqueles personagens, de fato, chegavam a Nova York. Retornando a cena descrita, Carlitos, descontente com a corda colocada para prender os imigrantes naquele pequeno espaço, chuta a bunda do policial da imigração. Chaplin, na mesma cena, representa a euforia de se chegar a Terra da Liberdade, e o descontentamento de se estar preso na dita terra da liberdade, e simbolicamente extravasa sua fúria de forma cômica ao dar um chute na bunda do policial da imigração. Em Chaplin, estes questionamentos da ordem social e hierárquica são frequentemente postos em discussão por meio de situações burlescas. No momento seguinte da

narrativa, já em solo americano, Carlitos passa por apuros ao descobrir que não tem dinheiro para pagar a refeição que fizera, em um local onde os devedores eram espancados pelos garçons do estabelecimento, numa clara alusão aos problemas reais que boa parte dos imigrantes, na realidade, passavam. Por fim, dadas circunstâncias improváveis, Carlitos acaba se casando com uma moça imigrante que conhecera ainda no barco. Chaplin, ao final do filme, adere ao sonho americano, mas não sem antes apresentar suas sutis críticas.



**Figura 21** - Imagens capturadas do filme *O Imigrante*

Entre 1917 e 1923, Chaplin esteve vinculado ao estúdio First National, último contrato por ele celebrado antes de se tornar produtor independente. Em 1919, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D.W. Griffith criaram a United Artists, um estúdio próprio concebido com a intenção de fugir da pressão crescente que os grandes estúdios vinham exercendo sobre seus contratados, por meio da imposição de cláusulas contratuais cerceadoras da liberdade artística. Dentre os filmes de Chaplin realizados pela First National, temos *Um Dia de Prazer* (*A Day's Pleasure*, 1919), no qual Carlitos sai com a esposa e os filhos para aproveitar o dia de descanso. Diferentemente da maioria de seus filmes, neste exemplar, Carlitos não é um vagabundo solitário, mas sim um respeitável pai de família. Após muita dificuldade para fazer seu carro funcionar e chegar ao destino, a família sai em um passeio de barco (lotado), com direito a banda e baile a bordo. Este é um dos raros filmes de Chaplin em que são apresentados personagens negros, no caso, os músicos. No retorno para casa, ocorre a cena em um cruzamento onde o guarda de trânsito tenta manter o fluxo de veículos organizado, e Carlitos acaba criando a confusão. Nessa cena, Chaplin representa a rua já com grande

fluxo de carros e pessoas, de forma bem mais evidente que nos filmes dos anos anteriores, o que nos leva a ponderar que, após esses anos de cinema, Hollywood teve um crescimento urbano relevante dado o curto lapso temporal.

Em *O Garoto (The Kid, 1921)*, primeiro filme de longa-metragem dirigido por Chaplin, os espectadores são apresentados a um modelo de família totalmente inabitual no cinema: somente pai e filho. Nesta comédia de características bastante dramáticas, o vagabundo, circunstancialmente, acaba informalmente ficando com a guarda de uma criança abandonada, a qual ele não consegue devolver à mãe. Quando o garoto cresce, o vagabundo o ensina as artimanhas da trapaça para que juntos ganhem a vida. O garoto joga pedra nas vidraças das casas e, logo em seguida, Carlitos, como vidraceiro, oferece-se para trocar os vidros quebrados, numa estratégia de sobrevivência na informalidade. As cenas em que aparecem pai e filho em casa são de uma beleza singela, e denotam o evidente companheirismo e a ajuda mútua entre eles. Um retrato verdadeiramente raro de família; tão raro para os valores sociais da época, que os oficiais do Estado os separam ao saberem que vivem apenas os dois, e que o menino não é filho biológico do vagabundo. Carlitos luta bravamente para recuperar a guarda do garoto depois que os oficiais conseguem levá-lo, mesmo sob o choro e os protestos do garoto. Novamente chamamos atenção para a forma como Chaplin consegue apresentar temas e situações de forma diferente do cinema dominante, e tirar resultados artísticos primorosos dessas situações.

Para finalizarmos os comentários e a análise da primeira fase da obra de Chaplin, destacamos *Dia de Pagamento (Pay Day, 1922)*, penúltimo filme dele lançado pela First National. Neste filme, acompanhamos Carlitos trabalhando em uma obra de construção civil, em outro provável indício de que o crescimento urbano vinha tendo reflexos nos enredos dos filmes. De modo geral, Chaplin demonstra simpatia pelos operários ao longo do filme, em especial na sequência do intervalo para o lanche. Já pelo patrão, demonstra certa antipatia, sobretudo na cena do pagamento que, pelos cálculos de Carlitos, teria pagado a menor. Em seus filmes, Chaplin sempre mostrou preferência pelos humildes, mesmo nas vezes em que ele mesmo fez o papel de rico. Após o longo dia de trabalho, e de muitas confusões, Carlitos recebe o tão esperado salário. Neste filme, a esposa de Carlitos é quem controla o dinheiro, e, logo após o pagamento, ela o toma ainda na rua. Porém, Carlitos consegue enganá-la e leva uma parte do pagamento para a farra

noturna. No momento seguinte do filme, temos Carlitos com amigos na farra após uma bebedeira. Nas cenas noturnas, as ruas não são bem iluminadas, e tem aspecto de parcialmente deterioradas. Na tentativa de pegar o bonde de volta para casa, Carlitos tem dificuldade de entrar no transporte completamente lotado. Chegando em casa às cinco da manhã, Carlitos, em vão, faz todo o esforço para não acordar sua esposa, que dorme com um rolo de macarrão em mãos. Após outra sequência de peripécias memoráveis, Carlitos, de virada, acaba saindo de casa para trabalhar, por ordem de sua esposa. Cabe destaque para a paisagem vista da janela do quarto de Carlitos, e do corredor externo ao apartamento. Ainda que seja apenas um painel reproduzido em estúdio, a paisagem representa prédios de vários pavimentos ao fundo, dando a clara ideia de que a cidade vem crescendo consideravelmente nesse período.

### ***5.1.2. Os Filmes de Buster Keaton (1922-1928)***

Entre os anos de 1915 e 1921, o principal concorrente de Chaplin era Arbuckle, este claramente seguidor dos preceitos artísticos de Sennett. Em 1917, Arbuckle dera a chance a um iniciante franzino, de características sérias, cuja principal distinção da atuação era jamais sorrir. Este artista, chamado Buster Keaton, por seu talento nato para criar situações cômicas em ocasiões de grande risco (sem uso de dublês), em breve se tornaria o grande concorrente de Chaplin. Arbuckle e Keaton trabalharam juntos algum tempo, em filmes de comédia pastelão bem ao estilo dos filmes da Keystone. Posteriormente, Keaton começa a dirigir seus próprios filmes e insere suas preferências pessoais na sua obra, sem jamais se esquecer do amigo que lhe dera oportunidade.

Roscoe 'Fatty' Arbuckle, contratado pela Paramount, era um dos artistas mais famosos e bem pagos do período. Em circunstâncias até hoje não inteiramente esclarecidas, Arbuckle acabou se envolvendo em um escândalo que arruinou sua carreira, tendo consequências drásticas não só na sua própria vida, mas reflexo também na obra de Keaton, e no cinema de Hollywood. Em setembro de 1921, em um curto momento de folga do extenuante trabalho, Arbuckle e outros dois amigos e colegas de profissão deram uma festa em um hotel em São Francisco e convidaram mulheres para comparecerem à suíte. Dentre as convidadas estava uma aspirante a atriz, Virginia Rappe, então com 30 anos de idade. Virginia sentira-se mal na festa e fora diagnosticada

inicialmente com sintomas de intoxicação, vindo a falecer três dias depois. Na realidade, a atriz teve uma inflamação causada pela ruptura de um órgão; e sua amiga, que também estava presente, acusou Arbuckle de tê-la estuprado na festa. O caso rapidamente tomou proporções gigantescas e Arbuckle foi banido da indústria cinematográfica. Uma série de interesses escusos, e até mesmo políticos, afastaram o caso da Justiça e levaram-no a um verdadeiro julgamento moral da sociedade, no qual o que menos importava, de fato, era apurar o que (ou quem) tinha levado a moça à morte. Após três julgamentos extremamente midiáticos, nos quais Arbuckle fora inocentado em todos, por fim, e por unanimidade, o júri do terceiro julgamento declarou Arbuckle definitivamente inocente, e que lhe era devido um pedido de desculpas. Para o artista, já era tarde demais para recuperar o estrago causado na sua carreira. Keaton se propôs a prestar depoimento em favor do amigo, mas, por orientação do empresário que acreditava que isso traria prejuízos à sua carreira, acabou não o fazendo expressamente. Alguns artistas se posicionaram contra Arbuckle, considerando-o culpado; dentre eles, William S. Hart, realizador de faroestes. Keaton, por sua vez, fez duras críticas a Hart em seu filme *No País dos Gelados* (*The Frozen North*, 1922), no qual ridiculariza de forma incisiva os faroestes melodramáticos realizados por Hart. Sempre que possível, Keaton buscava maneiras de homenagear o injustiçado amigo em seus filmes.

Do ponto de vista do espaço pré-fílmico, o caso Arbuckle levou Hollywood a um estado de vigilância extrema. Tudo era noticiado pela imprensa, cada passo dos artistas. As festas, por eles promovidas, eram potencializadas como verdadeiras orgias, um risco à moral e aos bons costumes da sociedade americana. Os produtores, preocupados com a crescente vigilância vinda da imprensa e da sociedade, desencadeada pelo caso Arbuckle, começam a exigir maior controle sobre a vida pessoal de seus contratados. Esse estado de vigilância, em que a vida dos artistas e o conteúdo dos filmes passam a ser gradativamente controlados, intensifica-se culminando na instituição do código Hays pelos produtores, cerca de uma década depois, pois estes temiam uma intervenção estatal sobre a indústria cinematográfica.

Voltando nossas atenções para o espaço fílmico, dentre os curtas de Keaton, destacamos *O Enrascado* (*Cops*, 1922) como um dos filmes que traz o retrato urbano mais interessante do período. No primeiro plano do filme, vemos Keaton atrás das grades com um muro ao fundo. O quadro nos leva a pensar que ele está preso, mas logo

observamos, pela perspectiva inversa, que as grades nada mais são que o portão da casa de sua amada, e que ele está parado no lado de fora enquanto ela está para o lado de dentro do terreno. Nesta cena, possivelmente inspirada em Chaplin (citamos uma cena de lógica parecida em *O Banco*), Keaton também faz uma possível alusão a seu amigo Arbuckle, que durante as gravações do filme, era réu nos julgamentos. O personagem de Keaton é enganado por uma pessoa e acaba comprando dela uma grande quantidade de móveis, os quais pertenciam a outra família igualmente enganada. Em uma carroça cheia de móveis, Keaton se desloca pelas ruas de Los Angeles. Observamos ruas relativamente movimentadas, fluxo regular de carros, e predomínio de prédios de dois a três pavimentos. Pela profundidade de campo, podemos observar que, ao fundo de alguns enquadramentos, existem prédios bastante altos, provavelmente acima dos 15 pavimentos. Podemos constatar, com esses indícios dados pelo espaço fílmico, que a ação se passa em ruas periféricas da cidade, e não no grande centro. As comédias mudas, definitivamente, não tinham por objetivo enaltecer as grandes cidades dos Estados Unidos. Por outro lado, a transição do uso de veículos de tração animal, para o uso de veículos automotores, é uma constante nas comédias.

Após um conjunto de situações inusitadas, que sustentam os enredos anárquicos das comédias, Keaton acaba adentrando em um desfile policial e sendo responsável por grande confusão, seguida por longas cenas de perseguição. Assim como Sennett, Arbuckle e Chaplin, Keaton também satiriza a polícia. Um intertítulo do filme diz que: “Uma vez por ano os cidadãos de todas as cidades sabem onde podem encontrar um policial”<sup>66</sup>, numa alusão ao fato de os policiais não estarem, pelo discurso, nos lugares onde deveriam. A sequência do filme segue com o quadro de um desfile policial em uma grande cidade repleta de prédios altos. Em seguida, pelo uso da montagem, e como se fosse o mesmo desfile, somos levados novamente às ruas menos imponentes de Los Angeles, onde Keaton acidentalmente adentra o desfile. A grande quantidade de policiais perseguindo Keaton sem êxito, apenas corrobora a visão pouco respeitosa da polícia, já que os policiais, extremamente despreparados, não conseguem pegar uma única pessoa (que sequer cometeu um crime). As ruas da cidade, de modo geral, não são bonitas e nem têm aspecto de limpas, tal como já tínhamos observado em Chaplin, mas são amplas e trazem a impressão de um espaço em permanente construção, como se a poeira representasse, metaforicamente a transitoriedade do espaço-tempo. As comédias

---

<sup>66</sup> Do original: “Once a year the citizens of every city know where they can find a policeman.”

mudas, em especial as de Keaton, representam muito bem esse período de crescimento intenso das cidades nas primeiras décadas do século XX.



**Figura 22** - Imagens capturadas do filme *O Enrascado*

Em *Sonho e Realidade* (*Day Dreams*, 1922), Keaton sai de Los Angeles e nos leva a uma aventura nas ruas de São Francisco. Este filme é marcado por algumas questões fora dos padrões de Keaton que são, até hoje, motivo de discussão para os pesquisadores de sua carreira. Com um aspecto visivelmente melancólico, ainda que tenha cenas muito engraçadas, este filme traz alguns simbolismos do caso Arbuckle não totalmente esclarecidos, além de algumas cenas estranhamente excluídas e/ou perdidas (fato incomum na obra de Keaton que, de modo geral, sempre foi muito bem conservada), o que impossibilita o entendimento perfeitamente adequado do enredo. O principal dos simbolismos está no fato de Keaton ter levado a ação para as ruas de São Francisco (e não de Los Angeles, como normalmente fazia), próximas ao hotel onde ocorrera o crime/fatalidade, citado anteriormente. Essa decisão inédita em sua carreira não foi repetida em momento algum, posteriormente.

No filme, Keaton pede sua amada em casamento e diz a seu pai que se não fosse bem-sucedido profissionalmente, cometeria o suicídio. O pai da moça acrescenta dizendo que ele mesmo emprestaria sua arma, numa clara rejeição ao pretendente de sua filha. Com esse argumento extremamente pesado para uma comédia, Keaton sai à procura de emprego. O personagem então trabalha em um Hospital de Cães e Gatos; como limpador de ruas em Wall Street; e como coadjuvante no teatro; não sendo bem-sucedido em nenhuma delas. Em suas cartas a sua pretendente, ele diz que trabalha em um sanatório cuidando de pacientes; em Wall Street (não se explica como o personagem

atravessou o país); e em uma peça de Hamlet de Shakespeare. Ela imagina, pelas cartas, que ele é médico em um hospital; trabalha na Bolsa de Valores de Nova York em Wall Street; e é o protagonista na peça de Hamlet, respectivamente; justificando o enredo do filme de apresentar as discrepâncias entre o sonho e a realidade. Esta abordagem de Keaton vai de encontro à lógica do sonho americano, no qual o sonho e a realidade se encontram. Em uma ocasião não tão bem explicada pelo filme, Keaton acaba novamente sendo perseguido pela polícia pelas ruas de São Francisco. As ruas dessa cidade, tais como as ruas de Los Angeles, são largas, mas aparentemente menos movimentadas, e igualmente poeirentas com relativo aspecto de sujeira. Os prédios também não são altos, com predomínio de não mais que quatro pavimentos. A polícia persegue Keaton que habilmente escapa, mas não sem ridicularizar os policiais. De elemento novo, temos o uso do bonde, um objeto símbolo da modernidade, para a criação de situações cômicas, e algumas cenas no porto com a chegada e partida de navios, dando a visão aos espectadores de uma cidade que possui um sistema de fluxo de cargas e passageiros intenso. Após uma longa perseguição, seguida de uma cena aparentemente sem desfecho, Keaton é enviado pelo sistema de correios à casa de sua amada, onde é recebido como um fracassado, corroborando o aspecto melancólico que simbolicamente permeia todo o filme.



**Figura 23** - Imagens capturadas do filme *Sonho e Realidade*



Nos filmes de longa-metragem de Buster Keaton realizados a partir de 1923, sem emprendermos análises pormenorizadas, encontramos: elementos burlescos da tradição sulista, em *Nossa Hospitalidade* (*Our Hospitality*, 1923); representações e piadas racistas (não tão extremas quanto em Griffith, mas ainda assim visivelmente racistas), em *Sete Oportunidades* (*Seven Chances*, 1925); sátira do *Go West*, em *Vaqueiro Avacalhado* (*Go West*, 1925); uma leitura bastante cômica e incomum, mas não tão crítica, da Guerra Civil americana, em *A General* (*The General*, 1926); atividades de risco a que os jornalistas e cinegrafistas se expunham para cobrir eventos conflituosos, em *O Homem das Novidades* (*The Cameraman*, 1928); entre outras inusitadas representações do espaço e sociedade americana comuns aos anos 1920.

Um artista de talento raro, mas com traumas pessoais marcantes atuando como fantasmas em sua vida pessoal e profissional (convivendo com a depressão), aliados a escolhas estrategicamente inadequadas (como a assinatura do contrato com a MGM perdendo o controle sobre sua criação artística), e, talvez, um pouco de inabilidade em lidar com a transição entre a comédia e o drama em seus filmes, levaram Keaton a não atingir a grandeza profissional de Chaplin (e por isso não ser tão lembrado como seu concorrente), mas, como poucos, soube representar as transformações sócio-espaciais de um mundo que lhe era contemporâneo.

## **5.2. A CIDADE E O DRAMA: A TURBA (1928)**

Situado em outro extremo na hierarquia da arte cinematográfica<sup>67</sup>, *A Turba* (*The Crowd*, 1928)<sup>68</sup>, longa-metragem de King Vidor<sup>69</sup>, é, possivelmente, o melhor exemplar de filme urbano por excelência da era muda hollywoodiana. Nele são representados dramaticamente os problemas do anonimato em uma grande cidade, em contraponto ao sonho individual de busca pelo reconhecimento social por parte do indivíduo comum. Em um momento onde Hollywood ainda conseguia se voltar para o homem comum, e

<sup>67</sup> Ainda que essa afirmação não tenha um rigor conceitual apurado, podemos afirmar, baseados em uma série de entrevistas, depoimentos e críticas lidas ou assistidas, que as comédias eram consideradas um gênero “menor” quando vistas do ponto de vista artístico propriamente dito. Diferentemente do “drama”, este sim um gênero considerado de maior valor artístico.

<sup>68</sup> Filme produzido pela MGM no ano de 1928, com duração de 103 minutos, formato de tela *standard* com proporção 1,33:1, em preto e branco e mudo.

<sup>69</sup> King Vidor tinha dirigido anteriormente *O Grande Desfile* (*The Big Parade*, 1925), sobre a Primeira Guerra Mundial, filme de maior sucesso de público da era muda ao lado de *O Nascimento de Uma Nação*.

para os dramas do cotidiano, *A Turba* conta a história de John Sims, um personagem fictício que poderia ser qualquer personalidade real.

John nasceu em 04 de julho de 1900, ano da celebração do 124º aniversário dos Estados Unidos (conforme expresso no intertítulo que abre a narrativa), e seu pai acreditava que aquele menino recém-nascido seria alguém especial, uma pessoa de quem o mundo falaria. A partir deste desejo/crença de seu pai, apresentado no prólogo, John crescerá com a convicção de que é alguém especial, e que aproveitará a oportunidade quando ela aparecer. E ela, em seu pensamento, certamente aparecerá. O filme contém somente um plano representativo do ano de 1900, e nele observamos a casa dos Sims, de três pavimentos, sendo um deles em um patamar abaixo do nível da rua; e a passagem de algumas charretes puxadas por cavalos, em um desfile de comemoração do Dia da Independência. Esse curto plano é suficiente para sabermos que John Sims não nascera em uma cidade grande, elemento fundamental para compreendermos a maneira como ele encarará a vida na metrópole.

Vidor faz uso de um plano bastante criativo para representar simbolicamente a passagem dos anos no tempo diegético. Na transição da fase do nascimento de John para sua adolescência, observamos uma fila de placas, cada uma com um ano escrito, sendo derrubadas como peças de dominó, até parar na placa que está escrito 1912. Em pouquíssimos segundos do tempo de projeção, avançamos 12 anos no tempo diegético. No intertítulo seguinte, são apresentados os dizeres: John, com 12 anos, “recitava poesia, tocava piano, e cantava em coral, igual a Lincoln e Washington”, numa comparação de que John, e suas habilidades, às dos grandes homens de seu país. Em pouquíssimos planos combinados com os intertítulos, Vidor desenvolve o perfil e as aspirações de John conforme o desejo de seu pai, as quais são comprovadas no plano seguinte, quando um grupo de crianças pergunta umas às outras o que cada uma será quando crescer, e, em sua vez, John responde: “meu pai disse que eu serei uma pessoa importante”. Destaca-se, dentre as crianças, um menino negro cuja representação é digna, num raro exemplo de representação com diversidade, e não racista, no cinema clássico. Em contrapartida, nenhuma menina está representada no grupo, comprovando a tendência de o filme acompanhar sempre a perspectiva masculina.

Do pouco que é possível identificarmos das ruas no ano de 1912, o filme não esboçou nenhuma mudança na cidade dos Sims nesse intervalo de 12 anos. Essa

característica até pode ser coincidência ou descuido na organização dos cenários, mas o mais provável, pela intencionalidade demonstrada no filme, é a criação do choque já no primeiro plano de Nova York, demonstrando certa estagnação no crescimento das cidades menores quando comparadas à metrópole. Logo após o plano das crianças, em uma montagem rápida e objetiva, característica do cinema americano, acompanhamos uma ambulância (na forma de charrete) chegar à casa de John. Na sequência seguinte, destacamos a belíssima fotografia do plano, com influências claramente expressionistas, onde a câmera, posicionada do alto da escada, com profundidade de campo em perspectiva forçada no corredor escuro e opressivo, capta ao pé da escada o menino John e outras pessoas curiosas. Lentamente o protagonista sobe as escadas, dando a impressão de ser um caminho longo e tortuoso e, quando chega próximo ao topo, recebe a notícia que seu pai faleceu. O plano da escadaria, com fotografia inspirada na arte expressionista, tem o intuito de carregar a atmosfera do filme com uma energia pesada, negativa, quebrando a sequência inicial otimista, de sonhos, levando o filme para o caminho que ele foi concebido, a exploração do drama na vida do personagem. Quando John recebe a notícia, toda a atmosfera criada na sequência já havia preparado o espectador para o fato que seria revelado.



**Figura 24** - Imagens capturadas do filme *A Turba* (1)

À esquerda, chegada da ambulância na casa dos Sims; à direita, escadaria onde John recebe a notícia.

Depois do plano da escadaria, temos um corte abrupto e, com o uso de um intertítulo explicativo, avançamos para o ano de 1921. Todo esse início do filme, poderíamos chamar de uma sequência em episódios, pela classificação de Metz (2014). O intertítulo que anuncia o próximo ato, que é quando a história verdadeiramente se

passa, é o mais duro, irônico, e, até certo aspecto, ousado, já que nega (ou enfrenta) o contexto do cinema americano de apostas nos sonhos e nas grandes conquistas individuais. O referido texto traz os seguintes dizeres: “Quando John completou 21 anos, tornou-se um dos 7 milhões que acreditavam que Nova York dependia deles”<sup>70</sup>. O primeiro plano exibido de Nova York é a paisagem dos grandes arranha-céus da Ilha de Manhattan, vista de um barco, pelos olhos fascinados de John Sims. Em seguida, um homem lhe diz: “Você tem que ser forte naquela cidade se quiser se destacar em meio à multidão”. E John responde: “Talvez, mas tudo o que eu quero é uma oportunidade”. É necessário comentarmos o quanto está impregnado o espírito de competitividade no discurso apresentado, e o quanto ele se potencializa quando o espaço que lhe dá existência é o da metrópole. A grande cidade é vista como uma selva de pedras onde todos lutam contra todos em busca das melhores oportunidades, e não como um espaço onde prevalece a ajuda mútua e a solidariedade. E isso o filme não nega em seu discurso. John tinha sido convencido de que seria alguém grandioso, sentia-se preparado para isso, e via a imponente metrópole diante de seus olhos como o palco para suas conquistas.



**Figura 25** - Imagens capturadas do filme *A Turba* (2)

Sequência representativa da chegada de John a Nova York. À esquerda, o objeto visto; à direita, olhos observando o objeto. Técnica de montagem chamada *Raccord sobre o olhar*, também conhecida como “campo/contracampo” (AUMONT, 2012).

Do ponto de vista da linguagem, atentemos para o completo domínio de Vidor e equipe nesse quesito, superando inclusive D.W. Griffith. *A Turba* apresenta aquilo que

<sup>70</sup> No intertítulo original: “When John was twenty-one he became one of the seven million that believe New York depends on them.”

alguns teóricos chamam de *montagem transparente* (comum ao cinema clássico de Hollywood), pois, ainda que a montagem esteja presente em grande escala, uma vez que a maioria dos planos é de curta duração, ela é realizada de forma escondida, simulada. O diretor se faz valer de uma infinidade de possibilidades de *raccords* para conectar os planos, sempre dando a ideia de continuidade espacial, aumentando assim a impressão de realidade que os espectadores têm do espaço fílmico, e corroborando com o discurso de que o cinema é uma cópia fiel do real. Ela é diferente, todavia, da montagem evitada, onde tudo aquilo que pode ser resolvido em um único plano-sequência, assim o será, eliminando a montagem o máximo possível (concepção mais utilizada no neorealismo italiano e em algumas cinematografias modernas).

Em continuidade à narrativa, por meio de um *sintagma em feixe*, com transição entre os planos por fusão e sobreimpressão de imagens, observamos os quadros das multidões caminhando pelas ruas de Nova York, e o intenso fluxo de veículos, além de tomadas aéreas mostrando os trens e os arranha-céus. Vidor valeu-se de imagens reais registradas nas ruas (tal como faziam os irmãos Lumière) para alcançar o efeito mais realístico no filme, capturando de forma honesta a efervescência da vida urbana nova yorkina da década de 1920, escolha pouco comum à época para os filmes dos grandes estúdios, que preferiam reproduzir o mundo recriado em estúdio, sem riscos de lidar com as casualidades que o espaço real proporciona.



**Figura 26** - Imagens capturadas do filme *A Turba* (3)

À esquerda, imagem sobreposta de um plano de pessoas caminhando, a outro dos carros passando, simbolizando a imponente da prática urbana; à direita, um plano geral da cidade, enquadrando fluxo de pedestres, arranha-céus, e a passagem do trem.

Em um enquadramento em *contra-plongée*<sup>71</sup> impressionante para o cinema da época, Vidor posiciona a câmera no nível da rua a visualizar o topo de um prédio bastante alto (seguramente acima de 50 pavimentos), engrandecendo-o, e, em um *travelling* vertical, sobe a uma considerável altitude paralelamente ao prédio. Chegando a um determinado patamar, a câmera é deslocada de seu eixo, passando do vertical ao horizontal, registrando frontalmente a vista externa de uma janela do prédio. Após uma breve parada, a câmera volta ao movimento em um *travelling* horizontal adentrando a janela observada. Em um corte sutil seguido de fusão, dando-nos a impressão de que o que vem a seguir é contínuo ao movimento da câmera, temos a vista aérea de uma imensa sala repleta de mesas dispostas uniformemente em uma distribuição cartesiana no espaço. Em um novo *travelling*, com enquadramento em *plongée*, observamos trabalhadores em cada mesa preenchendo informações em pilhas de papéis de forma apressada, até que a câmera se aproxima e para, registrando, em primeiro plano, um trabalhador. A seguir, em uma *inserção explicativa* em plano de detalhe, observamos uma placa com os dizeres: John Sims 137. O personagem cujos sonhos de grandeza alimentam seu imaginário, fora transformado na metrópole, e por ela, em um número. Um dentre os sete milhões.



**Figura 27** - Imagens capturadas do filme *A Turba* (4)

À esquerda, imagem do edifício em *contra-plongée*; à direita, imagem da sala de trabalho vista em *plongée*.

Até este momento da narrativa, foram decorridos somente oito minutos de projeção, e nesse lapso acompanhamos: o nascimento de John; sua infância; a morte de

<sup>71</sup> Quando o enquadramento capta a pessoa ou o objeto no sentido de baixo para cima, dando a impressão de engrandecimento do objeto ou pessoa filmada, valorizando-o(a). *Plongée* é quando o objeto ou pessoa é filmada de cima para baixo, dando a sensação de encolhimento da pessoa ou objeto, significando opressão.

seu pai; a chegada em Nova York; e o seu primeiro trabalho. Essa é a tônica da escola hollywoodiana clássica: uma montagem rápida, objetiva e transparente. Por exemplo, da chegada de John a Nova York, até o quadro onde o vemos trabalhando, temos apenas alguns planos gerais da cidade. Nenhuma explicação específica a respeito de como John chegou até aquele emprego. Essas questões ficam a cargo da vida real, não do cinema. Na escola clássica, importa os eventos resumidos, símbolos representativos das passagens consideradas importantes na vida dos personagens. Foram estas características, repetidas sistematicamente, que condicionaram o gosto do público e tornaram os filmes americanos um produto irresistível, uma referência mundial. Não acompanhamos no cinema clássico, em regra, os eventos em si (a história contada), mas sim como o(s) personagem(s) vivencia(m) os eventos, ou como estes afetam sua(s) vida(s) (as histórias das vidas individuais afetadas pelos eventos da história). É o caso de filmes como *...E o Vento Levou (Gone With the Wind, 1939)*, em que o que importa não é a abordagem da Guerra Civil, mas sim as vidas de *Scarlett O'Hara* e *Rhett Butler* (ou, para pegarmos uma história não tão remota, não importa a tragédia do *Titanic*, mas sim como ela afetou as vidas de *Rose* e *Jack*).

Daqui para frente, não há necessidade de descrever os planos e suas transições detalhadamente como vimos fazendo, salvo uma ou outra passagem mais importante no filme, pois a estruturação da obra fílmica já está delineada. Quase tudo no espaço fílmico é mostrado de forma ordeira e simétrica, e os relógios são onipresentes, dando a clara sensação de que os tempos na metrópole são rigorosamente controlados. No entanto, quando o relógio registra o final do horário do expediente, a grande massa de trabalhadores sai de forma atabalhoada e apressada, buscando seu momento de folga, o lazer. A saída do local de trabalho não chega a se dar de forma desesperada como uma “cena de fuga” (comuns às comédias), mas a disposição das pessoas deslocando-se no espaço é menos simétrica que a disposição das mesas no local, o que alivia um pouco a sensação de opressão e ordem gerada no *plongée*. Atente-se também para a repetição dos diálogos e das perguntas entre os funcionários, símbolos de uma padronização extrema dos gostos e dos modos de vida na metrópole, sobretudo no local de trabalho.

A grande cidade também é palco para o lazer e o romance. Em um dia de folga, John é convidado por seu colega para sair com ele e outras duas amigas. Neste encontro, John conhece Mary (não por acaso nomes muito populares para representarem os

cidadãos comuns da metrópole), e eles se apaixonam (o romance também é elemento obrigatório nos filmes, e perpassa a escola clássica). Em uma série de *raccords entre olhar*, em *close-ups*, seguidos de brincadeiras e sorrisos, temos o momento em que John e Mary se apaixonam logo em seu primeiro encontro. Acompanhando o quarteto, Vidor nos leva a um breve passeio pelas ruas de Nova York no alto de um ônibus turístico. John olha a multidão de pessoas nas ruas e com desdém comenta “que são pobres coitados, andando todos na mesma trilha”. Em seguida, ele vê um homem trajado em uma fantasia fazendo malabarismo e comenta: “pobre coitado, aposto que seu pai pensava que ele seria presidente”; e os quatro riem do comentário pejorativo.

Passado um tempo não especificado na narrativa, John e Mary se casam. Mas isso sem a aprovação da família dela, que considera John uma pessoa não “bem-sucedida”. John sonha com uma grande casa e diz a Mary que a comprará quando chegar a sua oportunidade. Na viagem de lua-de-mel, no trem, acompanhamos o constrangimento do casal no momento que é anunciada a hora de dormir. O tratamento do tema sexo, como um tabu, é uma constante no cinema clássico, e a situação se agrava após o código Hays, a partir de 1930. Por isso, é tão comum vermos em filmes antigos os quartos dos casais mobiliados com duas camas de solteiro. No trem, vemos o segundo personagem negro, um funcionário do trem dotado de cordialidade no trato com os passageiros, indicando que *A Turba* não é um filme de viés racista, diferente de tantos outros da época. Ainda que sejam apenas dois personagens coadjuvantes (praticamente figurantes) cujas participações se dão em planos bem curtos, foram representados de forma digna, algo que não tinha ocorrido em nenhum dos outros filmes citados até então, neste trabalho.

No filme, a continuidade se dá com cenas do casal feliz nos primeiros meses, e John aguardando sua tão esperada oportunidade, enquanto repete diariamente o mesmo dia de trabalho. Paralelamente, cresce o descontentamento da família de Mary em relação a John, considerando-o “alguém sem futuro”. Posteriormente, a casa pequena, a falta de conforto, e os problemas com os objetos domésticos, aliados à falta de promoção de John no trabalho e sua progressiva irritação, alimentam os descontentamentos de Mary, e o casal começa a ter brigas mais ríspidas. Em uma ocasião representativa das brigas do casal, Vidor eleva o filme a um drama familiar muito intenso. Começa-se com objetos sendo derrubados por descuido, seguidos por críticas de John a Mary, e novos incidentes envolvendo os objetos. A trilha sonora vai ficando crescentemente mais



opressiva, os planos mais curtos, e os semblantes dos personagens mais exaltados. Em um *campo/contracampo* em *close-ups*, com os personagens visivelmente descontrolados, uso de trilha sonora aumentando a tensão do ambiente, e uso de palavras cada vez mais duras, John se encaminha para sair de casa, e profere as seguintes palavras: “o casamento não é uma palavra... é uma sentença!”; deixando a casa em seguida. Após a batida da porta, a trilha opressora é lentamente substituída por uma melodia melancólica, e um longo plano em *close-up* no rosto de Mary simboliza sua tristeza e arrependimento pelo ocorrido. Mary ainda consegue chamar John de volta e o casal de reconcilia. Essa forma de encenação do drama, com maior ou menor maestria, foi muito comum na era do cinema mudo. Com o advento do som sincronizado e uso dos diálogos no cinema sonoro, a estética foi modificada, mas a essência do drama permaneceu a mesma em filmes posteriores.

John e Mary têm seu primeiro filho, e o evento do nascimento é representado na maternidade, em uma sala muito ampla e repleta de camas dispostas lado a lado, com várias crianças nascidas na mesma data. A cena é um contraponto ao nascimento de John, que nascera sozinho em casa, em uma data especial. Os tempos mudaram, a população cresceu, e parece não haver mais espaço para que alguém seja considerado especial simplesmente por superstições ou simbolismos. O lugar ao sol precisa ser conquistado. Após essa cena, novo corte abrupto representando um avanço de 5 anos na diegese. Segundo o intertítulo, nesse tempo, duas coisas aconteceram: “nasceu uma filhinha e John teve um aumento de oito dólares”. Mas John continuava esperando sua grande oportunidade, enquanto seu colega, menos dedicado, fora promovido.

John finalmente teve uma notícia feliz em sua vida financeira ao vencer um concurso e ser bonificado. Porém, enquanto comemoravam, ele e Mary assistiram, desesperados de sua janela, sua filhinha acidentalmente ser atropelada por um caminhão, transformando instantaneamente a alegria em desespero. As grandes cidades, mesmo em suas áreas periféricas, são repletas de riscos potenciais, exigem cuidados. A cidade, em *A Turba*, é o palco do drama familiar, fundem-se em uma única realidade. A multidão logo se aproxima, chamam um médico rapidamente, mas é tarde demais para a menina. John se desespera, pede silêncio, não aceita que a cidade não viva sua dor; mas a cidade não para, e nem pode. Segundo John: “a multidão sempre ri com você, mas irá chorar com você somente por um dia”. A cidade que era o palco de conquistas, depois o

lugar da repetibilidade das práticas, agora é, sobretudo, o palco das tristezas. A perda é triste, o anonimato, melancólico. E é isto que Vidor nos diz pelos olhos de seu personagem John Sims.

Nos meses seguintes, John não se recupera da dor que, acumulada com o sentimento de fracasso, desencadeia um ato de revolta que o leva a abandonar seu emprego. Mary é cada vez mais pressionada por sua família a deixar John. Ele tenta o suicídio, mas, no último momento, desiste, com a ajuda de seu filho, que continua a acreditar no pai. Consegue um emprego fazendo malabarismo, vestido em uma fantasia extravagante (exatamente da mesma forma que o homem de quem ele debochava no dia em que conheceu Mary), e acredita que agora fará tudo certo e que sua oportunidade virá. Quando chega a casa, Mary está prestes a ir embora com seus irmãos, mas no último momento, desiste e fica com John, pois acredita que ele depende dela, e ela não pode desampará-lo. Falamos pouco sobre a posição da mulher na sociedade nesse período. Em *A Turba*, a posição de Mary é, claramente, a de servir de apoio ao marido. É desconfortável colocar a situação dessa forma, pois vivemos em um mundo cujos valores mudaram, mas precisamos tentar visualizar isso dentro do processo de transformação social. Na época retratada existiram filmes que representavam a condição das mulheres de outra forma? A resposta é sim. E inclusive citamos casos nos filmes de Chaplin. Mas o padrão que encontramos na maioria dos filmes da época é esse de *A Turba*. Porque esse era o padrão encontrado na sociedade. Se o filme conseguiu apresentar algum avanço, mesmo que mínimo, na representação dos negros; apresentou completa estagnação no caso da luta das mulheres. Mas isto iria mudar, em parte, ainda no cinema clássico.

Concluindo a discussão de *A Turba*, destacamos a cena final no teatro, onde John, Mary e seu filho se divertem assistindo a uma peça de teatro. A cena começa com *close-up* de John e Mary, intercalando com um *close-up* de um personagem ao lado em interação com John; e, em seguida, em um belíssimo *travelling* para trás, a câmera se afasta dos protagonistas e captura um plano geral da multidão no teatro, em consonância com o argumento do filme e corroborando a posição de “anônimo” de John em uma cidade de proporções gigantescas. Mas, em contraponto ao desejo de grandiosidade de seu pai, John percebe que ainda é possível encontrar momentos de alegria nessa realidade do anonimato. Ou seja, na última cena ocorre essa inversão de expectativa de um desenrolar melancólico para um fechamento mais otimista, e essa é

uma das características mais presentes ao longo da história do cinema dos Estados Unidos (em especial na era clássica), a busca de um final feliz (*happy end*) com algum otimismo. É como se o cinema de Hollywood tivesse um pacto com o seu espectador onde, por mais melancólica que pudesse ser a história, ela não poderia romper completamente com a expectativa do público, ou, em outras palavras, se levasse às lágrimas, seria preciso deixar uma fagulha de esperança e um sorriso no rosto ao final, mesmo que tímido.



**Figura 28** - Imagens capturadas do filme *A Turba* (5)

À esquerda, *close-up* do casal no teatro, ênfase para a individualidade; à direita, plano geral do teatro, ratificando a condição de anonimato das pessoas nas grandes cidades.

Podemos afirmar, seguramente, que *A Turba* nos traz dúvidas, perguntas, e nos aflora sentimentos. A obra pode ser questionável em seu discurso, conteúdo, e em sua intencionalidade, mas é, inegavelmente, um retrato contundente de uma cidade e de uma época. Um ponto de vista, uma leitura, mas não a verdade absoluta e incontestável. O filme em si não questiona a ordem social vigente, a estrutura sócio-espacial, e, na verdade, raramente Hollywood o fazia (se é que fazia). A “realidade” é apenas dada, não está em pauta no filme. O espectador é que pode (e deve) levantar os questionamentos, mesmo que a narrativa fílmica não o convide a fazê-lo, diferentemente da concepção de outros teóricos, como Bertold Brecht, que almejava um cinema cujo espectador fosse ativo e questionador, e que o filme fosse construído como uma janela para esse fim. *A Turba* pode ser criticado ou elogiado, ou ambos, só não é possível ser indiferente a ele. Por isso, é, sobretudo, recomendável. Quanto ao que viria nas décadas seguintes no cinema de Hollywood, comentaremos no capítulo oito.

*Devemos qualificar simplesmente de demoníaco esse comportamento enigmático com relação à realidade, ao todo sólido e fechado que o mundo apresenta. O homem alemão é o homem demoníaco por excelência. Demoníaco parece de fato o abismo que não se pode preencher, demoníaca a nostalgia que não se pode apaziguar, a sede que não se pode estancar (...).*

*Leopold Ziegler, O Santo Império dos Alemães, 1925*

*Citado em Lotte Eisner, A Tela Demoníaca, 2002.*

**T**al como a França e os Estados Unidos, em 1895 a Alemanha também estava em um estágio avançado na invenção de uma tecnologia que possibilitasse a captura de imagens em movimento. Ainda naquele ano, em Berlim, os inventores Max e Emil Skladanowsky apresentaram seu equipamento, o “bioscópio” (objeto semelhante ao cinematógrafo), bem como os seus filmes produzidos. Os registros fílmicos dos irmãos Skladanowsky eram bastante próximos aos primeiros filmes de Edison, com apresentações curtas de artistas de *vaudeville*, entre outros exemplares do cinema de atrações. Essas películas, todavia, eram muito inferiores técnica e artisticamente àquelas produzidas pelos irmãos Lumière no mesmo período. Segundo afirmação da autora alemã Lotte Eisner (2002, p. 11): “As foscas e breves tomadas animadas de Max Skladanowsky, célebre pioneiro do cinema alemão, não têm nada em comum com as atualidades já tão cheias de vida de Louis Lumière”.

Apesar do pioneirismo alemão no final do século XIX, paralelamente às outras potências mundiais, nos anos seguintes a cinematografia daquele país teve um desenvolvimento bem mais lento que o de outros países europeus e dos Estados Unidos. Segundo Cánepa (2012, p. 62), “Até 1911, por exemplo, a Alemanha produzia apenas 10% dos filmes exibidos em seus cinemas.” Além disso, pouquíssimo material desse período resistiu ao tempo, tendo sido grande parte destruído durante a Primeira Guerra Mundial. Essa perda ainda seria agravada pelo fato de os filmes alemães do período não terem sido exportados para outros países, diferentemente das películas francesas e escandinavas que, à época, eram exportadas para outros centros. Isso gerou, por conseguinte, uma lacuna na cinematografia alemã para o seu estudo à posteriori.

Até o ano de 1914, pelo menos, o cinema alemão teve grandes dificuldades de se estabelecer no âmbito doméstico, conforme argumentam Cánepa (2012) e Rosenfeld (2002). Essa conjuntura favorecia os mercados da França e Dinamarca que, de modo majoritário, dominavam o mercado cinematográfico teuto. Em contrapartida, com a deflagração da guerra a situação se altera, uma vez que a Alemanha é excluída do circuito de distribuição internacional e precisa suprir sua própria demanda interna. Não

obstante, com a forte campanha antigermânica veiculada no cinema internacional, principalmente nos filmes hollywoodianos, a incipiente indústria alemã necessita produzir filmes que valorizassem a sua situação nacional, elevassem o moral da população e servissem de resposta à ofensiva cinematográfica dos inimigos. Em outros termos, o cinema precisava ser propagandista. Neste contexto da indústria cinematográfica, induzida pelos êxitos comerciais do cinema hollywoodiano, é que, em dezembro de 1917, foi fundada a “Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), com o apoio de bancos, do Estado e do próprio Exército, instituições que reconheceram a importância do filme como instrumento de propaganda” (ROSENFELD, 2002, p. 110). Em seu livro, Rosenfeld (2002) transcreve parte do discurso proferido no ato de fundação da UFA, comprovando a preocupação propagandística por trás de sua criação:

Felizmente se constata que se difunde cada vez mais a opinião de que o filme não tem só fins de distração, mas que ele deve corresponder também às necessidades nacionais no terreno da educação e da economia. Eis por que se tornou necessário dar à indústria cinematográfica alemã bases mais sólidas, particularmente do ponto de vista comercial e financeiro, a fim de que, concluída a paz, ela possa entrar na luta com as firmas estrangeiras, cuja influência até hoje tem sido preponderante, servindo-se de armas aos menos iguais, tanto no que se refere ao capital como no tocante à organização. (ROSENFELD, 2002, p. 110)

Podemos constatar que o primeiro grande salto rumo à organização do cinema alemão se dá por vias do Estado, e com apoio e financiamento do setor bancário. Ou seja, não foi um movimento aparentemente espontâneo, mas sim planejado, com diversos atores sociais em ação concomitante. Dentre as artes, seguramente o cinema é a menos propícia à espontaneidade (sobretudo pelo alto investimento necessário para pô-lo em prática), conforme temos demonstrado subsidiariamente ao longo do trabalho. Segundo Cánepa (2012, p. 65), a UFA

[...] passou a centralizar a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha, ao anexar as três principais companhias cinematográficas alemãs (a Pagu, de Paul Davidson; a Messter, de Oskar Messter; e a Nordisk, de David Oliver) e diversas pequenas produtoras, transformando-se no maior truste da Europa.

Em 1918, após o final da guerra, “o Reich [...] transferiu as ações da UFA para o Deutsche Bank, que não alterou significativamente a conduta da companhia nem seu caráter conservador, nacionalista e autoritário” (CÁNEPA, 2012, p. 65). Contudo, sendo uma empresa de capital privado, a preocupação com a propaganda foi substituída pelo

interesse comercial, sobretudo visando à exportação a fim de aumentar os ganhos financeiros da empresa (CÁNEPA, 2012). A crise econômica posterior à guerra levou a moeda alemã a uma grande desvalorização, o que tornou possível a condição do filme alemão de concorrer no mercado exterior a baixo custo. No entanto, a entrada efetiva do filme alemão no mercado internacional só foi possível porquanto, junto à desvalorização da moeda, aconteceu uma substancial melhora qualitativa na produção fílmica. O processo foi semelhante ao ocorrido com o filme americano, o qual passou por uma melhora na qualidade artística para entrar em condições de concorrência no mercado internacional. Do ponto de vista dos espaços pré-fílmicos, a organização da indústria cinematográfica alemã é fundamental, pois ela cria as condições materiais para a consolidação de uma produção fílmica constante. Além disso, devemos considerar os espaços pré-fílmicos também sob outro viés: o contexto artístico propriamente dito, que é justamente a base de sustentação da melhoria artística do cinema alemão, no caso, a influência da Arte Expressionista.

Segundo o historiador da arte Roger Cardinal (1988, *apud* CÁNEPA, 2012, p. 56), “o signo expressionista, ressaltando as experiências emocionais do artista sob formas excepcionalmente vigorosas, ‘convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra’”. O Expressionismo tem sua identidade artística voltada para a vida emocional, a subjetividade, a verdade individual; e, segundo Cardinal (1988, *apud* CÁNEPA, 2012, p. 57), tem suas raízes “na corrente de pensamento filosófico originária do chamado pré-romantismo alemão do final do século XVIII conhecida como *Sturm und Drang* (*tempestade e ímpeto*).” A arte expressionista teve impacto nos mais diversos ramos artísticos, tais como: pintura, poesia, música, dança, teatro, e, mais tardiamente, no cinema, que se utiliza muito da pintura na construção dos cenários para compor sua paisagem fílmica, com arquitetura cheia de formas distorcidas e angulosas, representativas das experiências interiores dos artistas.

Neste sentido, segundo argumenta Ismail Xavier (2005, p. 100), o Expressionismo é “uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos [...]”. Referindo-se à cenografia do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), obra considerada inaugural do movimento expressionista, Xavier (2005) comenta:

Utilizando superfícies, paredes e solos pintados num estilo marcado por distorções, linhas curvas e formas distantes daquelas encontradas no espaço natural, este filme transporta para o âmbito cinematográfico estruturas espaciais e formas próprias ao mundo do teatro não naturalista e ao espaço pictórico da arte moderna. (XAVIER, 2005, p. 101)

Em relação à linguagem cinematográfica, em alguns exemplares do cinema expressionista ocorre “a não obediência às regras de continuidade e aos padrões de coerência espacial próprios à decupagem<sup>72</sup> clássica [...]” (*Ibidem*, p. 101). Ou seja, essa é uma diferença fundamental entre as escolas de vanguarda, dentre elas a Expressionista, e a decupagem clássica hollywoodiana inaugurada em *O Nascimento de Uma Nação*, com seus princípios realistas de filme como cópia fiel do espaço e sociedade. Outra característica primordial deste cinema é “o comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamente num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas” (*Ibidem*, p. 101).

O termo “Cinema ou Escola Expressionista” é carregado de uma série de generalizações e até mesmo de erros de leitura, conforme descreve Lotte Eisner (2002) em sua exaustiva análise do cinema alemão. No entanto, como nosso objetivo não é o estudo específico do cinema daquele país, mas sim de como as diferentes escolas se relacionaram com os espaços urbanos que lhes deram existência, e como elas os representaram, essas generalizações não chegam a afetar o conteúdo do todo deste trabalho. Cabe o registro, todavia, da existência de eventuais equívocos conceituais em uma leitura mais aprofundada no que compete à análise da arte propriamente dita.

Cánepa (2012, p. 70) aponta o conjunto de três características principais que identificam a escola expressionista de cinema: “(a) composição (cenografia, fotografia e *mise-en-scène*<sup>73</sup>); (b) temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas); (c) estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos).” Nos próximos tópicos deste capítulo, discutimos alguns filmes classificados como expressionistas, onde buscamos demonstrar como esse cinema representou o espaço urbano dentro desse conjunto de conceitos e características específicas. Além disso, convém destacarmos que esse cinema emergiu na República de Weimer<sup>74</sup> após a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, em um contexto político e econômico bastante

<sup>72</sup> Segundo Xavier (2005, p. 27), em seu sentido mais simplificado, “é o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos.” De forma metafórica, é a estrutura do filme.

<sup>73</sup> O significado deste termo é encenação.

<sup>74</sup> A República de Weimer perdurou de 1919 a 1933, quando o Partido Nazista ascendeu ao poder.



conturbado, com recessão econômica e inflação descontrolada, o que acarretou, sem dúvida, forte impacto no conteúdo veiculado nos filmes, na visão sombria e negativa de mundo, na confusão e quebra dos referenciais espaço-temporais, e na irregularidade das formas, sintomas de uma sociedade que apresentava sérios indícios patológicos.

### **6.1 A CIDADE SOMBRIA: UMA NOVA ESTÉTICA EM O GABINETE DO DR. CALIGARI (1919-1920)**

Antes de falarmos de *Caligari*, comecemos com a citação de Eisner (2002) para contextualizarmos o sentimento alemão no período do surgimento do Expressionismo no cinema, e, assim, tentarmos capturar a essência dessa complexa escola.

Os anos que seguem a Primeira Guerra Mundial são uma época singular na Alemanha: o espírito germânico se recompõe com dificuldade do desmoronamento do sonho imperialista; os mais intransigentes tentam se recobrar com um movimento de revolta, mas este é imediatamente sufocado. A atmosfera conturbada atinge o paroxismo com a inflação, que provoca a destruição de todos os valores; e a inquietação inata dos alemães adquire proporções gigantescas.

Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue.

Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grübelelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo. (EISNER, 2002, p. 17)

Devido ao seu altíssimo grau de subjetividade, quando comparada às escolas de tendências realistas, arriscamo-nos a dizer que o Expressionismo é a mais complexa das escolas estudadas neste trabalho. *O Gabinete do Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919<sup>75</sup>)*<sup>76</sup>, dirigido por Robert Wiene, é considerado o filme inaugural desta escola, e colocou o cinema alemão no circuito internacional. Antes de *Caligari*, o cinema

<sup>75</sup> O ano do filme varia conforme a fonte. Algumas delas consideram que o filme seja de 1920, ano de seu lançamento na Alemanha, tal como ocorre em Cánepa (2012). Já nos livros *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer*, e *A Tela Demoníaca*, de Lotte Eisner, a informação é de que o filme seja de 1919 (provavelmente referindo-se ao ano de produção). Consideramos essa informação constante no livro de Eisner como a mais precisa, e por isso a adotaremos. O lançamento do filme no mercado internacional ocorreu em 1921.

<sup>76</sup> Filme produzido pela *Decla-Bioscop*, e escrito pelos roteiristas Hans Janowitz e Carl Mayer, mudo, colorizado (ou tintado), em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 76 minutos na edição brasileira em DVD lançada pela *Obras-Primas do Cinema*.

teuto havia produzido alguns filmes importantes, porém de impacto bem mais modesto, tais como: *O Outro (Der Andere, 1913)*, de Max Mack, considerado o primeiro drama psicanalítico do cinema; *O Estudante de Praga (Der Student von Prag, 1913)*, de Stellan Rye e Paul Wegener, que traz o tema do duplo, comum ao cinema alemão, e que foi refilmado em 1926; *O Golem (Der Golem, 1915)*, de Heinrich Galeen, que narra uma lenda medieval judaica, este refilmado em 1920; e *Homunculus (Idem, 1916-1917)*, série de filmes dirigidos por Otto Rippert que trata de um homem produzido em laboratório e que pretende dominar o mundo. Estes dois últimos citados são considerados perdidos.

Em uma estrutura narrativa inovadora (mas não inédita), *Caligari* é apresentado quase inteiramente em *flashback*<sup>77</sup>. O filme é dividido em seis atos anunciados em intertítulos bastante estilizados e com letras sinuosas, estilo que teria ressonância em outros filmes. O primeiro ato da narrativa é iniciado com a conversa de dois homens vestidos de preto, com semblantes tensos. Um deles comenta sobre a existência de espíritos em toda parte, os quais o teriam privado do convívio com sua mulher e filha. Com uma vegetação de galhos secos e finos compondo a paisagem, surge ao fundo do quadro, caminhando em aproximação aos homens, uma mulher vestida de branco, com um andar lento e olhar distante. O outro homem diz que ela é sua noiva, e então começa a contar a estranha história ocorrida na cidadezinha onde nascera. É feito um corte do local da conversa entre os homens para anunciar, em outro plano, a cidade onde ocorreu a história, representada por meio de uma pintura em perspectiva, com casas amontoadas construídas em uma encosta, com arquiteturas disformes e telhados pontiagudos. Em seguida, há um corte na imagem da cidade e o retorno para o enquadramento com o narrador, que fala sobre a *Feira Anual de Holstenwall*, palco onde se passa a história; e, a seguir, novo corte apresentando o local da feira, com a imagem da cidade mostrada no plano anterior, ao fundo. Por fim, outro corte para o narrador da história que, com olhar assustado, fala a respeito de um homem, o qual se refere apenas como 'ele', seguido de um corte para o local da feira onde surge o referido homem, vestido de preto, usando óculos, e caminhando com o auxílio de uma bengala. A partir de então os eventos não mais retornam ao tempo presente da narração, ficando todos os eventos a seguir, no passado diegético. Neste prólogo, com estes três planos em

---

<sup>77</sup> Uma interrupção da sequência cronológica dos eventos para apresentar os eventos ocorridos em um momento anterior.

enquadramentos fixos<sup>78</sup> representativos do passado diegético, intercalados com os planos do presente, Robert Wiene nos apresenta o espaço onde se dará a história contada pelo personagem.



**Figura 29** - Imagens capturadas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1)

À esquerda, plano representativo da cidade fílmica; à direita, Dr. Caligari no local da Feira de Holstenwall.

Como observamos nas imagens capturadas acima, os cenários em *Caligari* negam completamente toda e qualquer tendência realista de cinema, aproximando-se mais dos filmes de ficção e fantasia de Georges Méliès, que dos realistas e naturalistas de Louis Lumière. Conforme declara Edschmid (*apud* EISNER, 2002, p. 18), “O expressionismo [...] luta [...] contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana.” O expressionismo alemão, bem como o impressionismo francês (esta utilizando-se de outros conceitos e recursos), são escolas que buscam elevar o cinema a um nível artístico propriamente dito, sem a preocupação incisiva do cinema realista de vir-a-ser uma janela ou cópia da realidade. Contudo, há de ser considerado que esse movimento artístico no cinema não se deu de forma absolutamente voluntária. Em outra passagem de *A Tela Demoníaca*, Eisner (2002, p. 27) comenta que “a execução dos cenários em tela pintada, em vez de sua construção com estafe ou outro material, representava uma considerável economia sob todos os aspectos, e facilitava grandemente a realização do filme numa época em que o dinheiro e as matérias-primas eram raras.” De certo modo, é curioso que parte da causa para a criação de cenários tão estilizados, característica que viria a ser marcante nos filmes da escola expressionista, tenha se dado também em decorrência da condição

<sup>78</sup> Na verdade, todos os planos do filme são realizados com enquadramentos fixos, com os personagens ora se aproximando, ora se afastando da câmera. Os personagens são subordinados a ela.

econômica, e não somente por critérios artísticos. A indústria, em todas as escolas que emergiram no período clássico (mesmo as de vanguarda), tem peso fundamental nos resultados estéticos de seus filmes, por isso temos feito a discussão do cinema em sentido *lato*, e não somente discutindo os filmes descolados da realidade onde se originam.

Retomando a narrativa, ainda no primeiro ato observamos Francis, o narrador da história, e seu amigo Alan, combinando de irem à feira; e também acompanhamos os primeiros passos do misterioso homem, que pensamos ser Caligari, chegando à cidade onde se dará a feira. Ele tenta receber uma autorização para sua exposição junto ao despachante, o qual não lhe dá atenção, despertando assim a ira do forasteiro. A paisagem fílmica apresenta uma profundidade de campo falseada, dada a perspectiva das pinturas que compõem os quadros. As áreas de passeio da cidade são pequenas, com casas dispostas não uniformemente nos alinhamentos, sem a existência de pátios. Além disso, predomina a existência de ruas estreitas, sinuosas, pouco iluminadas, caminhos tortuosos, comuns às pinturas expressionistas. As construções representadas parecem ter três pavimentos, mas, como as formas são distorcidas, a noção de escala resta prejudicada. As mobílias também apresentam características disformes, com cadeiras com encosto muito alto, ou bancos e mesas exageradamente altos, tal como o banco onde está sentado o despachante, quase da altura de uma pessoa, colocando assim o despachante em posição de aparente superioridade frente aos demais. O primeiro ato encerra com Caligari fazendo a propaganda de sua apresentação, mostrando a um grupo de pessoas um cartaz com a figura de Cesare, o sonâmbulo.



**Figura 30** - Imagens capturadas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (2)

À esquerda, Caligari e o despachante; à direita, Caligari apresenta o retrato de Cesare ao público.

A respeito do efeito que essas características materiais do espaço têm sobre os espectadores, dispõe Rudolf Kurtz, conforme leitura de Eisner:

[...] essas curvas, essas linhas que correm em viés, trazem [...] um significado nitidamente metafísico: pois uma linha oblíqua tem sobre o espectador um efeito muito diverso da linha reta, e as curvas inesperadas provocam uma reação psíquica de ordem inteiramente diversa das linhas de disposição harmoniosa. [...] as subidas bruscas, as ladeiras escarpadas desencadeiam no espírito reações que diferem totalmente das provocadas por uma arquitetura rica em transições.

O que importa é criar a inquietação e o terror. A diversidade de planos torna-se, assim, secundária. (EISNER, 2002, p. 28)

Os cenários que compõem as fotografias dos filmes servem de palco para histórias sinistras, com atmosferas pesadas e obscuras, personagens comumente atormentados por forças exteriores invisíveis, ou por personagens manipuladores e tirânicos. *Caligari* é o representante perfeito dessa estética, conforme afirma Peter Gay (1978, *apud* CÁNEPA, 2012, p. 66): “Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, *Caligari* continua personificando o espírito de Weimer para a posteridade [...]”. Mesmo sendo não-realistas, como foi a tendência dessa escola, os enredos e os personagens guardam tormentos latentes da sociedade na qual surgiram, e, por sua vez, contribuíram para alimentar esse tormento e a confusão por meio do terror. Se o cinema de Hollywood seguiu o caminho de sempre (ou quase) findar com uma mensagem de esperança, o cinema de Weimer não deu esse mesmo alento aos seus espectadores.

O segundo ato de *Caligari* inicia com a descoberta da morte do despachante, ocorrência que surpreende e causa inquietação na cidade de Holstenwall. Notemos que não há continuidade entre a apresentação da figura de Cesare e a descoberta do assassinato do despachante, quebrando a lógica sequencial explicativa e narrativa comum à decupagem clássica. A primeira e única aparição do despachante se deu no momento de sua negativa à solicitação de Caligari, sem que ao espectador fosse dada qualquer explicação sobre o que viria a posteriori. Isso ocasiona, em tese, o aumento da inquietação nos espectadores (em uma leitura pós-fílmica), que são carregados para um espaço-tempo que não obedece às mesmas regras do espaço real, e tampouco do espaço representado no cinema. Cesare é apresentado por Caligari como um sonâmbulo que dorme ininterruptamente há 23 anos, e que acordará, por ordem do mestre, diante dos

olhos do público, para adivinhar o futuro de quem se dispusesse. Alan então pergunta a Cesare quanto tempo viverá, e este responde: “até o amanhecer”. Alan e Francis, na rua, veem o anúncio do assassinato ocorrido na noite anterior, e se assustam com a previsão do sonâmbulo. O segundo ato encerra com o assassinato de Alan à noite, como previsto por Cesare. A cena é vista somente pelas sombras desproporcionais na parede, onde a sombra do assassino é gigantizada em relação à de Alan, a fim de aumentar o horror. Esta é outra marca característica do cinema expressionista, *o jogo de luz e sombras*<sup>79</sup>.



**Figura 31** - Imagens capturadas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (3)

À esquerda, a rua da cidade à noite; à direita, o assassinato de Alan no jogo de luz e sombras.

O terceiro ato inicia com uma mulher dando a notícia do assassinato de Alan a Francis. Nessa sequência é possível notarmos uma quebra de continuidade espacial inverossímil para a decupagem clássica, mas perfeitamente aceita no expressionismo. Francis recebe a notícia da morte de Alan em sua sala, e, em um deslocamento confuso aparece no quarto onde Alan fora assassinado, como se fosse um quarto contíguo à sua sala. Porém, Francis e Alan sequer moravam na mesma residência, ao que se dá a entender quando, ainda no primeiro ato, Alan visita Francis e o convida a comparecer à feira. Essas quebras de referenciais são perfeitamente aceitáveis em um filme como *Caligari*, com seu enredo de pesadelos; mas não seria cabível, por exemplo, em *A Turba*, sobre o qual falamos no capítulo anterior. Eisner (2002) comenta sobre a predisposição dos alemães de encaixar cenas de escadarias em seus filmes, mesmo em casos em que o enredo não o exija. Em *Caligari* ocorre algumas dessas situações, tal como a escadaria

<sup>79</sup> Esta característica influenciou ao menos três gêneros de destaque no cinema de Hollywood: (a) os filmes de *gangstêres* dos anos 1930 (em especial os da Warner Brothers); (b) a série de filmes de terror também dos anos 1930 (principalmente os da Universal, tais como *Drácula* (*Dracula*, 1931), de Tod Browning; e *Frankenstein* (*Idem*, 1931)), de James Whale; e (c) os *filmes noir* das décadas de 1940 e 1950.

pela qual Francis sobe para denunciar à polícia o assassinato de seu amigo. Outro padrão encontrado nos filmes alemães do período é a presença de muros na composição da paisagem. Em *Caligari*, temos o muro compondo os quadros em algumas passagens do filme. A primeira delas é quando Francis conta à Jane que seu amigo fora assassinado; com o muro atrás dos personagens.

Seguindo a narrativa, à noite um homem tenta assassinar uma mulher, mas acaba sendo capturado pela polícia. Os policiais pensam ter solucionado o caso, mas o homem preso em flagrante, disse que se aproveitou da situação de medo e insegurança presente na cidade para cometer o seu crime, no intuito de que às suspeitas caíssem sobre o responsável pelos crimes anteriores. No entanto, como ele não havia cometido tais crimes, o caso permanecia em aberto, mantendo o clima de suspense e apreensão na cidade. Ao final do terceiro ato, paralelamente à investigação da polícia, um investigador tenta, sem sucesso, saber mais sobre Cesare, instigado pelas desconfianças de Francis.



**Figura 32** - Imagens capturadas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (4)  
À esquerda, a escadaria que leva à polícia; à direita, a casa do Dr. Caligari.

O quarto ato inicia com a polícia pressionando o homem que tentara cometer o assassinato a confessar que fora o autor dos outros crimes, mas este mantém sua afirmação de não estar envolvido com os outros casos. Francis, ainda desconfiado de Cesare e Caligari, mantém vigília do lado de fora da casa do Dr., espiando-o pela janela. Em outra parte da cidade, Cesare se desloca costeando o muro (o mesmo citado anteriormente), e, em seguida, adentra, pela janela, o quarto de Jane. Preparado para assassiná-la, ele desiste no último momento e a leva sequestrada. Este é o primeiro momento que o filme realmente mostra que Cesare é quem está cometendo os crimes, o

que era, até então, uma hipótese. O “sonâmbulo” carrega a moça por sobre os telhados, sai pelo corredor, e passa ao lado do muro, seguindo por uma ponte onde, perseguido pela polícia, deixa a moça no chão e foge. Interessante destacarmos que não há lógica espacial na fuga de Cesare, pois, se não foi necessário subir ao telhado para entrar, tampouco havia necessidade de sair por cima dele. Esta escolha se dá como um recurso estilístico para aumentar a tensão, sem a preocupação com padrões e continuidades espaciais. O quarto ato se encerra com Francis dizendo que não podia ser Cesare o criminoso, pois ele o vigiara a noite inteira pela janela, sem que este sáísse de seu caixão.

O quinto ato começa com Francis conversando com os policiais, sem entender o que se passa em sua cidade. Ele visita o homem suspeito que está preso, acorrentado ao chão. Os policiais voltam à casa de Caligari e pegam o caixão. Abrindo-o, descobrem que o que tem dentro é um boneco semelhante a Cesare. Caligari foge enquanto os policiais estão distraídos, mas Francis, atento, persegue-o. Por uma ladeira bastante sinuosa, Caligari se desloca e adentra em um manicômio. Francis acaba entrando no manicômio também, e se depara com três escadarias dispostas lado a lado. Conversa com médicos que encontra no caminho e descobre que Caligari não é um paciente que fugira, mas sim o próprio diretor do hospital. Francis e os médicos vasculham os livros e diários de Caligari e descobrem que ele segue os passos de um lendário Dr. do século XVIII, cujo nome é Caligari (o verdadeiro), e que praticava a hipnose submetendo o seu sonâmbulo a cometer todos os crimes que ele quisesse. Tal como o seguidor, o verdadeiro Caligari também mantinha um boneco em um caixão para desviar as suspeitas dos crimes cometidos pelo sonâmbulo, sob suas ordens, e assim impôs seu reinado de terror nas cidades por onde passava.



**Figura 33** - Imagens capturadas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (5)

À esquerda, as escadarias do manicômio; à direita, a fuga de Cesare sobre o telhado.



O sexto e último ato do filme tem início com Francis e os médicos atônitos no consultório, em virtude do que leram nos livros e diários do falso Dr. Caligari. Na outra parte da cidade, os policiais encontram Cesare desmaiado e o levam para o manicômio, onde pressionam o falso Caligari a assumir sua verdadeira identidade, bem como seus crimes. Os homens então prendem Caligari em uma camisa de força, e assim se encerra o *flashback* e o filme retorna ao tempo presente da diegese. No epílogo que segue, somos levados ao mesmo local do manicômio da história contada por Francis, e nos deparamos, também, com todos os personagens que fizeram parte da sua história. Por fim, surge o diretor do manicômio, e então Francis, enlouquecido, tenta atacá-lo, acusando-o de ser o Dr. Caligari. Francis é amarrado em uma camisa de força e o doutor examina seus olhos. Em um gesto simbólico através da retirada dos óculos, o doutor diz que finalmente entendeu seu paciente, e que agora sabe como curá-lo. O enquadramento fecha em seu rosto, e assim se encerra o filme.

Neste tópico, optamos por fazer uma descrição detalhada do filme, trazendo todos os aspectos importantes de cada ato. Porém, a obra ainda carece de explicações. Narramos a história tal como a edição final do filme, com a inserção do prólogo e epílogo, que, segundo registros dos historiadores, são inserções de inteira responsabilidade do diretor Robert Wiene. No roteiro original de Janowitz e Mayer, não havia essas duas partes, logo, a história seria narrada toda no tempo presente, e se encerraria com Caligari sendo um criminoso autoritário e manipulador que colocava seus crimes em prática por meio de um autômato hipnotizado. Segundo Cánepa (2012, p. 68): “Para os roteiristas, a estratégia de apresentar Francis como um indivíduo mentalmente incapaz invertia a ideia central do roteiro, que era a de questionar a obediência cega à autoridade.” Semelhante leitura encontramos em Kohatsu (2013, p. 112), que diz que “[...] a narrativa foi transformada em uma história sobre as fantasias e delírios de um paciente psiquiátrico”, e que “o resultado é que se tem, ao final, um filme conformista, e não revolucionário, tal como pretendido, inicialmente, pelos roteiristas” (*Ibidem*, p. 112). Em outra passagem o autor afirma: “*Caligari* foi o prenúncio da vitória da psiquiatria sobre a loucura, da ordem autoritária sobre a desordem revolucionária” (*Ibidem*, p. 115). Siegfried Krakauer, por sua vez, afirmaria: “Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava o antagonista à loucura” (KRAKAUER, 1988, *apud* CÁNEPA, 2012, p. 68). Ou seja, fica evidente, na argumentação dos autores, que a breve história-moldura inserida

pelo diretor alterou contundentemente o significado da obra como um todo, algo comum em uma arte que se constrói coletivamente, com divisão industrial do trabalho de forma hierarquizada, e que, além disso, recebe forte pressão e influência dos mais variados atores sociais. Mesmo os filmes que se visassem questionadores, o seriam tão somente se fosse dentro de limites perfeitamente aceitáveis para a ordem dominante. Em uma leitura mais abrangente, em contrapartida, ou talvez mais contemporizadora, Thomas Elsaesser (2000, *apud* Cánepa, 2012, p. 69), alega que “parece limitante reduzir esse filme (e sua moldura) a um efeito alegórico específico. Trata-se, afinal, de uma metáfora que mantém sua ambivalência e a afirmação de uma dúvida radical.” Não por acaso o expressionismo invoca os mais profundos sentimentos da alma.

Ainda há outra polêmica acerca do roteiro de *Caligari*, no entanto bem menos relevante. No roteiro original, a obra era ambientada no mundo moderno, com uso de equipamentos como telefones e luz elétrica, objetos comuns à modernidade, e que foram suprimidos por não combinarem com os cenários estilizados, o que acabou dando um aspecto atemporal à obra, algo mais compatível com as propostas de atemporalidade da arte expressionista (CÁNEPA, 2012).

Além de *O Gabinete do Dr. Caligari*, Eisner (2002) aponta o filme *Nosferatu, Uma Sinfonia do Horror (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922)*<sup>80</sup>, de F.W. Murnau<sup>81</sup>, como outro exemplar de filme de horror por excelência, de tendências expressionistas. Filmado quase inteiramente em locações, *Nosferatu* adota um visual mais realista se comparado ao predecessor. Os outros filmes do período, considerados expressionistas, na realidade guardam algumas características pontuais comuns à arte, mas não são absolutamente comprometidos com ela. No que compete aos temas ou características dos personagens e enredos encontrados nos filmes, Kohatsu (2013) enumera alguns importantes, como: (a) a divisão da consciência, (b) a personalidade duplicada, e (c) a manipulação de indivíduos; temas muito caros ao cinema alemão, e que foram recorrentes na cinematografia expressionista, como vimos em *Caligari*, e veremos também em outros exemplares a serem discutidos no próximo tópico.

---

<sup>80</sup> Esta é a primeira adaptação da obra *Dracula*, de Bram Stoker, no cinema. A adaptação da obra não era autorizada, e teve problemas jurídicos de violação de direitos autorais à época de seu lançamento, sendo destruídas grande parte das cópias disponíveis. Por esta razão, o nome de Conde Drácula foi suprimido da obra, sendo substituído por *Conde Orlok*.

<sup>81</sup> Friedrich Wilhelm Murnau.

## 6.2 A CIDADE DO MEDO ATINGE PROPORÇÕES GIGANTESCAS: DR. MABUSE E METROPOLIS (1922-1927)

Se *Caligari* é um filme inteiramente expressionista, o mesmo não podemos dizer de *Dr. Mabuse, o Jogador (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)*<sup>82</sup>, de Fritz Lang. Mesmo que o termo Expressionismo derive, sobretudo, das artes plásticas, e tenha ressonância maior nos aspectos visuais dos filmes (cenografia, fotografia, figurinos), os aspectos temáticos acabam tendo um peso tão relevante quanto os estéticos para efeito de classificação cinematográfica. E é nesse contexto que *Dr. Mabuse* pode ser considerado um filme que flerta com o Expressionismo. Nas palavras de Eisner (2002, p. 162):

Não nos deixemos enganar: o cenário de DR. MABUSE, O JOGADOR, apesar de algumas características que lembram o expressionismo, principalmente nas seqüências do cabaré, não foi criado no estilo expressionista, evocado só em alguns momentos pelas iluminações violentas.

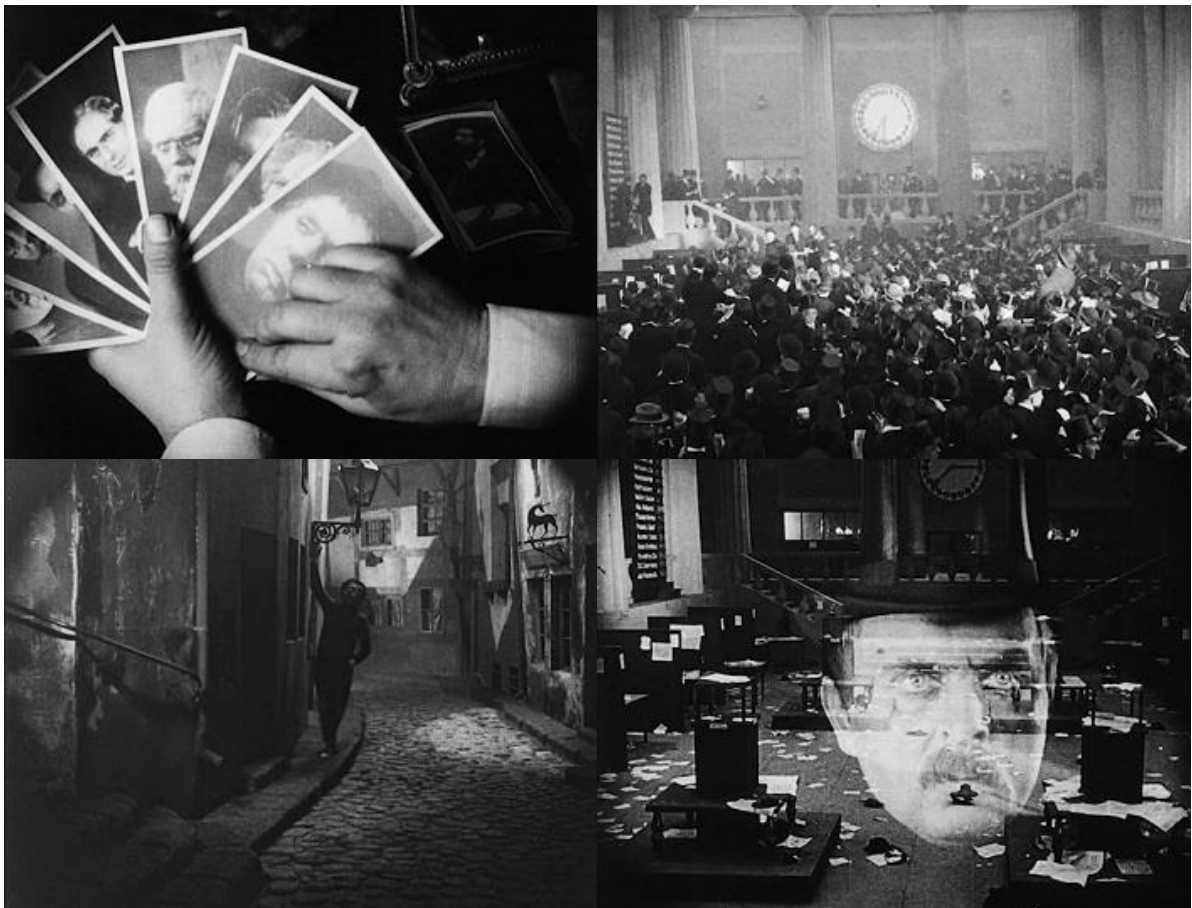
Diferentemente de *Caligari*, ambientando em uma cidade muito pequena (quase como um vilarejo medieval), e com materialidade adversa dos atributos do espaço real; *Mabuse* é ambientado como uma representação de “cidade real”, de maiores proporções, e tem a intenção de mostrar o retrato dessa cidade em seu tempo, conforme intertítulo no início da película. O personagem que dá título à obra é o líder de uma organização criminosa que executa os mais diversos golpes na cidade. Logo no primeiro plano do filme, Mabuse manuseia uma série de fotos nas mãos, tal como se fossem cartas de um baralho; em seguida, embaralha-as e escolhe uma. Assim Mabuse define seu disfarce (e sua personalidade) para aquele dia. O filme então anuncia como é o dia de Mabuse.

O primeiro golpe de Mabuse se dá por meio do sequestro de uma pasta contendo um contrato comercial entre Holanda e Suíça. Os bandidos fazem com que se veicule a notícia de que a pasta foi roubada, e então, imediatamente as ações na bolsa de valores começam a cair. Mabuse, disfarçado, compra as ações a um preço baixíssimo. Logo em seguida, os bandidos fazem com que o paradeiro da pasta seja descoberto, e seja veiculada a notícia que não havia sido um roubo, mas sim um descuido do emissário. As ações imediatamente sobem, e, em alguns instantes, Mabuse ganha uma fortuna com o golpe no sistema financeiro. A cidade fílmica é modernista, com sistemas de informações

---

<sup>82</sup> Filme produzido pela *Uco-Film*, mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 271 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Obras -Primas do Cinema*.

e deslocamentos rápidos, trens, carros, telefones, imprensa de grande alcance, e tantos outros objetos da modernidade. Além disso, os relógios estão sempre presentes no espaço fílmico, símbolos opressores de uma vida moderna rigidamente cronometrada. Mas a cidade não é um todo uniforme, ela tem seus espaços onde predominam os tempos lentos. Em outra parte da cidade, bem mais pobre, com ruas estreitas e escuras, escadarias de acesso, ladeiras, calçamentos irregulares, predomínio de veículos de tração animal nas ruas, e mendigos e pedintes ocupando as calçadas, Mabuse mantém outra atividade de sua maléfica organização. Em uma casa situada nesse bairro pobre, sua organização produz papel-moeda falsificado, com a utilização da mão de obra de homens cegos vivendo em cárcere privado, em situação de escravidão. Mabuse ordena à sua equipe que sejam produzidos somente dólares já que a moeda alemã estava em baixa, em alusão à desvalorização do marco.



**Figura 34 -** Imagens capturadas do filme *Dr. Mabuse (1)*

Acima à esquerda, Mabuse escolhendo o disfarce; acima à direita, quadro representativo do dia na bolsa de valores; abaixo à esquerda, Mabuse disfarçado se dirigindo ao local da produção de notas falsas; e abaixo à direita, imagem de Mabuse sobreposta à imagem do final do expediente na bolsa, indicando completo controle de Mabuse sobre a situação.

O Dr. Mabuse é também um psicanalista no filme, e se utiliza da hipnose, e de outras técnicas, para manipular as pessoas. No entanto, diferentemente de *Caligari* que o fazia sem uma motivação específica, mas tão somente pelo prazer de exercer o poder, Mabuse o faz com a finalidade financeira, ao mesmo inicialmente. Ele mantém o controle sobre as pessoas a fim de ficar cada vez mais rico. À noite, com outros disfarces, Mabuse frequenta os eventos da alta sociedade, ou cassinos e cabarés com apresentações artísticas. Com um poder penetrante na mente alheia, Mabuse consegue manipular os oponentes nos jogos de cartas, mantendo-os perdendo grandes quantias sem que consigam abandonar o jogo. São nesses ambientes noturnos que se encontram mais características expressionistas do filme, em especial pelos fortes contrastes de luz e sombra, e pela série de adereços e obras de artes que ocupam os espaços internos dos ambientes. Além disso, em diversas vezes ocorrem cenas em escadarias, tal como já havíamos atendado em *Caligari*.

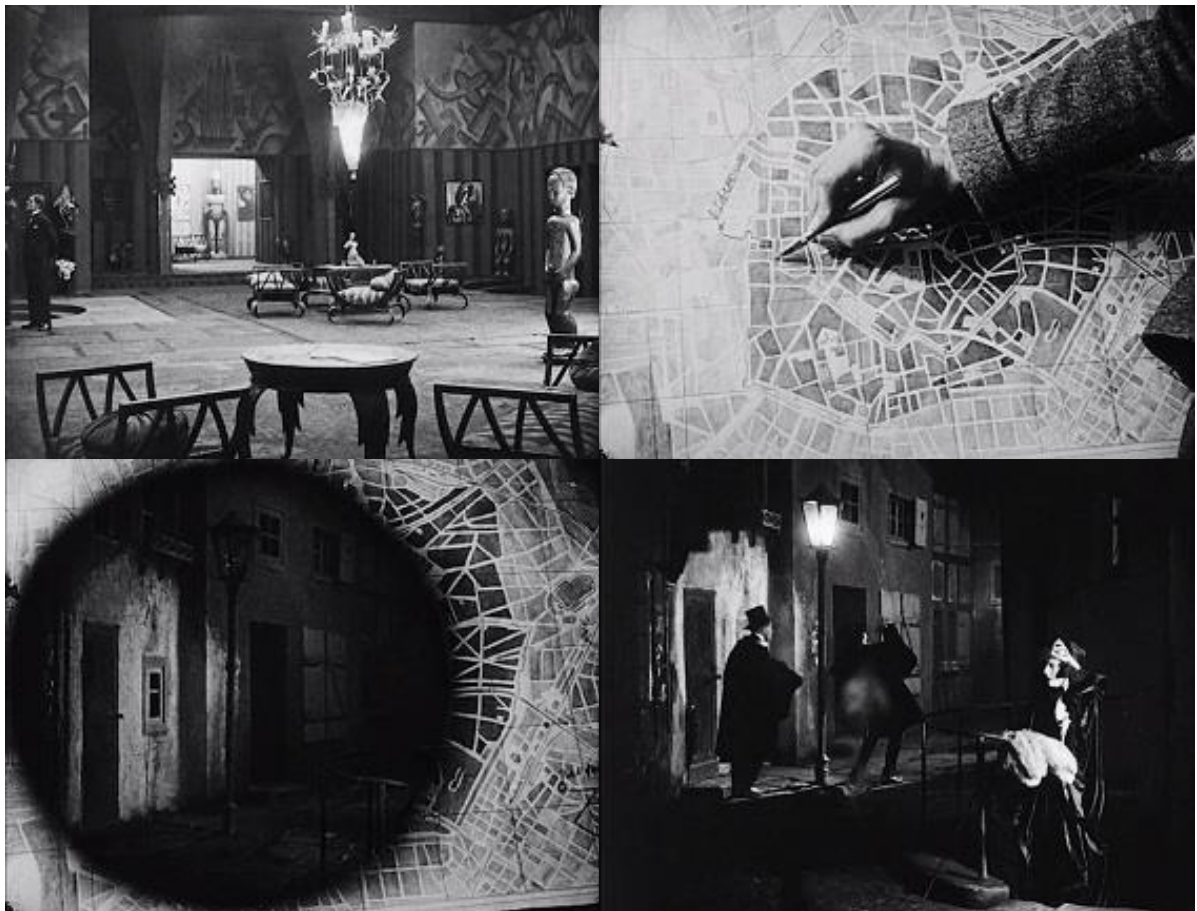
Um promotor local começa a desconfiar que tem uma organização fraudando os jogos de cartas em virtude dos estranhos resultados acontecidos, bem como dos depoimentos dos envolvidos que diziam estar fora de suas faculdades mentais nas ocorrências. Mabuse, por sua vez, começa a ficar mais violento e a pressionar seus aliados para que eliminem o promotor. Na ocasião em que ele pressiona a mulher do bando, vemos o rosto dela e somente a sombra do rosto dele, em proporção muito maior que o rosto dela no jogo de luz e sombra.



**Figura 35** - Imagens capturadas do filme *Dr. Mabuse (2)*

À esquerda, apresentação artística nas noites da cidade; à direita, a sombra de Mabuse pressionando a mulher da equipe.

Os padrões e as continuidades espaciais no espaço fílmico de *Dr. Mabuse* são mais precisos e coerentes que os de *Caligari*, aproximando-se dos padrões de decupagem clássica. O personagem mantém total controle sobre o espaço onde se dá as ações de sua organização. Sempre disfarçado, e valendo-se da hipnose e de outros recursos, Mabuse está em todos os locais manipulando quem quer que seja a fim de alcançar seus objetivos. Ele se desloca entre as áreas segregadas da cidade, estando, ora na parte pobre, ora na parte rica, e sempre (ou quase) com o controle da situação. Em uma determinada cena, vemos Mabuse dando instruções à sua equipe para matar um homem. Ele mostra o local, através de um mapa, onde deverá ser executado o crime. Em uma sobreposição de planos, “surge uma janela” sobre o mapa, na qual é visto o local onde deverá ocorrer o assassinato. A cidade fílmica é dominada pela criminalidade, onde tudo é falsificação e manipulação. Se *Caligari* foi uma influência decisiva para os filmes de horror e monstros; *Mabuse* foi decisivo para a consolidação dos filmes de gângsteres.



**Figura 36** - Imagens capturadas do filme *Dr. Mabuse* (3)

Acima à esquerda, espaço interno da casa de um personagem rico; acima à direita, Mabuse indicando no mapa o local onde será executado o crime; abaixo à esquerda, “janela” do local indicado sobreposta ao mapa; abaixo à direita, a cena onde ocorre a execução indicada no mapa.

Em outro golpe, Mabuse manipula o Conde Told para trapacear em um jogo de cartas, com o intuito de que ele seja descoberto pelos outros jogadores. Em meio à confusão, a mulher do Conde desmaia e Mabuse a leva sequestrada, mantendo-a, em sua casa, em cárcere privado. Aqui chamamos atenção para essa questão: nos três filmes que selecionamos para discutir nesse capítulo, em todos ocorre o sequestro de uma mulher. Em *Caligari*, Cesare sequestrara Jane; em *Mabuse*, o próprio sequestra a Condessa Told; e em *Metropolis*, que falaremos adiante, Rotwang sequestra Maria. É latente a violência física e, principalmente, psicológica constante nos filmes de Weimer, em especial contra a mulheres. O Conde, sem entender o abandono de sua mulher, e temendo ficar louco, procura ajuda psiquiátrica, e justamente Mabuse é quem lhe socorre. O Dr. recomenda isolamento total, e o Conde acaba enlouquecendo de verdade e cometendo o suicídio.

Em uma palestra sobre hipnose e sugestão em massa proferida pelo protagonista, Mabuse consegue hipnotizar o promotor, que sai pelas ruas dirigindo seu carro descontroladamente. No último instante ele é salvo pelos policiais antes que seu carro caia em um barranco, e então acorda do transe. A polícia descobre que Mabuse é o grande líder de todo o esquema criminoso que aterroriza a cidade. Com o apoio dos militares, a polícia cerca a casa de Mabuse dando início a um tiroteio. No momento da queda da resistência montada por seu bando, Mabuse foge, deslocando-se por passagens escondidas da casa e saindo pelo sistema de esgotos que o leva à outra parte da cidade, onde mantém sua fábrica de dinheiro falso. Quando chega ao local, Mabuse fica preso junto com os cegos. Passado um tempo não determinado, ele começa a ter visões e alucinações, e passa a ser aterrorizado pelos fantasmas das pessoas de que fora responsável pela morte. Por fim, no auge da sua alucinação, em um quadro bastante expressionista, ele vê os equipamentos ganharem vida, tal como se fossem robôs tomados por espíritos maléficos. Quando a polícia chega ao local, Mabuse está no chão, completamente enlouquecido. O promotor diz: este um dia foi o grande Mabuse. E assim se encerra esta epopeia.

*Dr. Mabuse* é um filme que se enquadra no conceito amplo de expressionismo, no qual se classifica não apenas pela composição, mas, principalmente, pela temática abordada. Conforme descreve Cánepa (2012, p. 74), “Lang criou uma espécie de alegoria do poder oculto, com um vilão que assume diversas personalidades e lidera um bando de assassinos e falsários que aterrorizam a sociedade”. Mas, para Eisner (2002), esse

Mabuse todo-poderoso apresenta fragilidades comuns a um ser humano qualquer. “Está submetido a bruscas mudanças de humor e é devorado pelo desejo de governar através do dinheiro [...]” (EISNER, 2002, p. 162). De toda sorte, fosse com um estilo mais realista, ou mais fantasioso, o cinema de Weimer insistia em não mostrar uma cidade e sociedade feliz e esperançosa, sintomas de um espaço-tempo ainda conturbado. Ao contrário, o que se via era uma cidade de medo, onde o crime, a manipulação, o tiranismo, a busca pelo poder a qualquer preço, imperavam. Lang foi adiante de Wiene, e mostrou que além da cidade ser sombria e potencialmente perigosa, era, também, muito desigual.



**Figura 37** - Imagens capturadas do filme *Dr. Mabuse* (4)

À esquerda, fuga do promotor hipnotizado; à direita, Mabuse consumido pela loucura ao final.

*Dr. Mabuse* traz um retrato interessante da cidade alemã do início da década de 1920, e apresenta uma evolução de métodos de representação expressiva se comparado aos filmes expressionistas anteriores. Contudo, segundo afirma Nazario (2005, p. 232), é com *Metropolis* (*Idem*, 1927<sup>83</sup>)<sup>84</sup>, também de Fritz Lang, que “a cidade expressionista adquire contornos monumentais.” Conforme afirmamos anteriormente, o cinema nasce em meio à intensificação do processo de urbanização ocorrido após a Revolução Industrial. Sendo ele um produto desse meio urbano, o cinema acompanha o processo de desenvolvimento e transformações das cidades ao longo do século XX, representando seus modelos existentes, criando modelos ficcionais, alimentando o imaginário social, modificando e sendo modificado por este imaginário. Dentre as cidades fílmicas mais

<sup>83</sup> Segundo Nazario (2005), e Cánepa (2012), o ano do filme é 1927. Já em Eisner (2002), o ano é 1926.

<sup>84</sup> Produzido pela UFA, roteiro escrito por Thea von Harbou e Fritz Lang, mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 148 minutos na edição brasileira lançada em Blu-ray pela *Versátil Home Vídeo*.

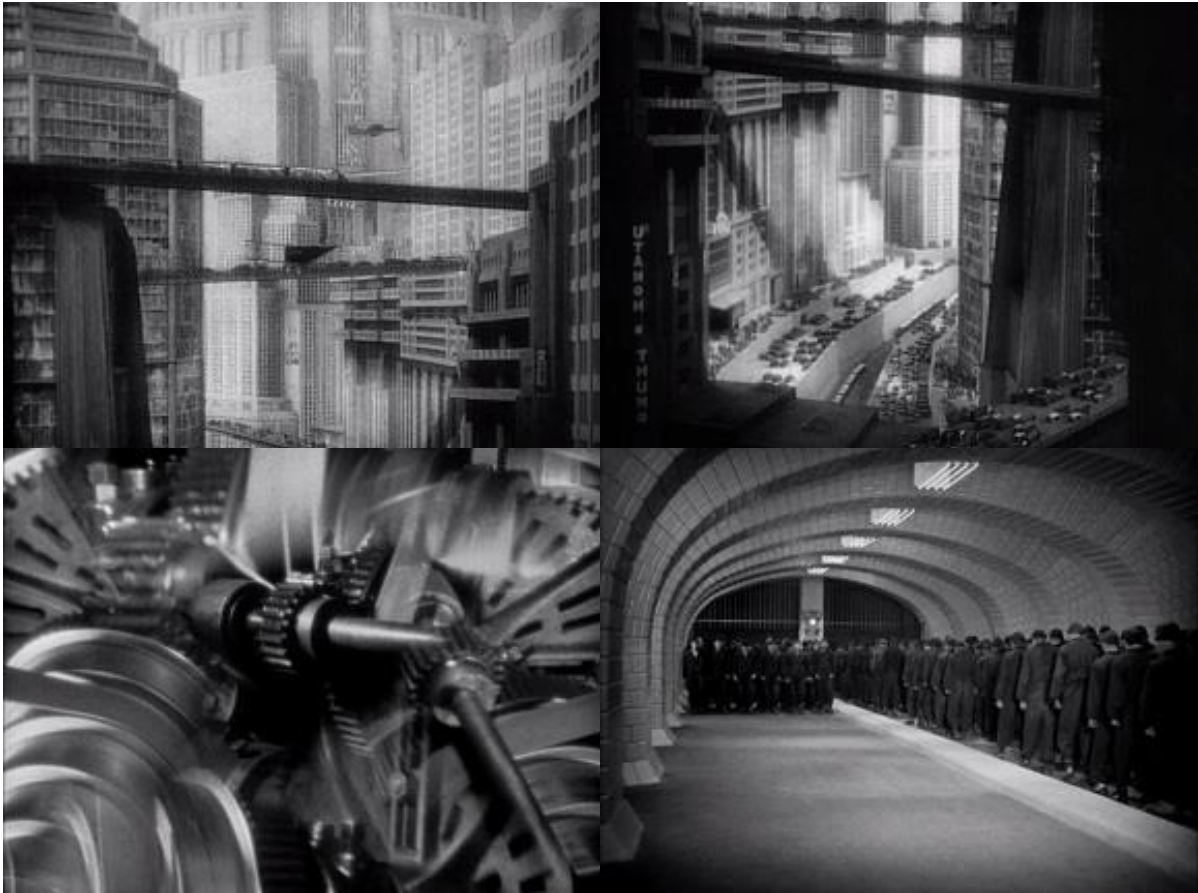


antigas e famosas representadas no cinema está a *Metropolis*, que curiosamente ainda nem chegou ao seu suposto tempo. Baseado no livro de Thea von Harbou, a *Metropolis* projetada em tela no ano de 1927 representa uma cidade futurista do ano de 2026.

Quando o filme foi lançado em 1927, após grande investimento para produzi-lo, o resultado comercial obtido foi insatisfatório, o que levou a produtora alemã UFA a sérios problemas financeiros. Na tentativa de salvar o filme do fracasso comercial, uma série de cortes e edições foi realizada. Por julgarem o filme longo demais para o público dos Estados Unidos, os mais de 150 minutos iniciais foram reduzidos a 113, à revelia de Lang, pelos executivos da Paramount. Com o mesmo objetivo, a UFA também editou o material reduzindo-o a 118 minutos. Dessa forma, o *Metropolis* que passou a ser exibido mundialmente era completamente diferente da proposta original de Lang. Uma série de simbolismos foi suprimida e intertítulos foram acrescentados alterando o sentido do filme. Essa nova versão (mais curta) apresentava um sentido profético e, embora ainda distante do modelo real de cidades, algumas características foram interpretadas como metáforas da realidade. Somente oitenta anos após o lançamento original é que foram encontradas as partes cortadas das edições americana e alemã e, então, foi possível fazer uma montagem mais próxima da visão que Lang tinha à época. Com essa nova versão de 148 minutos, o filme passou de um sentido profético a um sentido mítico, retomando uma série de símbolos que remetiam ao passado, e não ao futuro.

O primeiro intertítulo exemplifica a essência do que a obra intenta discutir: "o mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração". Sabemos, com isso, que haverá um conflito que precisa ser mediado, e que este envolve uma disputa entre o pensar e o fazer. Logo em seguida, é apresentado um plano geral da cidade, com prédios imensos contíguos representando a paisagem urbana. Em um plano seguinte, é dada ênfase às máquinas trabalhando e, logo após, ao anúncio da troca de turno, onde vemos o grande número de funcionários caminhando como autômatos, destituídos de personalidade individual. Numa primeira aproximação desses planos iniciais, sugere-se que estamos no futuro (mesmo visto na atualidade), mas se trata, de certa forma, de uma ilusão. De acordo com Nazario (2005, p. 232-233), "Inspirado por uma viagem que fizera a Nova Iorque, o cineasta apresentava uma das primeiras utopias urbanas geradas pela imaginação do século XX (num estilo que mesclava o gótico tardio ao expressionismo e ao futurismo) [...]". Na *Metropolis* de Lang, não existia um modelo novo, o que havia era a

intensificação de um modelo já existente, o modelo de arranha-céus estadunidense materializado em cidades como Chicago e Nova Iorque. As vias largas, os congestionamentos infundáveis, os trilhos sobre pontes, tudo isso já existia em 1927 (inclusive os mostramos quando discutimos *A Turba*). O que o filme faz é intensificar todos esses atributos dentro do espaço representado, induzindo o público a crer que tudo aquilo era novidade, um futuro inevitável.



**Figura 38** - Imagens capturadas do filme *Metropolis* (1)

Acima, quadros representativos da cidade; abaixo à esquerda, quadro representativo das máquinas trabalhando; abaixo à direita, troca de turno dos operários.

A arquitetura da cidade fílmica, conquanto impressione em sua primeira vista, não é o elemento a que deva ser dado destaque. O que de mais contundente aparece é o espaço absolutamente segregado. Não que esta fosse uma novidade incontestável, mas o seu modo de representação era. A inventividade estava em criar um modelo em que a segregação se materializava pela verticalidade. Os trabalhadores, os pobres da sociedade representada, viviam no subsolo e trabalhavam na grande indústria para gerar a energia que mantinha o funcionamento da *Metropolis*, essa, no patamar da superfície terrestre,

com seus imensos prédios que representavam, ao mesmo tempo, um modelo de cidade futurista, e uma alegoria ao mito de Babel. Os pobres, neste caso, eram tão indesejáveis que precisavam ser segregados, escondidos da vista da cidade. Sobre a dinâmica segregacionista, argumenta François Ascher (1995, p. 24-25),

A metropolização não consiste somente em dinâmicas “físicas”: são também dinâmicas sociais e econômicas que não somente atraem para as grandes cidades as categorias sociais mais abastadas e as atividades mais qualificadas, mas as repartem de maneira específica no interior mesmo das metrópoles.

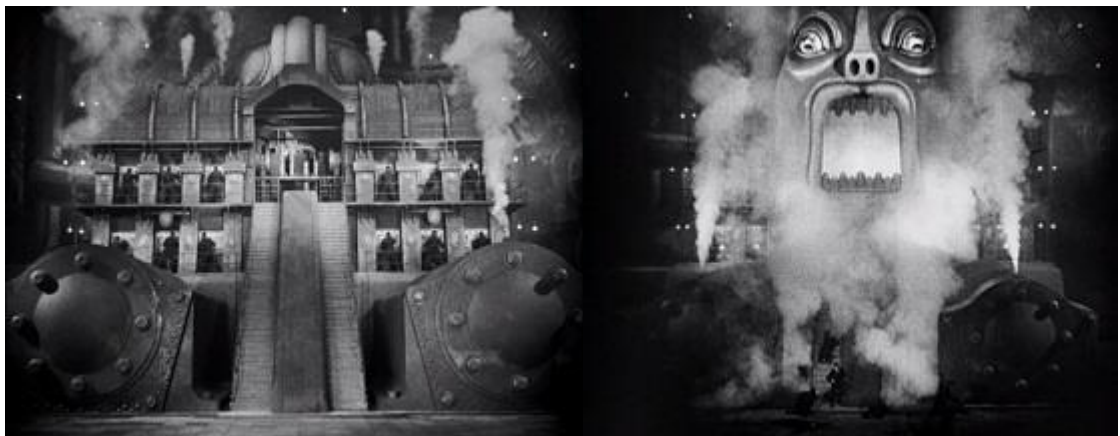
O filme não tem o objetivo de mostrar como surgiu a diferenciação sócio-espacial, de onde vieram aqueles que vivem na superfície, e porque lá vivem. Tampouco explica o porquê de os pobres viverem no subsolo e trabalharem em condições de escravidão na indústria. Essa estrutura social apenas está dada (o que já havíamos apontado como regra também no cinema hollywoodiano), certamente baseada na própria realidade da sociedade no período, não só alemã, mas também mundial. Em uma primeira vista, o que em tese parece se discutir é o modo como essa realidade pode ser alterada. A obra é um emaranhado de coisas, uma visão de um futuro permanentemente assombrado por fantasmas do passado, uma necessidade de controle social absoluto, e a permanente tensão da luta de classes. É claro, uma narrativa melodramática para conseguir juntar todos estes aspectos em uma única história razoavelmente verossímil. Como temos endossado este discurso, devemos procurar nos filmes a característica do espaço-tempo de onde-quando ele se origina. Sendo assim, não devemos olhar para *Metropolis* buscando encontrar a cidade de 2026, mas sim a cidade de 1926-27.

O filme apresenta um enredo com vários conflitos aparentemente simples. O pai (Joh Fredersen) controla toda a produção do subsolo que mantém a cidade em funcionamento, portanto, é a "cabeça" da cidade. Os trabalhadores cumprem jornada de trabalho de 10 horas em condições extenuantes, em funções extremamente repetitivas, para garantir o funcionamento da cidade (eles são as mãos). O filho (Freder) acaba conhecendo Maria, uma líder dos trabalhadores que prega um discurso de paz e amor e de que são todos irmãos, e acaba por ela se apaixonando, entrando assim em conflito com o próprio pai. Além disso, há um cientista (Rotwang, uma mistura de cientista contemporâneo com alquimista do século XV), que possui uma relação de disputa antiga com Joh Fredersen, e está construindo um robô que pode assumir a forma humana (a

clonagem, um dos temas contemporâneos, e que se enquadra na temática do duplo, comum ao cinema alemão).

À procura de Maria, Freder acaba conhecendo o subsolo e vendo as terríveis condições de trabalho da população; ele presencia um acidente quando, em um delírio acaba vendo a imensa máquina se transformar em um grande monstro que engole os trabalhadores (em uma das referências expressionistas). Com essa sequência de planos, Lang aponta para uma crítica ao modelo fordista-taylorista de produção vigente à época; a máquina que engole trabalhadores não era uma visão futurista, mas sim uma denúncia às condições de trabalho na indústria. Devemos atentar para o fato do filme não fazer qualquer referência ao setor de serviços (contemporâneos à atual metrópole), mas tão somente ao segundo setor (preponderante na economia do período). Tampouco faz qualquer apologia ao consumo, característica encontrada mais comumente no cinema de Hollywood.

Na volta à superfície, Freder exige de seu pai melhorias nas condições de vida dos trabalhadores, e questiona: "onde está o povo cujas mãos construíram essa cidade?"; e seu pai, por seu turno, responde: "no lugar deles. Nas profundezas". Em seguida, é dado foco aos objetos de controle social, como os painéis e o imenso relógio na sala de Frederesen. Assim como já havíamos destacado em *Mabuse*, aqui também os relógios são onipresentes. E, neste caso, as proporções acompanham o tamanho da cidade. Quando Joh percebe que seu filho conhece a realidade da cidade, que se aproxima de Maria, e que os trabalhadores a tem como líder; reconhece o risco para a manutenção da estrutura sócio-espacial vigente e decide agir. A sociedade do controle é a essência da obra.



**Figura 39** - Imagens capturadas do filme *Metropolis* (2)

À esquerda, máquina em funcionamento; à direita, no delírio de Freder, após presenciar o acidente, a máquina se transforma em um monstro.

Deslocando o foco da narrativa para a paisagem urbana, podemos observar que algumas características da cidade fílmica enfatizam os aspectos comuns ao urbanismo modernista, tais como os amplos espaços internos e externos, e a valorização de materiais considerados modernos, como o vidro. No entanto, é observável também que a macroestrutura da cidade não segue esses preceitos, sobretudo no que se refere aos recuos entre as construções. A câmera não as focaliza individualmente, logo temos apenas a noção de conjunto, e, por essa perspectiva, observa-se que as construções são absolutamente contíguas umas às outras, gerando a impressão de altíssima densidade. Características essas mais comuns em modelos antigos de cidade, e que foram alvo de ataques por parte dos preceitos do urbanismo modernista. Essa noção de densidade elevada é ampliada pelos planos gerais que o filme fornece das ruas, sempre lotadas e com congestionamentos infundáveis. Além disso, há trens passando sobre pontes por entre os prédios e mesmo aviões sobrevoando na altura dos prédios. Mas essa vida pulsante da cidade muito pouco é mostrada no filme. Basicamente todos os eventos de ação significativos ocorrem no subsolo. Essa imensa cidade que vemos na verdade é falsa, é apenas aparente, uma moldura. É o subsolo que dá vida a ela, e se este se revolta, ela para. Por isso a necessidade de manter o controle absoluto sobre a massa de trabalhadores. É interessante notarmos que todo o espaço representado no filme contrapõe construções, máquinas, portas, muros, todos esses objetos de enormes proporções, com pessoas que, em razão da comparação, tornam-se minúsculas em seu meio. Isso proporciona, no imaginário dos espectadores, uma sensação de desconforto, impotência e falta de segurança.



**Figura 40** - Imagens capturadas do filme *Metropolis* (3)

À esquerda, muro bastante alto da área olímpica; à direita, sala de controle da indústria subterrânea. Grande janela em vidro, material valorizado na arquitetura modernista.

*Metropolis* se enquadra em um período tardio do expressionismo, guardando apenas algumas de suas características em uma época que este movimento já era considerado ultrapassado. Após o período mais representativo do Expressionismo (1919-1924), e antes da quebra da Bolsa de Nova Iorque de 1929, e da chegada de Hitler ao poder, em 1933, houve um período de curta estabilização política e econômica (1924-1929) que ecoou em mudanças estéticas no cinema de Weimer. Esse novo momento artístico passou a ser conhecido como *nova objetividade*, mais ligada à esquerda política e comprometida com causas revolucionárias, no qual um de seus mais importantes adeptos foi o dramaturgo Bertold Brecht. Porém, no final dos anos 1920, não somente os adeptos da nova objetividade ganhavam espaço, mas também outro movimento, conhecido como *revolução conservadora*, que se desviava do primeiro expressionismo e se opunha a nova objetividade. Conforme descreve Cánepa (2012, p. 83),

Inspirados em filósofos como Ernst Jünger (1895-1998) e Oswald Spengler (1880-1936), os revolucionários conservadores propunham um sistema social que dominasse a tecnologia moderna, mas fosse, ao mesmo tempo, aliado a um modelo político autoritário e centrado na supremacia germânica.

Observando mais atentamente, podemos constatar que a ideologia de *Metropolis* começa flertando com a nova objetividade, mas logo assume a ideologia dos “revolucionários conservadores”. Essa ideologia, a partir da crise de 1929 foi ganhando cada vez mais força, massacrando a nova objetividade, e culminando na ascendência do Partido Nazista ao poder, em 1933.

Retomando a discussão do filme, podemos identificar que uma das marcas mais presentes nas cidades atuais, sobretudo nas grandes cidades, está também presente na cidade fílmica: a presença dos muros. Logo no início da película, em um plano na pista de esportes, nota-se um muro gigantesco separando a área de esportes do restante da cidade. No plano seguinte, onde são apresentados os jardins eternos, parece que mesmo aquelas árvores estão em um grande ambiente fechado. Com exceção dos planos gerais da cidade onde aparecem as ruas, não temos nenhum plano filmado em espaço externo. Todos os eventos ocorrem em lugares fechados. Nem mesmo a proliferação desenfreada de condomínios fechados nas grandes cidades contemporâneas se compara a sensação de prisão que existe nos espaços de *Metropolis*. E, no subsolo, a prisão é a própria indústria, as máquinas que impedem qualquer movimento livre dos trabalhadores. Ou seja, de um modo ou de outro, não há liberdade. A única coisa que Lang não vislumbrou

foi o uso de câmeras de segurança por todo lado, outro típico sintoma da insegurança criada e da necessidade de se manter o controle.

Inegavelmente a presença de muros denota o medo, a insegurança e o desejo de separar tudo aquilo ou aqueles que são considerados indesejados. No caso de *Metropolis*, ocorre uma dupla segregação: uma semelhante àquela gerada pelos condomínios fechados contemporâneos, representada através dos muros na superfície; e outra de caráter mais socioestrutural, daí podemos fazer uma analogia aos bairros segregados pela distância em nossas cidades, que separa aqueles que detém o poder financeiro, daqueles que não o detém, representada através da dicotomia superfície-subsolo. No caso do filme, o valor simbólico da segregação é ainda mais forte, pois apresenta um modelo de cidade com uma materialização dessa segregação que não existe em nossas cidades e, por isso, atrai ainda mais a atenção. Sandra Lencioni (2011, p. 58) afirma que "a segregação dos espaços de moradia, de lazer, as favelas, os condomínios privados, por exemplo, são expressivos testemunhos dessa fragmentação, cada vez mais aguda." Seguindo a linha de raciocínio da autora, analisando a segregação e a fragmentação do tecido urbano como um processo que vem se intensificando numa evolução histórica, podemos dizer que ainda não chegamos ao tempo *Metropolis*, mas que poderíamos chegar. Isso poderia nos levar a falsa ideia de que ela está de fato à frente, não só de seu tempo, mas do nosso tempo. Mas, como dissemos antes, o filme não é uma visão do futuro, e sim uma intensificação do presente (dele). A segregação que lá ocorre é aquela de uma estrutura social dual, onde quem tem os meios de produção vive na superfície, e quem tem apenas a força de trabalho vive no subsolo para manter a cidade alheia.

Retomando à narrativa, quando Joh Fredersen sente que haverá uma revolta dos trabalhadores, ele procura Rotwang, que, mostrando seu robô, diz ter a solução para o problema. A casa do cientista é uma peculiaridade no filme, é um enclave de um tempo medieval em meio à cidade futurista. (Outro simbolismo sutil é a "possível" Estrela de Davi na porta da casa do cientista, vinculando a imagem do vilão a dos judeus). E o próprio cientista já é um personagem que serve para obscurecer a real disputa na trama. Sem uma motivação aparente, exceto a revolta pela perda da mulher amada, no passado, para o próprio Fredersen, Rotwang acaba assumindo a condição de vilão da trama, relegando Joh a condição de mero manipulado. O cientista sequestra Maria e utiliza sua imagem para dar vida ao robô, que continuará sendo controlado pelo próprio cientista

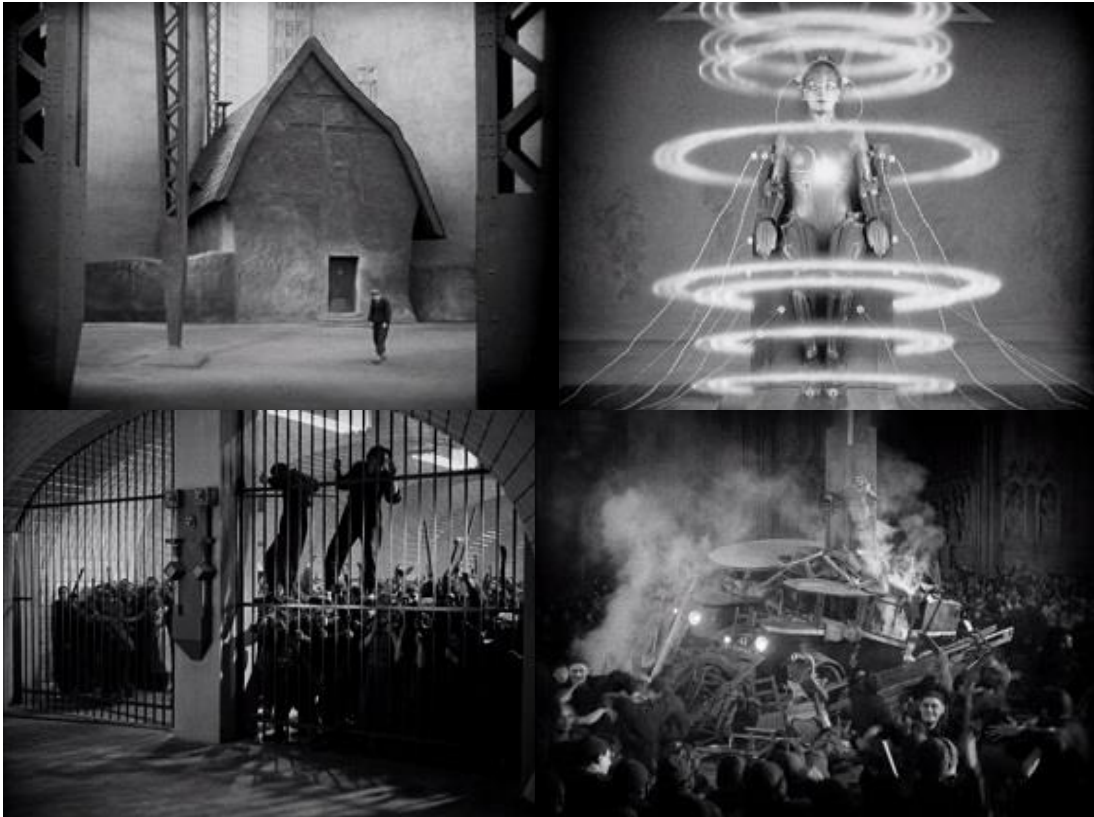
(muito semelhante aos outros expressionistas citados). A mulher-robô (o duplo de Maria) passa a fazer toda espécie de ritual mundano, alimentando ódio, inveja e todo tipo de pecado. A partir de então somos carregados para a mais completa concepção medieval de mundo, retomando a visão da mulher-bruxa e todo tipo de simbolismo religioso. A mulher-robô, passando-se por Maria, incita os trabalhadores a eclodirem a revolta destruindo as máquinas. Dessa forma, as forças controladoras poderiam usar de mais violência para conter a revolta. No entanto, o movimento foge ao controle e a destruição das máquinas ocasiona o rompimento do reservatório, e leva a cidade subterrânea a ser inundada. Joh se dá conta que fora enganado por Rotwang e que seu filho está em perigo.

No subsolo, Freder tenta salvar as crianças da inundação. A verdadeira Maria (que foi salva por Joh após a disputa com Rotwang), também tenta salvar as crianças. Percebendo o rumo que a situação tomou, os trabalhadores se revoltam com o robô (pensando ser Maria) e a colocam numa fogueira (ao estilo medieval “queimem a bruxa”). Ainda ocorre uma disputa entre Freder e Rotwang, que tenta pegar Maria novamente, mas o herói, após uma luta no telhado, sagra-se vencedor. Após toda a luta, o desfecho. Um dos trabalhadores vem, timidamente (tal como uma criança que fez uma travessura e espera a represália do pai) ao encontro de Joh; ambos se olham, mas não conseguem apertar a mão um do outro; Maria então diz a Freder que o mediador entre a cabeça e a mão deve ser o coração, e Freder entende que ele é o mediador, e faz com que ambos apertem as mãos. Inquestionavelmente um final simplório e conformista a uma obra esteticamente grandiosa.

O filme ensaia uma denúncia às condições degradantes de trabalho e à imensa desigualdade social existente, mas na hora de propor a solução, ele se abraça na mais pífia das hipóteses: a política da conciliação de classes onde a estrutura sócio-espacial permanece inalterada. Veladamente (ou nem tanto) o filme sugere que a revolta é um erro, que a revolução é inócua, que os trabalhadores são incapazes de se organizar, que dependem de lideranças, e são facilmente manipulados, por isso são apenas "mãos"; a "cabeça", por sua vez, pode até por vezes deslizar, mas logo reassume sua condição de razão e, portanto, deve continuar sempre a comandar as mãos; o coração, no caso, é uma cabeça levemente humanizada, está inserido dentro da lógica da cabeça, não pretende dar às mãos um status diferente daquele que elas têm. A obra possui uma máscara que



parece que trata do futuro e da transformação social, mas na verdade ela trata do presente e da manutenção da estrutura social. Por isso Nazario (2005, p. 233) afirma que *Metropolis* é revolucionário em sua estética, mas “reacionário em sua ideologia (comprometido com a ascensão do nazismo) [...]”



**Figura 41** - Imagens capturadas do filme *Metropolis* (4)

Acima à esquerda, a casa do cientista Rotwang; acima à direita, o robô sendo acionado; abaixo à esquerda, a revolta dos operários; e abaixo à direita, a Maria-robô sendo queimada na fogueira.

Como procuramos discutir neste capítulo, o cinema Expressionista, e suas ramificações, trouxeram representações de cidades bastante inseguras, sombrias, sob o domínio de personalidades poderosas e manipuladoras, um retrato bastante pessimista. A quebra dos padrões e referenciais espaciais, em combinação com as vigorosas formas trazidas da pintura expressionista, e a repetição de temas da psicologia, transformaram essa escola em uma importante vanguarda cinematográfica, frequentemente estudada pelas mais variadas áreas do conhecimento. Após a ascensão nazista, o cinema alemão ficou sob o domínio do Estado até 1945, com finalidade propagandística, principalmente. Terminada a Guerra, o cinema alemão ficaria sob o controle de Hollywood, conseguindo recuperar sua identidade apenas no final da década de 1960, com o surgimento do Cinema Novo. Mas sobre isso falaremos em outra oportunidade.

*O Teatro da Arte dá a ilusão do realismo; eu, ao contrário, fotografo a realidade e monto suas imagens para produzir emoções. Eu não sou um realista. Eu sou um materialista; creio que a matéria provoca sensações. Eu parto do realismo para alcançar a realidade.*

*Sergei M. Eisenstein*

*Extraído do Vol. 17 da Coleção Folha Grandes  
Diretores no Cinema – Sergei Eisenstein*

*Eu sou Cine-olho, eu sou um olho mecânico, eu, uma máquina, vou lhes mostrar o mundo como só eu posso ver.*

*Dziga Vertov, 1923*

*Extraído de 1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*

**A** lacuna existente no cinema russo/soviético no período compreendido entre as primeiras invenções cinematográficas (1890-95) e os primeiros anos que seguem à Revolução Russa (1917-20) é ainda maior que aquela do cinema alemão dos primeiros cinemas. Possivelmente se conheça tanto do cinema russo dessas primeiras décadas quanto do cinema brasileiro do mesmo período, ou seja, algo pouquíssimo relevante do ponto de vista histórico. E não é que não se tenha produzido filmes no período em questão, mas, por circunstâncias históricas, estes acabaram não resistindo às interações espaciais ao longo do tempo. Após os eventos revolucionários de 1917, os quais acarretaram a queda do Regime Czarista e, posteriormente, a derrubada do Governo Provisório em outubro, o país vivenciou uma dura guerra civil, culminando, anos mais tarde, na vitória bolchevique e na consolidação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O cinema deste novo Estado, por conseguinte, acompanhou, registrou e representou os eventos e as mudanças estruturais ocorridas naquele espaço e sociedade.

O sistema de estúdios anterior à revolução foi destruído. Seus donos e grande parte dos técnicos qualificados fugiram do país. O Estado teve de reinventar a atividade cinematográfica, comprar equipamentos e reorganizar produção, distribuição e exibição. Essa total estatização do cinema teve duas faces. Por um lado, possibilitou uma radical reinvenção da atividade cinematográfica, como talvez em nenhum outro momento da história. Por outro, os caminhos dessa nova era ficaram à mercê das disputas políticas. Tal como a revolução, o cinema conheceu uma fase de explosão criativa e um posterior fechamento de horizontes. (SARAIVA, 2012, p. 109-110)

Foi por meio da estatização da indústria cinematográfica que ocorreu o primeiro grande impulso do cinema soviético, o qual passou a figurar efetivamente na geografia (e história) do cinema mundial. Um grupo de jovens cineastas e teóricos, tais como Lev Kulechov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, entre outros, no final da década de 1910 e ao longo de 1920, empreenderam uma série de experimentos na área de cinema, baseados nos princípios artísticos do construtivismo, a fim de desenvolver uma arte verdadeiramente revolucionária. Esse movimento acabou ficando conhecido na história do cinema como *Montagem Soviética*. Conforme descreve Robert Stam:

Como intelectuais-realizadores vinculados ao Instituto Estatal de Cinematografia, fundado em 1920, interessavam-se não apenas pelas grandes ideias, mas também pelas questões práticas da construção de uma indústria cinematográfica socialista, capaz de combinar criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa. Formularam questões como: que tipo de cinema devemos promover? Ficção ou documentário? *Mainstream* ou de vanguarda? O que é o cinema revolucionário? Além disso, tinham em comum uma autoimagem como "operários da cultura", parte integrante de um amplo espectro cultural empenhado em revolucionar e modernizar a Rússia. Treinados em campos práticos como a engenharia e a arquitetura, sua ênfase recaía sobre a técnica, a construção e o experimento. (STAM, 2013, p. 54)

Dentro de uma contextualização artística mais ampla, estes cineastas surgem impulsionados por outros artistas de vanguarda, como os artistas plásticos Malevich e Tatlin, o poeta Maiakovski, e o dramaturgo Meyerhold. Malevich recebera influência do futurismo italiano de Marinetti, o qual exaltava a vida moderna e a velocidade imanente ao ambiente urbano e às máquinas. Com pleno domínio das técnicas de representação cubistas, Malevich desenvolveu um estilo o qual ele próprio denominou *cubofuturismo*, de grande prestígio no meio artístico soviético. O artista representou a tensão existente entre a utopia advinda do futurismo e da valorização do mundo modernista urbanizado e a realidade agrária da Rússia subdesenvolvida do período. Maiakovski, por seu turno, substituiu os temas sentimentais da alma e da subjetividade por temas e metáforas urbanas e concretas em suas poesias, numa proposta muito diferente de outras do período, como a expressionista. Esses artistas eram parte de um movimento artístico conhecido como construtivismo, no qual o cinema da montagem emergiu.

A base dessa revolução estética está na recusa da mimese realista, iniciada pelo suprematismo. Dessa recusa, desenvolveu-se uma apurada autorreflexão sobre a arte como trabalho, oposta à concepção simbolista segundo a qual o artista era quase que um médium, que, por meio de símbolos herméticos com poder de comoção inconsciente, expressava sua mais secreta subjetividade e, por meio dela, uma outra realidade, invisível e essencial. Contra esse artista espiritual, os construtivistas propunham o artista-engenheiro, que desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa da construção da obra – mais um objeto entre os objetos do mundo. (SARAIVA, 2012, p. 114)

Os construtivistas entendiam que era necessário romper com a arte e as formas de representação realistas e naturalistas vigentes (consideradas burguesas), que era preciso desnudar a “ordem natural das coisas”, evidenciar as estruturas e os processos e, conseqüentemente, eliminar a alienação humana. Possivelmente seja o construtivismo o movimento artístico em que melhor se possibilita uma abordagem do conceito de espaço

geográfico como “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” de Milton Santos (2014).

Expondo o modo de construir os artefatos que nos sensibiliza, o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos. O melodrama, que se desenvolveu na fase heroica da burguesia, contra o teatro aristocrático, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a ideia de uma ordem natural das coisas. O construtivismo, expressão de uma revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas. (SARAIVA, 2012, p. 115)

Os cineastas soviéticos encararam seu trabalho como um verdadeiro esforço em prol da causa revolucionária e tomaram o construtivismo como base estética para tal. O pioneiro dos teóricos da montagem foi Lev Kulechov que, antes de ser cineasta, era pintor e cenógrafo. Kulechov era um entusiasta do cinema americano e considerava que o sucesso dos filmes daquele país se dava em razão da montagem invisível e da narrativa rápida e objetiva, em contraponto ao cinema de desenvolvimento narrativo mais lento produzido pelos países europeus. O cineasta desenvolveu uma série de teorias e experimentos que foram amplamente difundidos no meio cinematográfico, tais como: a “geografia criativa”, o “corpo cinematográfico” e o “efeito Kulechov”. O primeiro deles consistia em registrar imagens de lugares distantes entre si e montá-las baseado nas regras de continuidade da decupagem clássica, criando assim um espaço fílmico com impressão de realidade, mesmo que advindo de uma condição irreal (parcelas de espaço que não formavam um *continuum* por si só). O segundo experimento baseava-se na captura de imagens de partes do corpo de diferentes mulheres (a mão de uma, o pé de outra, o rosto de uma terceira), e a montagem desses fragmentos de forma a parecer que todas as partes do corpo eram de somente uma pessoa, criando assim uma mulher aparentemente “real”. Já o “efeito Kulechov”<sup>85</sup>, citado em uma infinidade de trabalhos e livros, consistia em colocar o plano com o enquadramento fixo do rosto de um homem intercalado com diferentes imagens justapostas (por exemplo: um prato de comida, a porta de uma prisão, uma situação amorosa...). Assim, os espectadores diziam ver na expressão do rosto um semblante de dor, tristeza, alegria, conforme o plano ao qual estivesse justaposto. Com isso, Kulechov propunha que o que dava sentido à imagem não

---

<sup>85</sup> A descrição de quais foram as imagens utilizadas por Kulechov em seu experimento varia conforme a fonte. O mais provável é que ele tenha executado o experimento diversas vezes. De toda sorte, a essência do experimento é sempre a mesma: mostrar que a significação do semblante para os espectadores se dava em razão da montagem, e não pela exposição do plano isolado.

era o rosto em si (uma vez que o plano utilizado era sempre o mesmo), mas sim aquele plano em combinação com outro plano qualquer, ou seja, a posição do plano dentro da montagem do filme.

Importante observarmos que, mesmo estando em polos político-ideológicos absolutamente opostos, a concepção do cinema soviético de valorização da montagem tem seu princípio baseado justamente nos preceitos da decupagem e montagem clássica de Hollywood, em especial no método de Griffith, porém não aderindo à abordagem melodramática e ao juízo de valores burgueses do americano. Além disso, a passagem dos Estados Unidos a um país fortemente urbanizado e de economia industrial não deixava de ser motivo de admiração por parte dos revolucionários soviéticos, que pretendiam transformar seu país de economia substancialmente agrária em um país urbanizado, industrializado e modernista.

De fato, não apenas Kulechov, mas vários outros artistas soviéticos – para não falarmos da própria estratégia estatal de Lênin de importação das técnicas tayloristas de organização do trabalho industrial – estavam fascinados pela modernidade urbana americana. Nova York começava a substituir Paris como vanguarda social mundial, e os modernistas russos [...] sonhavam com arranha-céus, automóveis [...], bondes, enfim, com a velocidade vertiginosa da vida metropolitana eletrificada. (SARAIVA, 2012, p. 117)

Kulechov procurava construir a impressão de realidade em seus filmes, porém buscava a emoção nos espectadores pela montagem em continuidade com exploração da velocidade a fim de causar o efeito desejado nos espectadores, conduzi-los, por uma narrativa vertiginosa, a uma determinada linha de pensamento, e não pela identificação psicológica e sentimental característica do melodrama. Já Eisenstein, que fora aluno de Kulechov, também propôs trabalhar os efeitos nos espectadores a partir de um cinema de montagem, mas sua abordagem foi muito diferente da de Kulechov, buscando construir seu cinema a partir da montagem de choque, e não de continuidade. A contribuição do pioneiro cineasta soviético foi importantíssima para fins estéticos e de organização da escola cinematográfica; em contrapartida, sua contribuição para a causa política e para a criação de uma arte revolucionária ficou bastante aquém do desejado, sendo o artista criticado por seus pares e até mesmo relegado a uma posição política de direita ou antirrevolucionária. Foram Sergei Eisenstein e Dziga Vertov os cineastas que acabaram tendo maior destaque dentre os vanguardistas soviéticos da década de 1920, e sobre a obra deles falamos nos próximos tópicos.

### **7.1 O PERSONAGEM COLETIVO E O CONFLITO DE CLASSES EM A GREVE E O ENCOURAÇADO POTESKIN (1924-1925)**

O cineasta Sergei Mikhailovitch Eisenstein realizou, na década de 1920, quatro filmes de longa-metragem de grande importância artística no contexto soviético e de valor inestimável para o cinema mundial. Foram eles: *A Greve (Stachka, 1924/1925)*; *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)*; *Outubro (Oktyabr, 1927)*; e *O Velho e o Novo (Staroye i Novoye, 1929)*. Já nas décadas de 1930 e 1940, a obra do cineasta tornou-se bastante irregular, com uma série de projetos inacabados e poucos filmes concluídos até sua prematura morte em 1948. Neste trabalho, optamos por não discutir os filmes *Outubro* e *O Velho e o Novo* por se afastarem do nosso objeto de estudo. O primeiro deles, filme encomendado pelo governo stalinista em comemoração ao décimo aniversário da Revolução Russa, retrata os eventos ocorridos entre fevereiro e outubro de 1917; já o segundo, desenvolve a linha geral dos bolcheviques para a política agrária soviética, confrontando as novas técnicas mecanizadas às práticas arcaicas do período czarista. Este segundo talvez seja o exemplar da era muda em que o diretor melhor consegue pôr em prática seus conceitos de montagem intelectual<sup>86</sup> e cine-dialética<sup>87</sup>.

Antes de se tornar cineasta, Eisenstein trabalhou no Teatro Operário (*Proletkult*) onde, imbuído do desejo que movia os construtivistas de superar a antiga concepção de arte como cópia do real, desenvolveu aquilo que chamou de “montagem de atrações”:

A ciência conhece “íons”, “elétrons”, “nêutrons”. Que em arte sejam as “atrações”. Dos processos de produção, passou à linguagem corrente um termo técnico que significa armar as máquinas, os tubos de condução da água etc. A bela palavra “montagem” significa a ação de armar algo. O conjunto das unidades, que, associadas num todo, recebem essa dupla significação, semi-industrial, semi-music-hall, reunindo em si essas duas palavras. Ambas saíram das entranhas do urbanismo, e todos nós naqueles anos éramos terrivelmente urbanistas. Assim aparece o termo “montagem de atrações”. (EISENSTEIN, *apud* SARAIVA, 2012, p. 118-119)

<sup>86</sup> A obra de Eisenstein é marcada por uma evolução que se dá tanto no campo teórico quanto no prático. Paralelamente à atividade de realização de filmes, o cineasta produziu também uma série de artigos explicando e/ou defendendo seus métodos. Nesse sentido, a *montagem intelectual* seria o estágio mais avançado dessa evolução teórica e prática de seu cinema. Ela traria os elementos de todos os outros métodos de montagem idealizados pelo autor, tais como: *métrica, rítmica, tonal e atonal*.

<sup>87</sup> Eisenstein procura redefinir conceitos como percepção, forma e conteúdo, de modo a superar a leitura burguesa destes conceitos e propor uma síntese dialética entre a “linguagem das imagens” e a “linguagem da lógica”, reunidas na linguagem da chamada “cine-dialética”. O que está implicado nesta cine-dialética é a edificação do cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar – a percepção visual organizada de modo a projetar a “reflexão abstrata no seio da ação prática [...]” (XAVIER, 2005, p. 134).

Essa montagem de atrações não deixa de ter relativa semelhança com os espetáculos de *vaudeville* de origem americana (ou *music-hall*, de origem britânica). Neste caso, todavia, as atrações eram pensadas e organizadas de modo a criar choques emocionais nos espectadores e um significado ideológico ao final da apresentação, o que, em tese, não ocorria (ou não era a finalidade) nos espetáculos de *vaudeville* e *music-hall*. Eisenstein, ainda em sua fase teatral, desenvolveu uma argumentação de que havia duas correntes díspares no teatro russo. Uma defendia um teatro “figurativo-narrativo”, estático e de costumes (mais voltado à ideologia política de direita); e outra, representada por artistas como Meyerhold e o próprio Eisenstein, defendia um teatro de “agit-ações”, dinâmico e excêntrico (voltado à ideologia de esquerda) (SARAIVA, 2012). Eisenstein levaria essa separação de métodos ligados a concepções políticas para o cinema, o qual vislumbrava como discurso, e, em razão disso, deveria ser arquitetado sob o viés ideológico. Segundo Eisenstein (*apud* XAVIER, 2005, p. 129), “Diante de qualquer espetáculo, é preciso ‘guiar o espectador na direção desejada’ e, tendo em vista tal objetivo revolucionário, o teatro naturalista não estaria equipado com os recursos necessários.” Segundo Xavier (2005, p. 133):

[...] Eisenstein se opõe ao equilíbrio e à harmonia próprios a uma estética aristotélica, no fundo assumida por Kulechov e Pudovkin. Estes também serão atacados porque em seus filmes ocorre uma progressão linear, um plano se acrescentando a outro, numa construção “tijolo a tijolo”, enquanto que, para Eisenstein, a perspectiva correta é produzir choques – um plano conflitando com o outro – para arrancar o espectador da “atitude cotidiana”.

É nesse momento evolutivo de seu pensamento que Eisenstein realiza o primeiro filme de longa-metragem, *A Greve (1924/1925)*<sup>88</sup>, considerado como a aplicação da montagem de atrações no cinema. Este filme não é a reconstituição dos eventos de uma determinada greve ocorrida, mas sim um estudo de caso de como se dá uma greve, as motivações, as articulações, as negociações; trata-se, para o idealizador, de um momento privilegiado de conscientização da massa proletária. Ainda nos créditos iniciais, Eisenstein nos mostra duas das marcas de seus primeiros filmes: a ausência de um *star-system*; e a estrutura do filme dividida em partes ou episódios. *A Greve* é dividido em seis partes e a interpretação é feita pelo primeiro teatro de trabalhadores da *Proletkult*,

---

<sup>88</sup> Filme produzido pela *Goskino* e *Proletkult*, mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 88 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela Cultclassic. Há uma divergência entre as fontes com relação ao ano do filme. Em alguns casos, a data de referência é 1924; em outros, 1925. Em *O Sentido do Filme* (EISENSTEIN, 2002, p. 149), a informação é de que a obra fora filmada entre julho e outubro de 1924; montada em dezembro do mesmo ano; e exibida a partir de março de 1925.



rostos anônimos para o público de cinema. Logo no primeiro intertítulo, Eisenstein utiliza uma citação de Lênin, de 1907, para introduzir o tema e gerar o primeiro tensionamento: “A força da classe trabalhadora é a organização. Sem a organização das massas, o proletariado não é nada. Organizado, é tudo. Ser organizado significa unidade de ação, a unidade da atividade prática.” Em *A Greve*, Eisenstein objetivava mobilizar os espectadores em todos os aspectos, inclusive fisicamente, criando uma consciência de classe por meio de uma montagem de choque e “golpes de cine-punho”, expressão que ele cunhou em contraponto a expressão “cine-olho”, de seu rival Vertov.

No intertítulo seguinte, é anunciada a primeira parte da obra: “Tudo está calmo na fábrica”. Nessa parte, o diretor apresenta o espaço fílmico e os personagens que dão vida à trama, e dá ênfase à agitação e ao descontentamento com as condições de trabalho que começa a aflorar nos trabalhadores. Em alguns planos bastante acelerados e ligados por fusão, observamos a fumaça saindo da chaminé da fábrica, um homem gordo sorrindo (de forma debochada) e com a mão no rosto, e uma grande quantidade de homens saindo e entrando apressadamente em portas dispostas em um corredor. Em seguida, um *travelling* em *plongée* sobre o espaço fabril mostra os homens e as máquinas trabalhando. Dessa forma, somos apresentados ao espaço no qual se dará o conflito. Um intertítulo diz: “tudo está calmo”, “mas...”. Nesse ponto, Eisenstein faz uma engenhosa montagem. Valendo-se da expressão “HO” (mas, em russo), ele transforma o “O” do intertítulo em uma roda por fusão de planos, e então demonstra a roda como a grande engrenagem que põe em movimento todo o sistema de objetos. Contudo, sobre a roda também são apresentados os empregados conversando, anunciando que há um conflito se formando. No reflexo de uma poça de água, com a torre ao fundo, observamos outro grupo de empregados reunidos. Trens se deslocam, rodas giram, máquinas “trabalham”, e os empregados se organizam. Com essa apresentação inicial de planos aparentemente desconexa, Eisenstein começa a montar uma espécie de exposição de motivos sem uma linha narrativa evidente, mas cujas matérias de ligação parecem ser a ‘roda’ e a ‘água’.

Em seguida, é apresentado o diretor da empresa, um homem gordo, fumando cachimbo, dando socos na mesa e sentado “espaçosamente” na cadeira. Eisenstein faz uso de caricaturas para expor os personagens que estarão em conflito. Os patrões, em especial o diretor, é representado de forma estereotipada como o típico capitalista gordo de charges, com a intenção de causar a antipatia dos espectadores para com esse

personagem. Seus espiões, também caricaturados, têm suas imagens e nomes vinculados a animais, alguns simbolicamente inconfiáveis, como: *coruja* e *raposa*. Eisenstein faz uso de montagem por fusões de planos entre as imagens de alguns desses animais com os respectivos espiões. O telefone é vinculado à ideia de controle dos operários por parte dos patrões, e é usado em excesso por estes, inclusive com uso de dois ao mesmo tempo. Todo esse grupo de personagens tem seus gestos e movimentos grosseiros e exagerados. Por outro lado, os empregados são representados com gestos mais naturais, mais ágeis e com forma física mais saudável, e normalmente em grupos, ou, mesmo quando sozinhos, privilegiando a ação coletiva. Não há destaque individual a qualquer dos personagens trabalhadores, e é difícil conseguir distingui-los ao longo do filme justamente por falta de regularidade das aparições de um personagem específico. Em *A Greve*, temos o que podemos chamar de *personagem coletivo*, de uso pouco comum no cinema, que procurou privilegiar majoritariamente o *personagem individual* e/ou *personagem-herói*, mais afeito ao desenvolvimento do *star-system*.



**Figura 42** - Imagens capturadas do filme *A Greve* (1)

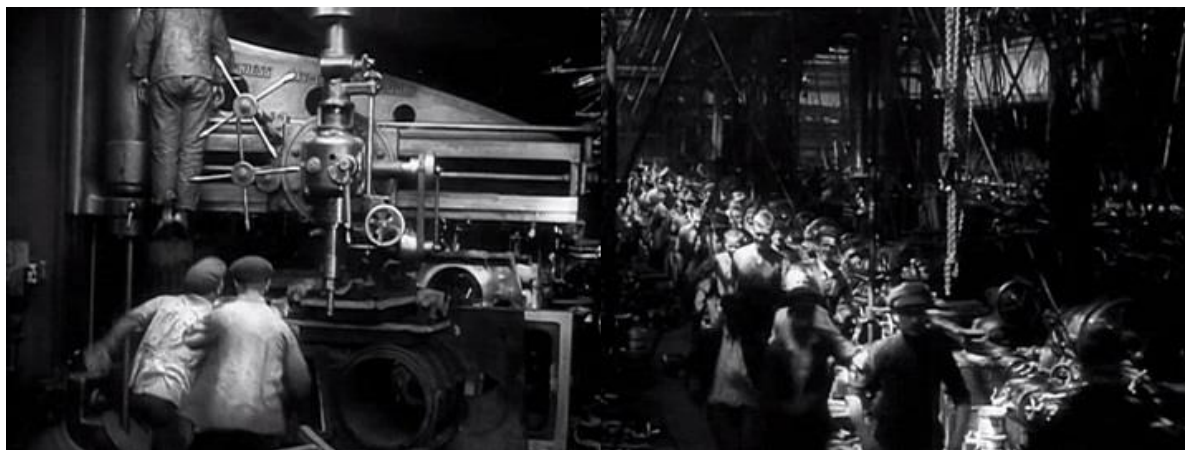
À esquerda, imagem do diretor da empresa, caricatura típica do “gordo capitalista”, em um enquadramento individualizado; à direita, imagem do grupo de trabalhadores em reunião, quadro simbólico do personagem coletivo sem destaque individual.

Eisenstein realiza um plano que representa uma reunião dos empregados (com uma mulher operária presente) na qual eles dizem: “eles nos encurralam, por isso é preciso fazer greve”. O interessante é que essa reunião se dá justamente sobre um depósito de rodas não utilizadas. A roda – que simbolicamente representa o movimento de toda a engrenagem industrial, e que tinha aparecido primeiro isoladamente, depois em movimento nas engrenagens (com sua função dentro do conjunto de objetos) e agora

paradas no depósito (sem desempenho de uma função) – só entra em movimento pela ação dos empregados, e Eisenstein faz questão de mostrar isso. Para ele, “[...] a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 22). Na obra, fica bem evidenciada a relação indissociável existente entre os sistemas de objetos e sistemas de ações. É o trabalho dos empregados (a ação deles) que promove o movimento das máquinas (objetos) e, conseqüentemente, a manutenção de todo o sistema produtivo. Conceitualmente, Eisenstein mostra que o espaço é precisamente dotado da relação indissociável entre os objetos e as ações; que não existe cumprimento de função de um sem o outro. Não é mostrado, no filme, o funcionamento das máquinas por si só (sem uma ação correspondente), como se fossem dotadas de uma “vontade própria natural” (tal como objetos humanizados) comum das representações naturalistas. A inércia dos patrões, no discurso do diretor, representa, por sua vez, o caráter improdutivo e parasitário deles, que tão somente exploram o trabalho alheio. A primeira parte do filme é encerrada com o tensionamento entre a organização dos empregados, de um lado, e a tentativa dos patrões (com o auxílio dos espões) de desestabilizar, por outro lado, essa organização.

A segunda parte, intitulada “Um motivo para a greve”, inicia com o roubo de um micrômetro e a acusação injusta de roubo ao empregado. Desesperado com a situação, ele se suicida no próprio chão de fábrica, enforcando-se em uma máquina. Na tensão do momento, os operários decidem parar as máquinas e deflagrar a greve. Ainda que não seja a ênfase de Eisenstein, não deixa de ser instigante o fato do operário se enforcar em uma máquina, em uma possível alusão às mortes decorrentes de acidentes de trabalho na indústria, por conta da falta de equipamentos de segurança. De qualquer modo, o diretor faz uso da acusação injusta de roubo para motivar o suicídio; e da revolta dos empregados com a injustiça seguida de tragédia, para motivar a deflagração da greve que vinha sendo articulada, mas que precisava de um estopim. Não por meio da narração contínua, mas por uma montagem articulada em motivos que Eisenstein conduz seu cinema de atrações aos objetivos propostos. Nas palavras do diretor,

[...] é precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. (EISENSTEIN, 2002, p. 30-31)



**Figura 43** - Imagens capturadas do filme *A Greve* (2)

À esquerda, operário que se suicidou junto à máquina; à direita, momento em que os operários desligam as máquinas e abandonam os postos de trabalho deflagrando a greve.

De modo sintético, o segundo ato do filme contrapõe cenas e sequências dos operários tomando as ruas, reunindo-se em grandes assembleias; e os patrões em meio à fábrica vazia e às máquinas paradas. Em um intertítulo, o filme apresenta a síntese do discurso proletário, e que é a essência do espaço geográfico: “Sem o nosso trabalho, as máquinas pararão”; e complementa com o discurso comunista, “Estamos unidos para trabalhar contra o capital”. Dessa forma, intercalando intertítulos explicativos com os planos representativos da organização, libertação e conscientização proletária, Eisenstein articula seu discurso revolucionário no filme, conduzindo os espectadores a uma revolução de significância e entendimento. Segundo Saraiva (2012, p. 123), “[...] Eisenstein realiza a máxima de Maiakovski: só existe arte revolucionária na forma revolucionária.” A água, importante elemento presente ao longo do filme, aqui aparece refletindo o movimento das massas pelas ruas em várias dessas sequências. Eisenstein encerra o segundo ato do filme com o movimento de uma roda que lentamente vai parando, em fusão com o plano de três homens posicionados de braços cruzados. O objeto símbolo da engrenagem que tudo movimentava agora encontra-se parado por ausência de ação.

A terceira parte é intitulada: “A fábrica parou”, e inicia com plano de pintinhos nas proximidades do lago. Observamos também um gato, porcos e patos. Uma criança acorda seu pai para trabalhar, mas este diz que não tem trabalho hoje, enquanto brinca com o garoto. Esses planos são importantes, pois mostram um elemento até então inexistente no filme, as relações familiares e privadas, em contraponto ao público e

coletivo. O espaço industrial anterior à greve era representado com o espaço de um agir exclusivamente técnico. Não foi apresentada nenhuma margem para um agir afetivo. Com isso, o diretor incorpora o discurso do trabalho industrial de viés capitalista como atividade opressora e alienante da condição humana, e não a concepção de trabalho como libertador do ser humano. Também podemos observar as crianças brincando, o que não era mostrado nos dois primeiros atos do filme. O espaço onde se dão esses planos é um espaço de transição entre um urbano industrial ainda incipiente, e um rural mais próximo da economia familiar, com casas dispostas com relativa proximidade umas das outras; retrato de um país que vinha começando a dar seus passos rumo à industrialização. A essa vivacidade encontrada nas casas dos trabalhadores, Eisenstein contrapõe a vida cheia de luxo, mas triste e solitária do diretor da empresa, que dá socos na mesa e chuta cadeiras para extravasar seu desgosto. Neste terceiro ato, ocorre a assembleia dos operários no campo, na qual discutem suas reivindicações. A representação aqui é completamente diversa daquela encontrada em *Metropolis* (citada no capítulo anterior), na qual os empregados em momento algum são dotados de inteligência ou capacidade de organização própria, sendo apenas corpos manipulados por um autômato igualmente manipulado. Em *A Greve*, Eisenstein mostra os trabalhadores como seres inteiramente dotados de inteligência e capazes de guiar seu movimento, sem a presença de um líder supostamente nato ou espiritual. Neste ato, ocorre ainda a negativa às reivindicações dos operários por parte dos patrões e, em seguida, o ataque da cavalaria aos operários no campo, os quais são obrigados a se dispersarem pela ação do Estado pressionado pelos interesses do capital.



**Figura 44** - Imagens capturadas do filme *A Greve* (3)

À esquerda, os operários tomam as ruas; à direita, o diretor caminha nos corredores vazios.

Na quarta parte, intitulada “A greve continua”, o conflito entre os patrões e os empregados se intensifica. O prolongamento da greve começa a afetar os empregados e suas famílias, que em grandes dificuldades financeiras, e até mesmo com o “fantasma” da fome assolando, começam a demonstrar sinais de desentendimento. Paralelamente, os espões monitoram passo a passo os movimentos dos grevistas e informam tudo aos patrões. Em uma noite, um dos grevistas é sequestrado e levado até o escritório da empresa, onde é agredido e ameaçado a cumprir pena de quatro a seis anos de trabalhos forçados, caso não coopere para desarticular o movimento operário. Eisenstein intercala os planos de agressão e ameaça ao trabalhador, com planos onde os ricos (gordos) se empanturram de comida e bebida. O filme se desenvolve num crescente de tensão e conflitos e o diretor se utiliza da montagem paralela e outros recursos para posicionar os espectadores ao lado do movimento operário na luta de classes.

As estratégias de desarticulação do movimento tornam-se ainda mais infames na quinta parte, intitulada “A provocação”. Por ordem dos patrões, e com o auxílio da polícia czarista, algumas pessoas contratadas para este fim promovem um incêndio criminoso em um depósito de bebidas. Curiosos, os grevistas em marcha vão até o local do incêndio quando, então, percebem que se trata de uma armadilha para culpá-los pelo ocorrido e repreendê-los. Eles tentam deixar o local, mas acabam sendo encurralados pelos bombeiros que utilizam jatos de água contra os trabalhadores a fim de que se dispersem. Eisenstein executa uma montagem acelerada utilizando-se de planos de detalhe das mangueiras e planos de conjunto dos trabalhadores que caem com o impacto sofrido. Toda a sequência é filmada com extrema violência e realismo no intuito de impactar os espectadores acerca da injustiça que testemunhavam. Como toda repressão de massa, nem mesmo mulheres e crianças eram poupadas. A água, presente em todas as partes do filme, aqui é utilizada como uma arma contra o movimento dos operários.

Se a repressão já foi violenta na quinta parte, Eisenstein reserva um verdadeiro banho de sangue para a sexta e última parte, intitulada “A liquidação”. No primeiro plano deste ato, observamos um grupo de homens conversando assustados enquanto leem a notícia do jornal, a qual é dada destaque no intertítulo: “No distrito fabril, uma loja de bebidas foi saqueada e incendiada pelos grevistas. A multidão foi dispersada com mangueiras de água. A situação é tensa. Há temor de que maiores agitações se iniciem.

Tropas foram enviadas para o distrito, por ordem do Governador.” Logo em seguida, acompanhamos a chegada da cavalaria ao distrito. Eles ordenam que o grupo se disperse, mas uma criança acaba escapando de sua mãe e andando por entre as patas dos cavalos sem que ninguém perceba. Quando a mãe se dá conta de que seu filho não está ali, ela se desespera, e então alguém aponta para a direção da cavalaria onde seu filho está. A mãe vai até o local para pegar o filho e passa a ser agredida pelo policial. Começa então o grande conflito. A mulher grita: “Socorro, camaradas!”. O grupo de grevistas ataca os policiais para conseguir libertar a mulher, começando, assim, a luta. O grupo consegue derrubar alguns policiais dos cavalos, mas, em seguida, são perseguidos por uma nova tropa que chega. Eles são encurralados e agredidos por toda parte. A cavalaria adentra aos corredores dos prédios, bate na população, e até mesmo arremessam-nos de andares elevados ao solo. Nem mesmo uma criança é poupada da barbárie, em uma das cenas mais duras e repugnantes já vistas no cinema. Eisenstein não mede esforços para representar a barbárie da repressão policial.

Por fim, em montagem paralela, Eisenstein intercala cenas dos patrões se deliciando com as notícias, com cenas da população sendo massacrada. Em um dado momento, o diretor (personagem) dá socos na mesa e acaba caindo a tinta escura sobre um mapa (planta) do distrito. A tinta percorre as ruas do mapa tal como se fosse um “rio” de sangue, e Eisenstein intercala cenas do massacre nas ruas, com cenas do abate de gado em um matadouro. O filme encerra interpolando um plano com uma infinidade de corpos no chão, e outro com as pernas de soldados marchando na rua. E, então, o último intertítulo com os dizeres: “Lembrem-se! Proletários!”.



**Figura 45** - Imagens capturadas do filme *A Greve* (4)

À esquerda, plano em que o policial joga a criança do alto, uma imagem de choque muito intensa; à direita, a população do distrito após o massacre.

Ainda que tenha seus exageros e excessos caricaturais, *A Greve* não deixa de ser um extraordinário exemplar prático da concepção de cinema politicamente engajado que Eisenstein tinha em seus primeiros anos como cineasta. Todavia, é por seu longa seguinte, *O Encouraçado Potemkin (1925)*<sup>89</sup>, que Eisenstein conquista o reconhecimento internacional e tem seu trabalho alçado à condição de obra-prima. Neste segundo filme, o cineasta sustenta os preceitos de cinema de montagem por choque e conflito. Porém, neste caso, o diretor faz uso da montagem com mais continuidade espaço-temporal narrativa. A obra não configura uma diferença tão gritante em relação ao cinema narrativo de decupagem clássica quanto *A Greve*, ainda que, na prática, também guarde diferenças significativas. Tal como o predecessor, *O Encouraçado* também é dividido em partes (no caso, cinco), e também tem o conjunto de atores não vinculado a um *star-system* (atores da *Proletkult*, marinheiros do *Black-Sea Fleet*, e Associação dos pescadores de Sevastopol, habitantes de Odessa; conforme créditos do filme).

Ao contrário de *A Greve*, cujos eventos representados são inteiramente ficcionais, *Potemkin* busca, em tese, fazer uma reconstituição (não tão precisa) de uma rebelião ocorrida em um navio em 1905, uma espécie de ensaio da Revolução ocorrida na década seguinte. O personagem coletivo continua sendo protagonista, conquanto exista certa valorização e individualização de alguns personagens específicos dentro do contexto da coletividade. A primeira parte, intitulada “Os homens e as larvas”, apresenta a relação hierárquica entre os marinheiros e os oficiais, e as péssimas condições de trabalho a que são submetidos os primeiros. Logo nos planos iniciais, observamos a agitação do mar e a quebra das ondas. O elemento “água” nos dá indícios de que a agitação e o conflito se aproxima. O intertítulo seguinte exemplifica: “O espírito da Revolução Russa. ‘Revolução é guerra. De todas as guerras conhecidas na História, esta é a única legítima, correta, justa e verdadeiramente a grande guerra... Esta guerra foi declarada e teve início na Rússia.’ Lênin, 1905”. Os primeiros diálogos dos marinheiros corroboram o espírito revolucionário que permeia a Rússia no início do século XX: “Devemos apoiar nossos irmãos, os trabalhadores. Devemos ficar *no front* da Revolução!”. Observamos, em seguida, homens nas redes, amontoados uns aos outros, e a forma agressiva como são tratados pelos oficiais. O conflito eclode quando os marinheiros denunciam as condições

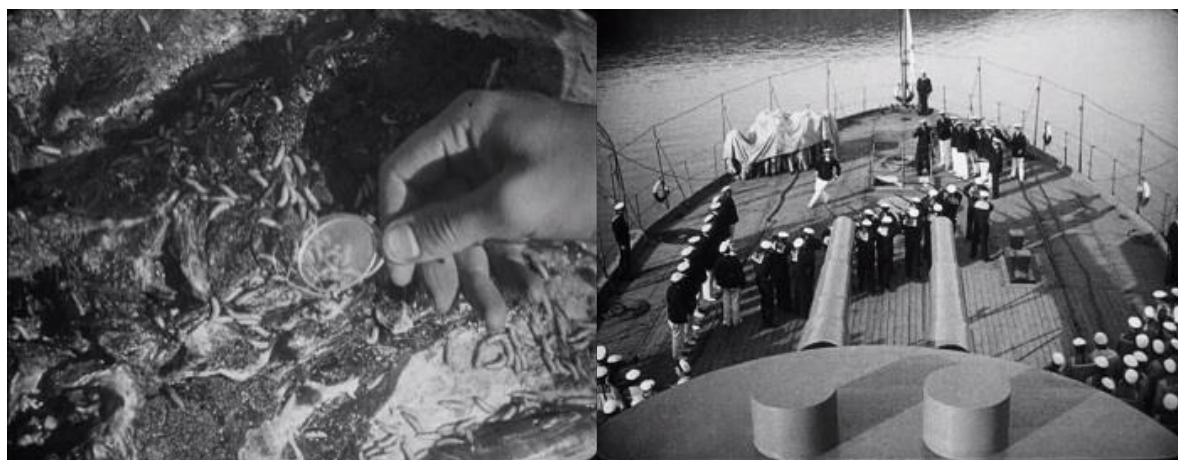
---

<sup>89</sup> Filme produzido pela *Goskino* e *Mosfilm*, mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 72 minutos na edição brasileira lançada pela Cultclassic. Filmado entre julho e agosto de 1925 em *Moscou* e *Lenigrado*; e entre agosto e novembro em *Odessa* e *Sebastopol*; montado em dezembro; e com estreia no mesmo mês, em 1925 (EISENSTEIN, 2002, p. 149).



sanitárias dos alimentos. Eles alegam que não vão mais comer carne podre, e o médico sanitарista, então, “avalia” a qualidade da carne. Em um dos planos de detalhe mais icônicos já realizados, observamos o movimento das larvas acumuladas sobre a carne. O doutor diz que é só lavar, e complementa afirmando que os prisioneiros russos no Japão recebem alimentação inferior, ratificando o encerramento arbitrário do assunto. O filme segue com a apresentação de algumas atividades dos marujos, destacando, em planos de detalhe os armamentos, e as conversas a respeito das condições de sobrevivência no navio. O primeiro ato se encerra com a recusa dos marinheiros a se alimentar.

A segunda parte, intitulada “Drama no porto”, inicia-se com o toque da corneta e o enfileiramento dos marinheiros no convés do navio. Os oficiais ameaçam enforcar os marinheiros que se revoltaram com as condições da carne. Em seguida, os amotinados são posicionados próximos à borda do navio e o pelotão de fuzilamento é ordenado a executá-los, enquanto uma lona é colocada sobre eles para que não vejam o momento da execução. No momento derradeiro, o pelotão decide não cumprir às ordens recebidas, o que desencadeia o levante dos marujos, que atacam os oficiais e tomam as armas. Na primeira metade deste segmento, predomina a montagem mais lenta, com primeiros planos usados para criar a empatia dos espectadores pelos marinheiros. Já na segunda, prepondera a montagem acelerada para representar a briga generalizada, e os planos curtos para mostrar a violência intrínseca ao conflito. Ao final da luta, Vakulinchuk, um dos líderes do levante, é morto por tiros de um oficial, e seu corpo cai sobre um gancho próximo ao mar, tombando, em seguida, na água. O corpo é resgatado pelos marujos e levado à Odessa, onde sua história vira ícone de luta e resistência.



**Figura 46** - Imagens capturadas do filme *O Encouraçado Potemkin* (1)

À esquerda, plano de detalhe das larvas na carne; à direita, momento em que é dada a ordem de execução.

O título da terceira parte é um convite ao espectador para que se posicione ao lado dos amotinados: “Um morto demanda justiça”. No início do ato, Eisenstein faz uso de uma sequência de planos contemplativos do mar, das aves e dos navios atracados no cais de Odessa, com movimentos de câmera suaves, para diminuir o ritmo e a agitação cunhada no final do ato anterior. Aos poucos, as pessoas se aproximam de uma tenda montada no cais e encontram dentro dela o corpo do marujo, uma vela acesa e um cartaz dizendo: “morto por um prato de sopa”. Logo uma pequena aglomeração se forma em volta da tenda. A névoa encobre o horizonte e a notícia se espalha pela pequena cidade de Odessa, onde cada vez mais pessoas vão até o cais contemplar o corpo do marujo. Lentamente a multidão entra em um impressionante compasso; as escadarias, pontes e ruas são tomadas pela massa que se desloca para o cais, registrada em uma belíssima sequência de planos abertos. Em torno do corpo o povo, de punhos cerrados, diz que não esquecerá o ocorrido e clama por justiça. Vários *close-ups* de pessoas emocionadas são usados a fim de causar a comoção nos espectadores: “Glória eterna àqueles que morreram pela Revolução”. As lágrimas viram gritos de ordem e a massa se desloca para as escadarias de Odessa. O hasteamento da bandeira vermelha no Potemkin, sob aplausos da multidão nas escadarias, encerra o terceiro ato do filme.



**Figura 47** - Imagens capturadas do filme *O Encouraçado Potemkin* (2)

A quarta parte, intitulada “As escadarias de Odessa”, inicia-se com deslocamento de várias pequenas embarcações de cidades próximas rumo a Odessa a fim de prestar apoio aos marinheiros do Potemkin. Eles levam mantimentos e são ovacionados pelos habitantes locais. Mas logo a alegria e os sorrisos se transformam em desespero e choro com a chegada dos policiais. Acompanhamos então o drama das pessoas correndo pelas escadas tentando escapar dos tiros que eram desferidos. Eisenstein, nesta sequência, “dilata” o espaço-tempo diegético de modo a parecer que a fuga nas escadas nunca finda. Pela técnica de montagem, a sensação passada pelo filme é de que quanto mais as pessoas correm, mais distantes parecem estar do destino. E, como a fuga se dá atabalhoadamente, as pessoas que caíam eram atropeladas pela multidão que seguia. Tal como no filme anterior, mulheres, crianças, idosos e deficientes físicos também não são poupados do massacre. Neste interim, dois eventos são bastante emblemáticos: no primeiro deles, uma criança cai na escadaria com a cabeça ensanguentada e a mãe a pega no colo implorando para que os policiais não atirem, porém, eles os executam sem piedade; no segundo (cena muito famosa no cinema), uma mãe leva um carrinho de bebê e acaba baleada, perdendo assim o controle do carrinho, que cai vagorosamente pelas escadas. Os amotinados, revoltados com o massacre na cidade, bombardeiam a Casa de Ópera de Odessa (um símbolo do Estado), e assim termina a quarta parte.



**Figura 48** - Imagens capturadas do filme *O Encouraçado Potemkin* (3)

A quinta e última parte do filme, intitulada “O encontro com a esquadra”, começa com a reunião dos amotinados dizendo que o povo de Odessa precisa de libertação. No entanto, eles não podem aportar pois sabem que a esquadra está perseguindo-os. Neste último ato, acompanhamos a tensão dos amotinados que aguardam o inevitável embate. Eisenstein apresenta planos gerais com o solitário navio em meio ao oceano à noite. A rápida montagem encontrada ao final dos atos 2 e 4 agora é substituída por planos um pouco mais longos e contemplativos da natureza, enquanto cresce lentamente a tensão para o derradeiro encontro. Enquanto alguns marujos dormem, outros ficam de guarda observando cada possível indício da esquadra no oceano. Quando ao longe são vistos os navios inimigos, os marujos se preparam para o embate, mesmo sabendo que não terão como vencer o poder do Estado. Neste ponto, a montagem torna-se mais acelerada, e planos de detalhes do maquinário da embarcação são evidenciados e intercalados com as ações dos homens que preparam a resistência. As embarcações e os canhões são posicionados e o Potemkin fica frente a frente com o inimigo. Observamos a fumaça espessa saindo dos navios e a trilha sonora eleva o nível de tensionamento do desfecho. No momento decisivo de abrir fogo, o navio rival desiste de fazê-lo, tal como ocorrera com o pelotão de fuzilamento na segunda parte. O “clima” arrefece, os canhões baixam, e os marinheiros de todos os navios celebram a união como irmãos, enquanto acenam uns aos outros dos respectivos navios. Diferentemente de *A Greve*, *O Encouraçado* apresenta um desfecho otimista, uma vitória da união da classe trabalhadora na luta de classes.

Ao longo do trabalho, vimos defendendo que a discussão de espaço (relacional) e cinema pode se dar em pelo menos três esferas de abordagem. Neste sentido, é plausível considerar que os filmes de Eisenstein, em especial os dois aqui discutidos (e também *O Velho e o Novo*<sup>90</sup>), têm atributos adequadamente concebidos para qualquer delas. No que compete aos espaços pré-fílmicos, eles partem da concepção política revolucionária, da estrutura sócio-espacial em transformação, e, em decorrência dessa realidade anterior, eles tomam as respectivas formas-conteúdo. Daí a relação direta entre a concepção pré-filme e seu resultado fílmico propriamente dito, os espaços fílmicos, nos quais, por meio das técnicas de montagem, o diretor desnuda as relações sociais e produtivas existentes, conforme sua visão. Entretanto, seus filmes não são meramente contemplativos, mas sim incomodativos (até mesmo panfletários), e visam criar a inquietação nos espectadores

---

<sup>90</sup> Os três referidos filmes iniciam com citações de Lênin. Em *Outubro*, Eisenstein precisou fazer algumas supressões de cenas que fossem protagonizadas por Lênin, por solicitação/ordem de Stalin.

(o que ele próprio chamou de “cine-punho”) e uma posterior mudança de atitude. Por isso eles trabalham a ideia de acarretar mudanças nas práticas sociais das pessoas e exigir a “conscientização de classe”. São filmes, portanto, que visam o resultado prático nos espaços pós-filmicos, algo que nenhuma outra escola propôs de modo tão aberto. O predomínio nas outras escolas, sobretudo na hollywoodiana clássica, é o do discurso velado, que “naturaliza” as relações sócio-espaciais como forma una e impassível de transformação. Para Eisenstein, o cinema é mecanismo de transformação, de revolução.

## **7.2 O CINE-OLHO E A CIDADE MODERNISTA EM UM HOMEM COM UMA CÂMERA (1929)**

Para que tenhamos uma noção do sentimento que tomava conta dos artistas e intelectuais russos no início do século XX, começaremos utilizando a declaração de Lênin constante no intertítulo inicial de *O Velho e o Novo*: “Nós precisamos transformar o nosso país de um país agrário em um país industrial”. Essa citação vem ao encontro da hipótese de Lefebvre (1999), de um processo que resultaria na urbanização completa da sociedade. Como havíamos afirmado, o meio artístico russo vinha sendo fortemente influenciado pela corrente futurista, o que invariavelmente teria repercussões também no cinema. Acrescente-se a isso, o desejo dos intelectuais de transformar a Rússia em um país urbano-industrial. Neste contexto, o filme *Um Homem Com Uma Câmera* (*Chelovek s Kino-apparatom, 1929*)<sup>91</sup>, de Dziga Vertov, vem no sentido de valorizar e, ao mesmo tempo, desnudar o funcionamento da metrópole soviética, a sociedade urbana surgida dessa transformação sócio-espacial. E para tal, Vertov elimina muitos indícios de ficção, mostrando, pelos princípios do “cinema verdade” e do “cine-olho”<sup>92</sup>, o funcionamento da grande cidade, sem uso de encenação e narrativa<sup>93</sup> (crítica que fazia a Eisenstein pelo uso de ficção em seus filmes). A proposta é explicada no intertítulo inicial da película:

---

<sup>91</sup> Filme produzido pela *Wufku*, mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 67 minutos. Esta é a mais famosa e considerada a grande obra da carreira de Dziga Vertov.

<sup>92</sup> Por cine-olho entenda-se “o que o olho não vê” como microscópio e telescópio do tempo como o negativo do tempo como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias. (VERTOV *apud* SARAIVA, 2012, p. 134)

<sup>93</sup> [...] o Kino-Pravda (cinema verdade) e o Kino-glaz (cine-olho) de Vertov não deixam de implicar uma fé no “olho perfeito” da máquina na sua capacidade de captar as ocorrências espontâneas do mundo e registrar a verdade na película. (XAVIER, 2005, p. 150)

Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares. Sem a ajuda de um cenário. Sem a ajuda de um teatro (um filme sem palco, sem atores, etc.). Este trabalho experimental tem como objetivo criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura.

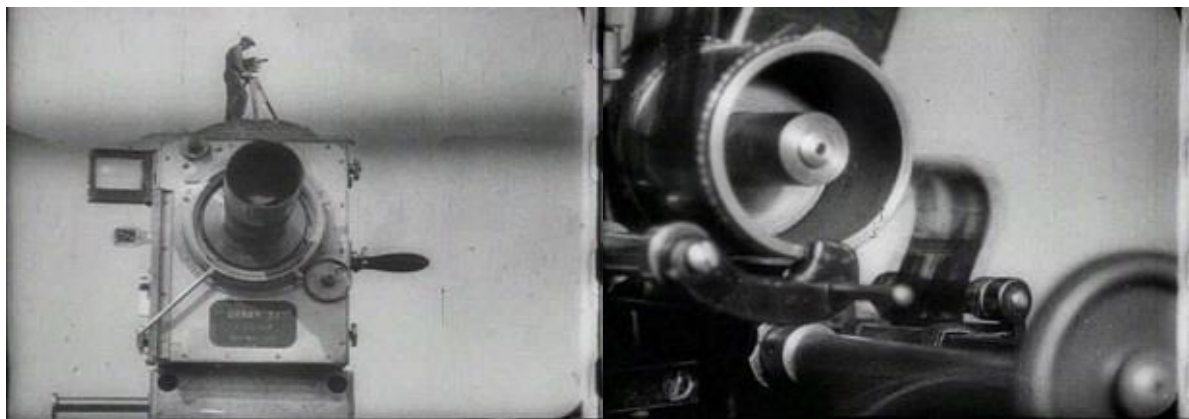
Destacamos que o filme discutido neste tópico tem caráter documental (e não de ficção), algo que só foi visto, neste trabalho, em algumas das películas de Lumière e Edison. O filme em questão é construído em uma espécie de corpo único, sem a demarcação episódica. No entanto, é possível assinalarmos algumas divisões internas com base na recorrência de ações ao longo de intervalos da projeção. A obra possui prólogo e epílogo, e blocos de desenvolvimento pautados pelas atividades urbanas preponderantes ao longo do dia. Dessa forma, acompanhamos a “cidade dormindo”, a “cidade acordando”, o “deslocamento na cidade”, o “trabalho na cidade”, e a “cidade praticando esportes e se divertindo”. Interessante observarmos que os “blocos de ações” mapeados no filme coincidem com os preceitos do Urbanismo Modernista consagrados pela *Carta de Atenas* de 1933, publicada pelo *Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM)*<sup>94</sup>. Segundo NYGAARD (2005, p. 81), uma das teses que exemplifica a ideologia do Urbanismo Modernista é: “As funções urbanas são classificadas em habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo e o espírito, e justapostas no espaço; [...]”. Pois são exatamente essas funções justapostas que Vertov propõe mostrar em seu filme. E para isso, o diretor faz uso das mais sofisticadas técnicas de montagem para representar a simultaneidade e a coexistência de todas essas atividades ao longo do dia na grande cidade soviética (Vertov registra os eventos em Moscou, Kiev, Yalta e Odessa).

Logo no primeiro plano, Vertov apresenta uma técnica de montagem bastante interessante e dá indícios da sofisticação de seus métodos. Observamos na parte inferior do quadro, uma câmera em plano de detalhe, e, em cima dela (no quadro) um homem vem carregando seu equipamento, e monta a câmera dele sobre a grande câmera. Vertov utiliza dois planos em diferentes escalas, sobrepostos, para mostrar o poder e o alcance do cine-olho, onipresente, pelas mãos do artista-operário, em todo o espaço urbano (o uso recorrente de *plongées* evidencia esse atributo). Seguimos o movimento das nuvens e então adentramos em um teatro cujas cadeiras estão vazias. Visualizamos planos do

---

<sup>94</sup> O CIAM foi fundado em 1928, durante o período de filmagens, e um ano antes do filme ser exibido. É razoável considerarmos a hipótese de que o debate acerca dos preceitos de planejamento urbano do período tenha influenciado a concepção de cidade de Vertov e o modo como ele a encarava e representava.

teatro e dos equipamentos, os objetos ainda inoperantes por falta de ação. O homem então coloca o rolo de filme no aparelho projetor, evidenciando aquilo que é chamado de “espaço a-fílmico” (o que envolve o ritual relativo à ação de assistir a um filme). Os assentos das cadeiras são baixados e as pessoas começam a adentrar ao recinto e se acomodar nas cadeiras. Observamos, em *close-ups*, os membros da orquestra portando seus instrumentos, aguardando o início da projeção para executar a trilha sonora (prática comum existente na época do cinema mudo). Ênfase é dada ao trabalho mecânico do operador que inicia a projeção, abrindo-se assim o espetáculo. O filme roda, os músicos tocam, e, a partir de então, somos levados para outro espaço-tempo diegético, o do filme dentro do filme. Por meio deste prólogo, Vertov representa o ritual urbano de se assistir a um filme, bem como as atividades que possibilitam tal evento.

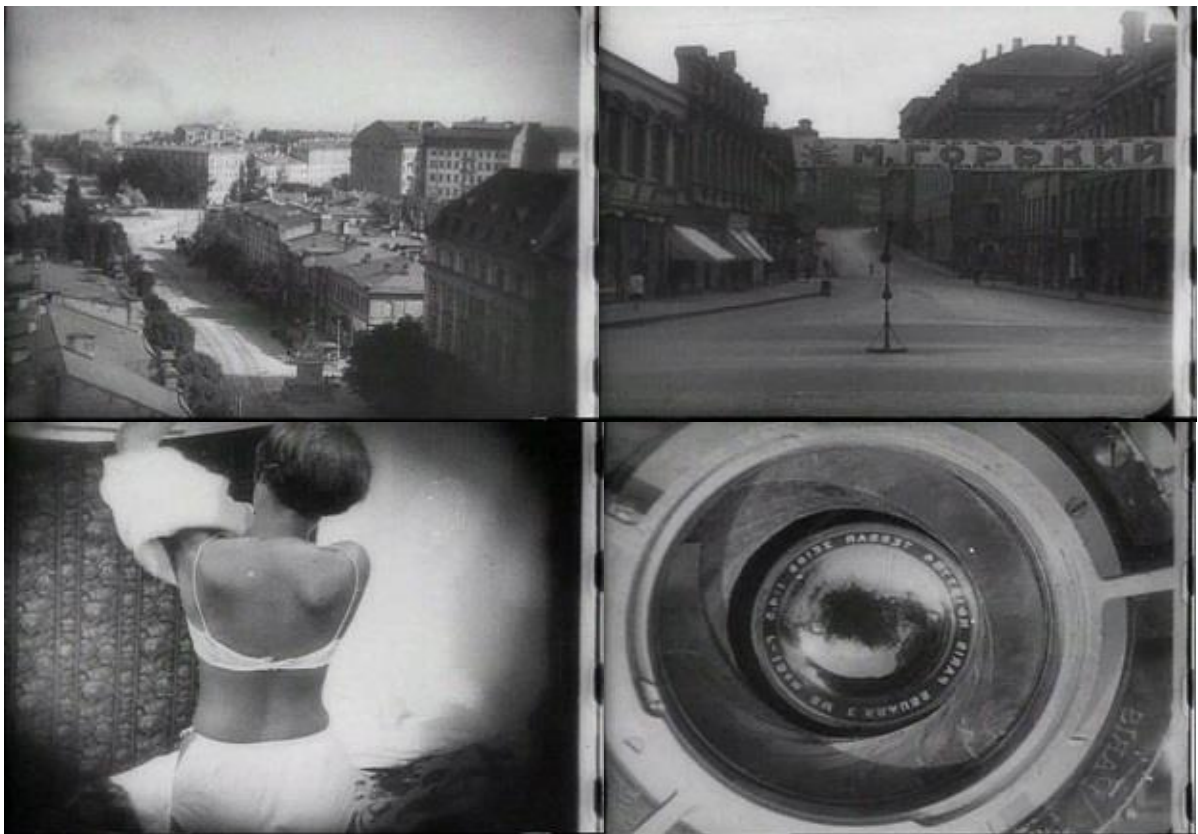


**Figura 49** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (1)

À esquerda, plano de abertura do filme; à direita, plano de detalhe do equipamento de projeção do filme.

No primeiro bloco (não delimitado pelo filme) observamos diferentes planos da “cidade que dorme”. A câmera adentra ao quarto de uma pessoa e a observamos debaixo das cobertas. Planos de detalhes de duas pinturas são mostrados em alternância: uma delas é de um homem observando (*voyeurismo* característico do cinema), e a outra, de duas pessoas fazendo sinal de silêncio (o respeito às regras de convívio social e ao tempo de descanso). No espaço externo, as nuvens se deslocam e as folhas das árvores balançam com o vento. Os movimentos da natureza, neste momento, são mostrados com predominância em relação à ação humana. Observamos algumas pessoas dormindo nas ruas, os estabelecimentos ainda fechados, e planos gerais das ruas da cidade ainda sem fluxo. Predominam as vias largas, afeitas ao intenso tráfego de veículos, e os prédios de três a sete pavimentos, verticalização semelhante àquela mostrada nos filmes de

Lumière na virada do século na França. Em resumo, predominam no urbano as linhas retas da modernidade sobre as “curvas” da natureza. Vertov faz planos de detalhes de equipamentos modernos como telefones, carros, tubulações industriais e sistemas de manivelas e engrenagens. O homem da câmera entra em um carro e observamos em *plongée* o deslocamento dele pelas ruas ainda vazias (o artista-operário começa seu trabalho de registro do urbano). Aos poucos, algumas pessoas começam a tomar as ruas. A montagem acelerada mostra o movimento de um trem, que marca simbolicamente a cidade “acordando”. A mulher se vira na cama, é hora de levantar. O trem e o carro se deslocam, a mulher se veste em sua casa, e o cine-olho capta cada um dos movimentos. Os moradores de rua também acordam enquanto uma mulher varre a rua, e o homem da câmera troca a lente para captar as ações. A montagem é bastante acelerada e interpola os planos externos das ruas, os internos das casas, e os movimentos do operador da câmera. É difícil determinar o momento exato para delimitar o primeiro e o segundo blocos, dada à organicidade da montagem de Vertov.



**Figura 50** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera (2)*

Acima à esquerda, plano geral da “cidade que dorme”; acima à direita, plano da rua que aos poucos “ganha” o fluxo de pedestres; abaixo à esquerda, a mulher se vestindo em seu quarto; abaixo à direita, a lente da câmera em plano de detalhe.



As portas das garagens se abrem e acompanhamos a saída dos bondes. Também vemos a saída de um avião de um hangar. Aos poucos os transportes coletivos rápidos vão tomando o lugar de destaque que era das ações individuais. Começa a ser dada a ênfase ao deslocamento dentro da cidade. Nesse interim, observamos as pessoas que fazem com que esses objetos “cumpram” suas funções. Vertov não dissocia a relação intrinsecamente espacial existente entre os sistemas de objetos e os sistemas de ações, e utiliza dos princípios construtivistas para evidenciar essas relações. Sobre uma ponte, o homem da câmera captura o movimento dos trens. A câmera que guia o espectador (a oculta) captura a imagem do operador da câmera visível ao público, e Vertov mostra que além de ter domínio da montagem, também tem extrema habilidade para realizar belos enquadramentos. Observamos no enquadramento em *contra-plongée*, o cinegrafista no alto da ponte, e, em diagonal, tomando a quase totalidade do quadro, o trem passando, símbolo da velocidade da vida urbana. Em seguida, o diretor registra um plano geral da cidade, já com fluxo constante de bondes, de veículos automotores, de tração animal, e pedestres. O fluxo ainda não é intenso, mas já é significativo no início do dia citadino. A ênfase ainda é dada ao deslocamento, mas sequencialmente Vertov começa a mostrar planos intercalados relativos ao trabalho na cidade, tais como o homem que sobe as escadas de uma enorme torre industrial, outro que aciona as manivelas e sistemas de rodas e polias, e a mulher que opera a máquina de costuras. A função “trabalho” passa a figurar como a protagonista do espaço urbano, ao lado da função circular.



**Figura 51** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (3)

À esquerda, momento em que os bondes saem das garagens; à direita, plano geral do “deslocamento na cidade”, ainda não intenso.

Na sequência seguinte, acompanhamos o labor de pessoas em uma mina, cavando e empurrando carrinhos; e também vemos a fumaça saindo das chaminés das fábricas.

Paulatinamente os trabalhos vão sendo interligados pela macroestrutura social. Os trabalhos técnicos coexistem com os trabalhos manuais, e todos são determinantes para o funcionamento da cidade. Os veículos de tração animal, os automotores, os bondes, e os pedestres “disputam” o espaço nas ruas, e o homem da câmera está presente, caminhando em meio à multidão que agora toma conta delas. O espaço é sistemas de ações e de objetos (SANTOS, 2014), e também interações, inter-relações, coexistências e simultaneidades (MASSEY, 2008). Tudo é exemplarmente registrado no filme. Se nas escolas anteriores apontamos *A Turba* e *Metropolis* como os “mais urbanos” filmes representativos delas, aqui este posto é, por justiça, de *Um Homem Com Uma Câmera*.

No momento seguinte, Vertov retoma o protagonismo do fluxo e mostra planos sobrepostos de diferentes recortes da cidade. O diretor não se contenta em mostrar o tráfego normal, ele o potencializa, mostra-o em seu mais elevado estágio. O cinegrafista posiciona sua câmera na lateral do bonde e registra o movimento em meio aos bondes que se deslocam no sentido inverso. Isso provoca o vertiginoso aumento da velocidade aparente, uma vez que são somadas as velocidades dos bondes. Contudo, nem só de rapidez é feita a cidade. Em outra passagem, o cinegrafista posiciona sua câmera em um veículo automotor e acompanha, lado a lado, o deslocamento de uma carruagem, intercalando esses planos com segmentos que mostram em detalhe o giro das rodas de um trem. Dessa forma, Vertov nos mostra como a cidade agrega todos esses objetos de diferentes temporalidades coexistindo e cumprindo semelhantes funções no presente (do filme). Relevante observarmos que Vertov não dá ênfase a conflitos (comuns em outras obras, sobretudo nas de Eisenstein), ele privilegia o funcionamento harmônico da grande “engrenagem” que dá vida ao urbano.



**Figura 52** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (4)

À esquerda, as ruas são tomadas pela população; à direita, ênfase no trabalho eminentemente moderno.

Vertov também evidencia as interações sociais controladas pelo estado laico e não mais por outros poderes como a Igreja, tais como o registro da celebração de um casamento (em cartório, e não em igreja); e o registro de um divórcio, ocorrendo simultaneamente em outro cartório. Como atributo primordial do espaço, as relações estão sempre se desfazendo e refazendo, a totalidade em devir. Da mesma forma, Vertov registra um velório, e contrapõe, nos planos seguintes em montagem alternada, a cenas de um nascimento, onde observamos a mulher na posição de parto, e as profissionais desenrolando o bebê do cordão umbilical. O banho do bebê, o repouso da mãe, o fluxo dos bondes que se entrecruzam, as carruagens, os automóveis, os elevadores, tudo é evidenciado alternadamente, corroborando o discurso de Vertov (e de Massey), de simultaneidade e coexistência. Dessas sequências, casamento, divórcio, nascimento e morte, avançamos para os registros alternados da atividade das ambulâncias e dos bombeiros, deslocando-se em alta velocidade pelas ruas da metrópole; e, então, para as atividades estéticas de maquiagem, corte e lavagem de cabelo, barba, mãos, pés, e outras afins. Observamos também os procedimentos minuciosos da montagem de um filme, despindo mais uma parte da atividade de produção fílmica que é vista em etapas ao longo da película, intercaladas com as atividades de telefonistas e a produção na indústria de cigarros. Os planos são acelerados e mostram a velocidade e a padronização do trabalho industrial, pautado nos princípios da administração científica. O filme avança sempre ciclicamente (o movimento das engrenagens simbolicamente demonstra isso), e salienta novamente as atividades nas minas e nas indústrias de base.



**Figura 53** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (5)

À esquerda, cena do nascimento; à direita, imagens de bondes justapostos no mesmo plano.

O último bloco do filme privilegia as atividades relacionadas ao esporte e lazer; dentre as funções urbanas, o cultivo do corpo e espírito. Em um plano geral em *plongée*,

vemos uma praia completamente lotada. Algumas pessoas estão dentro da água, e uma multidão está na areia. Planos gerais são interpolados com primeiros planos e planos de detalhe mostrando as pessoas em banho de sol. Na sequência, Vertov passa a mostrar pessoas desempenhando as mais variadas atividades desportivas, num legítimo desfile de corpos em ação exibidos em câmera lenta. Acompanhamos pessoas nadando, jogando vôlei, futebol, arremessando discos, dardos e pesos, praticando salto em altura e com vara, e outras tantas modalidades. No entanto, é perceptível que o enfoque de Vertov para as atividades não é da competição, mas da prática do esporte para o bem físico e espiritual, e para a diversão. Os semblantes das pessoas que assistem aos espetáculos atléticos, vistos em *close-ups*, não são os de torcedores, mas de admiradores da beleza plástica dos movimentos executados, a valorização da vida urbana naquilo que ela tem de belo, de acordo com o discurso construído. No momento seguinte, vemos a sequência na cervejaria, na qual um grupo de pessoas bebe e se diverte após o dia de trabalho. No centro do quadro, em destaque, está a mulher assumindo outros papéis sociais e o protagonismo enquanto ser humano. O homem da câmera, em um truque de montagem, “sai de dentro da caneca de cerveja” para capturar tudo. Na nova sociedade urbana evidenciada pelo cine-olho, na leitura vertoviana, as mulheres ocupam semelhantes posições e gozam dos mesmos direitos que os homens. Pode soar banal hoje, mas é improvável encontrarmos cenas análogas no cinema clássico de Hollywood.



**Figura 54** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (6)

A sequência final de *Um Homem Com Uma Câmera* representa o momento de retomada do seu início, concluindo o ciclo (em espiral). Saímos do espaço-tempo “filme dentro do filme” e voltamos à primeira camada temporal, a da exibição do filme. Este é o momento quando as pessoas comuns veem-se, admiradas, como “estrelas de cinema” em

seus cotidianos. Da exibição final, certamente o plano mais icônico é aquele em que o Teatro Bolshoi, símbolo da arte burguesa, pela montagem, é dividido em dois planos sobrepostos em diagonal, dando a impressão de uma implosão, o fim de uma era que cede lugar para a arte da vida cotidiana, do proletariado. O filme-experimento então é finalizado em uma montagem aceleradíssima, com inúmeros planos da cidade.



**Figura 55** - Imagens capturadas do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (7)

À esquerda, a exibição do filme dentro do filme; à direita a “implosão” simbólica do Teatro Bolshoi e da arte burguesa.

Para qualquer espectador acostumado a assistir filmes com estruturação em narrativa, que são a maioria dos exibidos, acompanhar o filme de Vertov é um choque, uma experiência até certo ponto incômoda. Nossos olhos estão acostumados a procurar o protagonista, segui-lo; imergimos na narração, identificamo-nos psicologicamente com os personagens. Essa é a essência do cinema padrão, conduzido pelos êxitos comerciais hollywoodianos. O sistema de representação vanguardista de Vertov, por outro lado, contrapõe todo o modelo de encenação e narração, o qual ele avaliava como algo a ser superado, resquícios simbolistas de uma antiga ordem.

Declaramos leprosos os filmes antigos, baseados nas histórias de amor, nos filmes teatrais e assemelhados.

- Afastem-se deles!

Mantenham seus olhos longe deles!

São mortalmente perigosos!

Contagiosos!

(VERTOV *apud* STAM, 2013, p. 60)

Segundo Stam (2013, p. 62), Vertov repercute “a um só tempo a luta bolchevique contra o czarismo e a luta do *kino-glas* contra o *star system* hollywoodiano”. Ele conclama a “deposição dos ‘reis e rainhas imortais da tela’ e o restabelecimento do ‘mortal comum, filmado em sua vida e afazeres cotidianos’” (VERTOV *apud* STAM, 2013,

p. 62). Todavia, a proposta de Vertov não havia sido tão bem recepcionada à época. Da mesma forma que Eisenstein era atacado por Vertov pelo uso de encenação, aquele rebatia as críticas deste acusando-o de excesso de formalismo, e de realizador de filmes incompreensíveis para o público. Em *A Abordagem Materialista da Forma (1925)*, Eisenstein afirmou: “Não precisamos de um ‘cinema-olho’, mas de um ‘cinema-punho’. O cinema soviético deve rachar cérebros, penetrar neles até a vitória final, e, agora, diante da ameaça de contaminação da revolução pelo espírito pequeno burguês, rachar, mais do que nunca!” (EISENSTEIN, 2011, p. 16). A proposta revolucionária de Vertov parece não ter sido bem compreendida nem mesmo por seus pares, sendo reconhecido e reverenciado somente após sua morte, décadas depois. Segundo Saraiva (2012, p. 138),

[...] o cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria da arte construtivista: ele constrói um discurso cinematográfico que, apresentando reflexivamente seu modo de operação, faz “experiências” com as imagens do mundo, decodificando-o segundo um método que lembra a proposta marxista de passar do positivismo do dado empírico ao ponto de vista crítico de um “concreto pensado”.

A consolidação de Stalin no poder, seguido da alçada do realismo socialista à doutrina política oficial, pôs fim a qualquer polêmica de métodos, e ao sonho de criação da arte revolucionária. A vanguarda de 1920 foi completamente suprimida pela nova ideologia niveladora e totalizadora. Os artistas, desiludidos com o rumo da revolução, tiveram, em sua maioria, fins trágicos. Maiakovski suicidou-se; Meyerhold foi executado; Vertov, sem financiamento de seus projetos, viu-se obrigado a retornar aos cine-jornais. Eisenstein, o que teve mais sucesso dentre eles, conseguiu produzir alguns filmes de qualidade, mas já sem a valorização do personagem coletivo e dos temas revolucionários dos anos 1920. O contexto o forçou a realizar filmes que valorizassem e reverenciassem os “grandes líderes” do passado em alusão ao presente. O realismo socialista acarretou a supressão de uma das mais inventivas escolas cinematográficas já surgidas. Tal como a Alemanha, que teve seu cinema esmagado pelas “mãos” do Estado nazista, e que acabou expulsando (ou provocando a fuga) dos seus maiores artistas; a União Soviética teve seu cinema sufocado, por décadas, pelo governo stalinista, que silenciou seus críticos e opositores. E o cinema de Hollywood, por sua vez, foi quem mais se beneficiou com a uniformização das cinematografias nacionais, já bem menos ricas técnica, artística e financeiramente.

*Era essa a coisa mais notável na Hollywood de 1939: o sucesso. Enquanto o resto do país chafurdava nos resquícios da Depressão, Hollywood continuava ganhando mais e mais dinheiro. Diversos dos mais importantes estúdios foram à falência e tiveram de ser "reorganizados", mas a indústria cinematográfica como um todo floresceu. Talvez porque os filmes ainda fossem novidade e ainda baratos (e alguns, é claro, bons), ou talvez porque dessem às pessoas uma válvula de escape para os problemas. "Quando o estado de espírito do povo está mais baixo do que em qualquer outra época, como durante esta Depressão", disse o presidente Roosevelt a respeito de Shirley Temple, "é esplêndido que por apenas quinze centavos um americano possa ir ao cinema e ver o rosto sorridente de uma criança (...)." Talvez, por outro lado, o sucesso de Hollywood se baseie no fato mais concreto de que não exigia ingredientes caros como carvão ou aço, de que seus empregados, na maior parte não-sindicalizados podiam não só ser demitidos de acordo com o capricho do produtor mas também obrigados a aceitar cortes de pagamento pelo bem do estúdio. Ou talvez simplesmente porque os estúdios tinham gradualmente estabelecido o que acabou se tornando um cartel ilegal, controlando os atores e escritores numa ponta do processo e os distribuidores e exibidores na outra. Eles não podiam perder. (FRIEDRICH, 1988, p. 27)*

## 8 O CINEMA SONORO DE HOLLYWOOD NA DEPRESSÃO, GUERRA E PÓS-GUERRA (1931 - 1951)

---

O período que compreende os últimos anos da década de 1920 e os primeiros da década seguinte marca uma virada de grande envergadura no cinema. Trata-se, com efeito, da revolução técnica que foi o advento do cinema sonoro e suas conseqüências estéticas. Não obstante, esse período é caracterizado também por uma espécie de fechamento de horizontes experimentais, pelo fenecimento da abastada era vanguardista, e pela derrocada do cinema silencioso.

O modernismo artístico atingiu seu ápice na década de 1920. Mas, se essa década ofereceu uma orgia de experimentalismo teórico, a de 1930 foi a ressaca depois da festa, à medida que o nazismo, o fascismo e o stalinismo (e, de um modo bastante distinto, o *studio system* hollywoodiano) começaram a fechar as portas para as várias estéticas e movimentos artísticos rebeldes. Os anos 30 tornaram-se, assim, um período de grande ansiedade com respeito aos efeitos sociais dos meios de massa. (STAM, 2013, p. 86-87)

Como descrevemos no capítulo 5, a indústria cinematográfica hollywoodiana vinha sofrendo cada vez mais influência e pressão de outros setores da economia, sobretudo dos bancos financiadores, o que elevou grandemente a oferta quantitativa de filmes, mas cuja qualidade não acompanhou no mesmo diapasão. Na segunda metade da década de 1920, o cinema demonstrava sinais de esgotamento e o público começava a perder o interesse por ele. Antes mesmo da crise financeira de 1929, alguns estúdios, em especial a *Warner Brothers*, estavam à beira da falência. Neste contexto, cujo interesse predominante era econômico (e não artístico), os produtores da *Warner* investiram seus últimos capitais e créditos para desenvolver a técnica de produção de filmes com som sincronizado (cinema sonoro), na esperança de reinventar o cinema e recuperar seu pouco entusiasmado público. Esta inovação, todavia, poderia ter sido posta em prática alguns anos antes. Conforme Rosenfeld (2002) e Aumont, et al. (2012), todas as invenções necessárias para realização de filmes sonoros já tinham sido desenvolvidas ao menos uma década antes, mas, como a comercialização do cinema mudo vinha dando resultados satisfatórios, não havia interesse dos produtores em investir grandes somas de capitais para dotar os estúdios de condições materiais e técnicas para tal produção.



Com isso, os produtores mantiveram a invenção na gaveta, como recurso de reserva a ser utilizado somente quando houvesse a necessidade de apresentar uma novidade.

No ano de 1927, sob a direção de Alan Crosland, a *Warner* produziu o filme *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)* com a missão de salvá-la da falência (e o cinema de modo geral), entrando para a história cinematográfica como o primeiro filme a trazer a voz humana sincronizada com a imagem<sup>95</sup>. O filme é mudo em sua maior parte, mas alguns números musicais protagonizados por Al Jonson e um curto diálogo falado no decorrer da película foram suficientes para inscrevê-lo na história. E essa obra, cujo sucesso de público fora absoluto, salvou a *Warner* (e o cinema) e abriu caminho para aquele que seria um dos mais férteis e importantes gêneros fílmicos das décadas seguintes, os musicais, implicando um duro golpe ao cinema mudo, que, dali para adiante, viria a minguar até seu quase completo desaparecimento nos anos seguintes.

Em consonância ao que propõe Santos (2014), conforme discutido no capítulo 2, a introdução e o desenvolvimento das técnicas no espaço se dá de forma desigual, segundo as respectivas capacidades (e também interesse) de implantá-las. As diferenças iniciais das técnicas dispostas no espaço no período dos primeiros cinemas foram agravadas com o desenvolvimento da indústria, e essa condição levou o cinema americano ao pioneirismo absoluto do cinema sonoro. Em 1927, foi lançado o primeiro filme sonoro; em 1928, alguns outros começavam a ganhar o mercado; e, em 1929, o cinema sonoro já passava a ser predominante nos Estados Unidos. No Reino Unido, em 1929, era realizado o primeiro filme sonoro, *Chantagem e Confissão (Blackmail, 1929)*, de Alfred Hitchcock. Na França e Alemanha, também foram realizados os primeiros filmes sonoros no ano de 1929. No Brasil<sup>96</sup>, em 1931, é lançada a importante obra *Limite (1931)*, de Mário Peixoto, ainda silenciosa; e, em 1933, *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, mostrava a transição entre o mudo e o sonoro, tal como fora *O Cantor de Jazz* seis anos antes nos EUA. Na União Soviética, em 1934, foi lançado o filme *Bola de Sebo (Pyshka)*, de Mikhail Romm, ainda silencioso. Em todos os casos, a única cinematografia em que o sonoro superou o mudo já no ano de 1929 foi na americana, corroborando a tese de que a indústria e a economia tinham peso determinante sobre o cinema.

---

<sup>95</sup> Um ano antes, a *Warner* já havia lançado um filme com trilha sonora sincronizada e efeitos do ambiente, *Don Juan (Idem, 1926)*, também dirigido por Alan Crosland, porém, neste caso, não havia diálogos falados.

<sup>96</sup> O primeiro filme brasileiro sonoro é *Acabaram-se os Otários*, de Luiz de Barros, lançado em 1929. Contudo, este filme, dentro da cinematografia brasileira, é menos lembrado que outros do período, como os citados *Limite* e *Ganga Bruta*.

Para o crítico francês André Bazin (1991), o cinema apresentou dificuldades em reencontrar sua linguagem nos primeiros anos sonoros, a qual estava consolidada no cinema mudo. Isso explica, em parte, os usos combinados de intertítulos explicativos e de diálogos, intercalados com cenas de diálogos falados nos filmes do período. O estilo de atuação dos atores e atrizes também demorou algum tempo para encontrar um ponto de equilíbrio, já que, com os diálogos, não havia a necessidade da expressão facial e gestual tão contundente, características das atuações na era muda. Para o crítico, essa transição levou um tempo considerável, e, somente por volta de 1938 é que as regras de decupagem estavam efetivamente definidas. Talvez seja um pouco demasiado apontar uma década inteira de transição entre as eras silenciosa e sonora. Dada análise de alguns filmes do período, consideramos aceitável afirmar que, ao menos em Hollywood, por volta de 1934 ou 1935, a linguagem do cinema sonoro e suas convenções já estavam devidamente estabelecidas. Bazin (1991) afirmava também que o som daria ao cinema aquilo que lhe faltava para completar sua capacidade de mostrar a realidade, e que o som, aliado a outras técnicas de filmagem, tais como a *profundidade de campo (PDC)* e o *plano-sequência*, permitiria realizar uma decupagem menos dependente da montagem e, portanto, mais próximas da concepção de espaço-tempo real que é o da continuidade. Esse desejo de Bazin, todavia, só teria ressonâncias no cinema na década de 1940 em Hollywood, com diretores como Orson Welles e William Wyler; e, principalmente, no neorrealismo italiano, com Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, escola sobre a qual falamos no próximo capítulo.

Indubitavelmente, os contextos histórico-geográficos dos Estados nacionais foram decisivos para moldar as características do espaço social representados nos filmes. No lapso temporal discutido neste tópico, dois eventos tiveram grande peso nas escolhas temáticas do cinema hollywoodiano: o *Motion Picture Production Code*<sup>97</sup> (código Hays), vigente entre os anos de 1930 a 1968, o qual consistia em um sistema de autocensura instituído pelos próprios produtores a fim de evitar a exploração de temas e abordagens que fossem vistos como ofensivos à moral da sociedade americana; e as duas ações que partiram do Congresso (sistema de censura estatal não oficialmente instituído), o *House Un-American Activities Committee (HUAC)*<sup>98</sup>, na Câmara, e o *Macarthismo*, liderado por Joseph McCarthy, no Senado, os quais visavam realizar um

---

<sup>97</sup> Código de Produção de Cinema.

<sup>98</sup> Comitê de Atividades Antiamericanas.

controle extremo sobre todo o sistema produtivo de filmes a fim de evitar qualquer ação ou influência que pudesse ser vista como ameaça comunista aos valores sociais americanos. Na prática, essas ações acabaram instituindo uma perseguição aos profissionais que ficou conhecida como “caça às bruxas de Hollywood”, acarretando até mesmo a prisão de pessoas e o banimento das atividades laborais; e, por certo, reflexos nos conteúdos abordados. Cabe observarmos que a primeira delas (código *Hays*) tem efeitos a partir do período seguinte à crise de 1929, e a segunda intensifica seus efeitos nos anos iniciais da Guerra Fria, quando a paranoia anticomunista tomava proporções de grande magnitude. Em uma leitura sócio-política mais apurada, conforme descreve Friedrich (1988), seria possível apontar relações entre as ações do Congresso em Hollywood, e os ataques ao sistema de Bem-estar social e às políticas de Estado de Franklin Roosevelt<sup>99</sup>, no mesmo período, mas este seria tema para outro trabalho.

Em continuidade à discussão da representação do espaço e sociedade urbanos pelas escolas cinematográficas, optamos, neste capítulo, por fazer a sua estruturação a partir dos temas abordados nos filmes, e dos gêneros fílmicos, pautada pela relevância dos eventos históricos e o modo como eles refletiram nas obras. Para o primeiro tópico, selecionamos alguns filmes dos gêneros comédia e musical da década de 1930, que evidenciam a recusa ou a negação em tratar da realidade social no período da Depressão pós-crise de 1929. Tais filmes, comumente chamados de escapistas, têm como premissa criar uma narrativa que não aborde os problemas sociais, ou, ao menos, não de forma explícita e verdadeiramente realista. Em contraponto, dissertamos também sobre os dois filmes de Chaplin da década de 1930 que, à sua maneira, mostram a realidade social e urbana vista pelos olhos dos marginalizados, os problemas sociais que os assolavam e suas formas de encontrar soluções para eles. No segundo tópico, damos destaque aos filmes que mostram a posição da mulher na sociedade no período da Guerra, narrativas que buscavam elevar o moral da população no conturbado período e, ao mesmo tempo, reconhecer e valorizar a importância da mulher no prosseguimento das atividades econômicas e sociais. Já no terceiro tópico, direcionamos a atenção para o período do pós-guerra e a descrença na humanidade que começa a ser vista nos filmes. Assim, destacamos o *film-noir*, um gênero tipicamente urbano que tinha como atributo trazer uma visão menos positiva do mundo e dúvidas acerca do caráter da sociedade.

---

<sup>99</sup> Presidente democrata dos Estados Unidos entre os anos de 1933 e 1945. Dentre suas concepções políticas estava a forte presença do Estado na economia, política fortemente atacada pelos liberais.

### 8.1 O PROBLEMA DA DEPRESSÃO NOS ANOS 1930: DO ESCAPISMO MUSICAL À CIDADE EM CHAPLIN (1931-1936)

Neste tópico, discutimos, primeiramente, dois filmes musicais lançados pela Warner em 1933: *Cavadoras de Ouro (Gold Diggers of 1933)*<sup>100</sup>, de Mervyn LeRoy; e *Belezas em Revista (Footlight Parade)*<sup>101</sup>, de Lloyd Bacon. O primeiro deles é apontado como um dos musicais que consegue melhor evocar o problema da Depressão, ainda que, com efeito, o faça de forma escapista, e não realista. Já o segundo, não tem, a priori, a crise como tema principal, sendo ela apenas levemente evocada em algumas passagens. Do ponto de vista estético, por outro lado, o filme de Bacon traz, na segunda parte, três números musicais de Busby Berkeley que são genuinamente a essência do que seja um musical dos 1930, e por isso optamos por trazê-lo à discussão.

Após a apresentação das personagens em *close-ups*<sup>102</sup>, *Cavadoras de Ouro* começa com o número musical *We're in the Money*, música tema do filme. Acompanhamos em primeiro plano a personagem Fay (interpretada por Ginger Rogers), com um figurino coberto de moedas, cantando e dançando a canção que fala sobre o fim da Depressão. A canção diz que aqueles maus tempos que tanto os machucaram agora se foi e os dólares “voltaram”. O número ocorre em um palco extravagante decorado com figuras imensas de moedas ao fundo, enquanto as demais coristas acompanham a coreografia em passos sincronizados. Ao longo do número, há uma quebra de expectativa para o público devido à chegada de alguns homens que interrompem o ensaio e cancelam o espetáculo por falta de pagamento. Essa quebra, na realidade, serve para colocar o filme na sua temática, que é a Depressão, e não a prosperidade econômica ironicamente vista na letra da música e na opulência do palco e dos figurinos. Em seguida, em um plano bem curto, vemos uma lista de teatros fechados, o que resume a condição do meio artístico representado no filme, ou seja, que não há dinheiro para investir em espetáculos. Nas cenas seguintes, o filme nos mostra um grupo de coristas que divide um apartamento alugado enquanto esperam a promoção de um espetáculo para que possam trabalhar.

<sup>100</sup> Também conhecido como *Caçadoras de Ouro*. Filme produzido pela Warner Bros., sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1 e duração de 94 minutos. Números musicais criados e dirigidos por Busby Berkeley.

<sup>101</sup> Filme produzido pela Warner Bros., sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1 e duração de 103 minutos. Números musicais criados e dirigidos por Busby Berkeley.

<sup>102</sup> Modelo usual de apresentação dos créditos iniciais nos musicais do período clássico. Também presente em *Belezas em Revista*, esse modelo valoriza o *star system*.



**Figura 56** - Imagens capturadas do filme *Cavadoras de Ouro* (1)

Número musical *We're in the Money*.

*Belezas em Revista*, por seu turno, começa com a apresentação de um letreiro eletrônico com os seguintes dizeres: “*Os produtores de filmes anunciam que daqui pra frente serão feitos apenas filmes falados. É o fim do cinema mudo.*” Nessa passagem, é interessante constatar que, de fato, à época os estúdios pararam de investir na produção de filmes mudos, pois os consideravam ultrapassados, enquanto seus últimos entusiastas lutavam para manter sua existência. No confronto entre as técnicas antiga e moderna, a nova vinha para eliminar a predecessora, em uma relação análoga ao que Harvey (1992) chama de “destruição criativa”. A seguir, observamos a conversa de dois homens acerca da atual situação dos espetáculos artísticos. Um deles é Chester Kent (interpretado por James Cagney), um produtor de teatros musicais que agora enfrenta problemas em razão do esvaziamento dos teatros a partir do surgimento do cinema sonoro. Neste caso, também há uma quebra de expectativa no que tange à temática. Diferentemente da abordagem de *Cavadoras*, as dificuldades financeiras de Kent não estão diretamente vinculadas à Depressão, mas, sim, às mudanças de gosto do público que, dada oferta de um novo produto (o filme musical), não tem mais o mesmo interesse no teatro musical. Como não há qualquer referência em relação ao custo do teatro ser mais alto que o do cinema, e com isso se explicar a mudança forçada em tempos de crise, pressupõe-se que o discurso fílmico refere-se exclusivamente às mudanças de gosto do público, a preferência pelo que seria mais moderno em detrimento do superado. Logo, sem relação direta com a crise econômica. Nos minutos iniciais de cada filme, é possível constatar-se que ambos têm uma montagem bastante rápida e objetiva (o que já era comum na era muda hollywoodiana), e que a velocidade dos diálogos acompanha a da

montagem. Tudo isso denota uma espécie de pressa, de que é preciso pensar rápido e agir rápido, de que os homens de negócio não perdem tempo. O cinema (em especial o de Hollywood) se encaixou perfeitamente nos modos de vida urbano modernistas, contribuindo para a sua modelagem, sobretudo nas metrópoles. Uma arte apressada para representar um cotidiano frenético, pois, no mundo dos negócios, tempo é dinheiro.

No apartamento das coristas em *Cavadoras*, podemos observar algumas formas interessantes no modo como o filme trata o tema da Depressão sem encará-lo de fato. As três moradoras dormem lado a lado, quase encostadas, como se o apartamento alugado fosse minúsculo. No entanto, quando elas acordam, é possível observar claramente que o espaço do apartamento é consideravelmente amplo, além de ser bem mobiliado, ou seja, não é exatamente um símbolo de moradia pobre. Em outra cena, uma das moradoras rouba o leite de um vizinho pela janela, no sentido de mostrar a sobrevivência. Mas, o modo como esta cena é mostrada acaba se encaixando mais no humor do que no drama, o que tende a distanciar o filme da realidade da Depressão, sendo ela vista apenas por alusões, como algo que não assola aquelas pessoas de forma contundente. Sabemos que elas estão com o aluguel atrasado e que precisam roubar o leite do vizinho, mas, ainda assim, não nos convence que aquele é um retrato fiel da pobreza. Além disso, a escolha (dos produtores) de não ir às ruas, distancia ainda mais a obra da verdadeira face da crise econômica. Tudo se passa dentro de espaços fechados, bonitos, amplos e bem estruturados: apartamento, palcos, clubes, restaurantes; mas não nas ruas. Apenas pela janela do apartamento vemos a rua, e ainda assim, nada que leve a uma realidade de crise é mostrado. Então, aquelas marcas duras comuns à recessão, demissões em massa, aumento do número de moradores de rua, estabelecimentos comerciais e industriais fechados, filas para vaga de emprego, esses símbolos da Depressão estão distantes do espaço fílmico. Eles, no máximo, estão em um imaginário não tão próximo. Portanto, a realidade vista nas ruas não é vista nos filmes, a crise é avocada com distanciamento.

O advento do cinema sonoro, nesses primeiros anos, também foi determinante para que os filmes se fechassem cada vez mais nos estúdios. As técnicas de som ainda não estavam satisfatoriamente aprimoradas, o que dificultava a reprodução de cenas em locações abertas. Além disso, para os produtores, era melhor ficar nos estúdios, pois era mais seguro e garantido para a produção, e minimizava os custos. Mesmo com o prejuízo de perder em realismo, a escolha era compensada pelas técnicas de montagem.

Os dois filmes têm enredos bastante óbvios, sem grandes desvios às convenções. Em *Cavadoras*, um produtor procura as coristas a fim de contratá-las para um espetáculo musical sobre a Depressão. Como esperado, ele tem a ideia, mas não o dinheiro para executá-la. O vizinho das coristas, um compositor musical (interpretado por Dick Powell) apaixonado por uma das mulheres, promete conseguir o dinheiro para o espetáculo. Isto desencadeia uma série de mal-entendidos a serem superados ao longo da trama. O compositor é oriundo de uma família abastada, e seu irmão e tutor tenta afastá-lo da moça, pois a considera uma golpista interessada no dinheiro da família. Porém, ele acaba se confundindo e se apaixonando por outra corista, que ele pensa ser a pretendente do irmão. Em paralelo à trama amorosa, o filme nos apresenta os ensaios dos números musicais, que criam uma espécie de espaço paralelo dentro do espaço fílmico. Nos musicais dos anos 1930, os números musicais não costumam ser a narrativa em si, mas uma suspensão dela a uma alegoria de sonho. Se o enredo, por si só, já era a suspensão da realidade (mesmo com a impressão dela) para o espectador, os números passavam a ser uma dupla suspensão, uma vez que eles se desvinculavam da própria narrativa para criar uma nova realidade, como se fossem um sonho dentro do filme.

Esta questão fica mais evidente dentro de *Belezas em Revista*, um filme dividido em duas partes bem distintas. Na primeira delas, acompanhamos Chester Kent montar seu espetáculo: números musicais que funcionam como prólogo para os filmes sonoros. Tal como em *Cavadoras*, neste também há intrigas amorosas para sustentar o roteiro. Ao longo desta parte, vemos Kent tomando decisões, contratando e dispensando pessoas com muita agilidade, sempre com diálogos rápidos e bem-humorados. A maioria das cenas ocorre dentro de espaços fechados: casas, estúdios, escritórios, palcos, etc. Em uma das poucas cenas em locações externas, vemos um dos estereótipos tão comumente encontrados no cinema clássico. Na cena em questão, é mostrado um grupo de crianças de pés descalços, e algumas sem camisa, brincando de tomar banho de mangueira na rua. Pelas roupas delas, de todos os figurantes do filme, essas crianças parecem ser os mais pobres. Não por acaso a opção foi por crianças negras. A cena foi encaixada no filme para mostrar o momento em que Kent tem a ideia de fazer o número musical com as ninfas na cachoeira, e assim fechar seu espetáculo. Já a segunda parte do filme é formada pela apresentação dos números musicais de Busby Berkeley, dispostos em sequência com intervalos de pouco mais de um minuto entre eles, onde vemos rapidamente a reação do público e a satisfação de Kent com o sucesso de seus prólogos.

Em um dos números musicais de *Cavadoras de Ouro*, *Pettin' in the Park*, temos uma passagem que pode ser vista como resultado da censura do código Hays, ou como uma provocação a ele, já que, entre 1930 e 1934, a sua aplicação e fiscalização não era eficaz. O número passa por uma apresentação de patins, coreografias com bolas de neve, e encontros de casais, até que a chuva assola a performance das moças. Elas então procuram abrigo. Adentram a pequenos cômodos (com vista para o público) e baixam as cortinas brancas para se esconderem, levando o público a ver apenas suas silhuetas enquanto trocam de roupa. Observando a situação, um menino puxa a corda que levanta as cortinas. Mas, quando as mulheres são reveladas, para a surpresa do público, elas já se encontram vestidas. Segundo o código, qualquer cena de nudez era proibida, e mesmo a sugestão de nudez, como a mostrada no filme, era motivo de polêmica. Em 1934, na chamada era Breen<sup>103</sup>, a situação se agravou, pois, para um filme ser exibido, era preciso que ele passasse pelos censores e recebesse o selo de aprovação da Administração do código de produção (PCA). Com isso, até mesmo cenas desse tipo eram censuradas por serem vistas como imorais para o público, obrigando o estúdio a cortá-la sob pena de não ter seu filme exibido.



**Figura 57** - Imagens capturadas do filme *Cavadoras de Ouro* (2)

Número musical *Pettin' in the Park*.

O mais belo número musical de *Cavadoras de Ouro*, no quesito estético, é *Shadow Waltz*, com seus violinos luminosos. Porém, o mais importante deles é *Remember My Forgotten Man*, exibido no final do filme. O número em questão fala dos efeitos da guerra

<sup>103</sup> Joseph Breen, membro da Igreja Católica, foi nomeado o chefe do *Production Code Administration (PCA)*, quando de sua criação em 1934. Entre 1934 e 1954, Breen tornou a aplicação do código bastante rígida, o que levou o cinema americano por caminhos excessivamente puritanos quando visto em perspectiva histórica.



sobre o homem comum, sua perda de poder e até mesmo de virilidade. Nele, os veteranos de guerra são homens esquecidos na cidade, atirados nas ruas enquanto as mulheres clamam por seu retorno. De fato, é o ponto mais alto da crítica política do filme (e talvez de todos os musicais clássicos), mostrando um contingente populacional que outrora fora herói de guerra, e hoje (no tempo do filme) engrossando as filas de desempregados. Vemos homens marchando orgulhosos com suas armas e bandeiras<sup>104</sup>; e, em seguida, marchando na chuva, voltando cambaleantes e feridos; em filas para receber uma refeição. A canção questiona: “Lutamos pela nossa glória, mas nossa glória morreu. Mandaram-nos para longe para lutar pelos EUA. Mas onde estamos hoje? Tragam-nos de volta”. É justo reconhecer que, mesmo o filme tendo se distanciado dos problemas reais ao longo do enredo, seu final é corajoso e entrega uma crítica relevante ao público, levando-o à reflexão sobre a guerra, a crise, o desemprego, sobre ser humano e ter orgulho e dignidade. Por outro lado, se fôssemos considerar que esse número musical representa o corpo militar americano que lutou na Primeira Guerra, chegaríamos à errônea conclusão que nos Estados Unidos só havia soldados brancos.



**Figura 58** - Imagens capturadas do filme *Cavadoras de Ouro* (3)

Número musical *Remember My Forgotten Man*.

Em que pese os números musicais de *Belezas em Revista* não tenham o mesmo peso crítico que o número final de *Cavadoras de Ouro*, esteticamente eles são mais belos. Sobretudo *By a Waterfall* (o segundo exibido), um verdadeiro deleite aos sentidos. Os

<sup>104</sup> A bandeira também recebe citação no código *Hays*. O código era dividido em itens proibidos de serem mostrados (por exemplo, nudez, sexo, tráfico de drogas, cenas de parto, miscigenação, escravidão de brancos), e itens que se recomendava cuidado ao usar (bandeira, o uso de drogas, homem e mulher juntos na cama, etc.). O código induzia abertamente a representação de uma sociedade que na verdade não existia, era uma utopia do grupo social que detinha o poder de representação no cinema. Mas a imagem reproduzida e vendida da sociedade americana para o mundo era a “utopia” do cinema, principalmente.

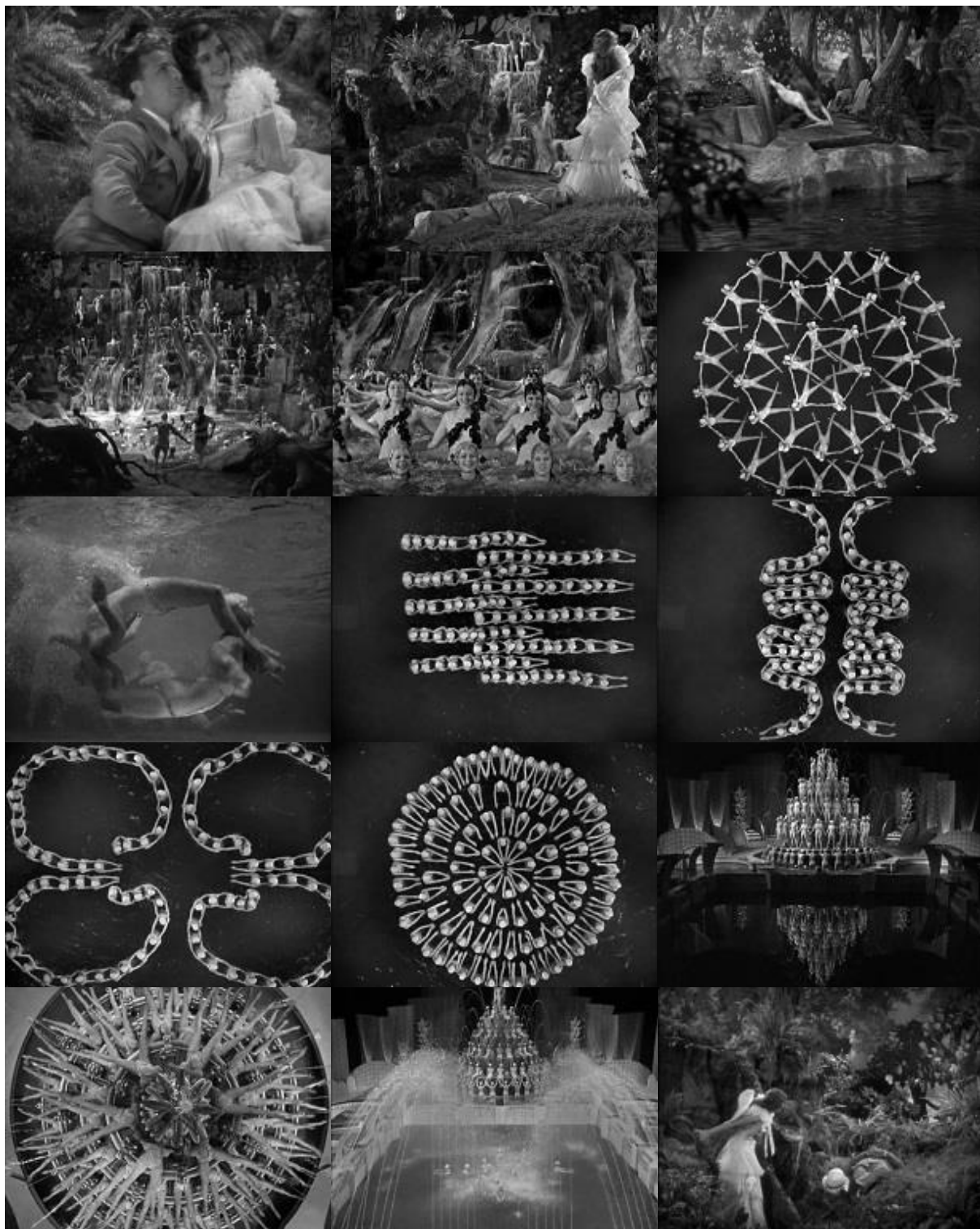
outros números são: *Honeymoon Hotel* (o primeiro exibido) e *Shanghai Lil* (o último deles). Com duração de pouco mais de oito minutos, o primeiro número conta a história de um homem e uma mulher que se casam (no saguão do hotel Lua de Mel) e querem ter sua noite de núpcias. Podendo também ser visto como uma provocação ao código, em determinado momento da canção o marido diz que agora que ele está casado, ele tem o direito de dormir com sua mulher (em uma cama de casal<sup>105</sup>). Já no terceiro deles, com duração de pouco mais de 10 minutos, é contada a história de um marinheiro americano à procura de sua amada Shanghai Lil, uma mulher chinesa a quem ele quer levar para os EUA. Paralelo ao romance, o número exalta a marinha americana, a bandeira, o então presidente Franklin Roosevelt, a decadência oriental e a renovação com o *New Deal*<sup>106</sup>.

Os números anteriores certamente são bem realizados, mas é com *By a Waterfall* que *Belezas em Revista* se torna um musical inesquecível. Após sua projeção, resta a opacidade. Com duração de 11 minutos, o número leva o público ao delírio, a um espaço-tempo de sonho indefinido em suas dimensões. Em um desfile de corpos femininos em figurinos que ressaltam o naturalismo, dispostos simetricamente, e coreografando as mais intrigantes figuras, as ninfas se tornam uma verdadeira extensão do corpo hídrico. O número tem início com um rapaz (novamente Dick Powell) cantando uma canção que diz: “Gosto das coisas simples por que adoro encontrar o amor em meio à natureza. E é isto que eu chamo de coisas simples, uma corrente sinuosa em que eu possa me deixar levar e sonhar. E agora estou esperando por você. Ao lado de uma cachoeira, chamo por você.” Então aparece uma mulher e ele passa a cantar para ela: “Podemos compartilhar tudo sob este céu azul. Vamos passar um dia celestial aqui onde as águas sussurram.” E, nos últimos versos do refrão (manteremos o idioma original nestes versos) diz: “*There’s a magic melody, Mother Nature sings to me, beside a waterfall with you*”. Ela então canta os últimos versos novamente e o rapaz acaba adormecendo em seu colo. Da cachoeira, as ninfas acenam para a moça e cantando a convidam para ir lá. Dessa forma, lentamente ela se encaminha para a cachoeira (em plano de detalhe mostrando apenas dos joelhos aos pés). E o que vem adiante é uma coreografia cuja beleza plástica nos impede de traduzir em palavras, então selecionamos alguns quadros exemplificativos.

---

<sup>105</sup> Depois de 1934, deveriam ser evitadas cenas em quartos, e, caso houvesse, deveria ficar evidente que o casal dormia em camas separadas. Por isso, é comum encontrarmos filmes entre os anos 1934 e 1954, que tivessem cenas que mostrassem quartos de casal com duas camas de solteiro.

<sup>106</sup> Série de programas implantados pelo governo Roosevelt para a recuperação da economia dos Estados Unidos. Era uma forte intervenção estatal na economia para superar a Depressão.



**Figura 59** - Imagens capturadas do filme *Belezas em Revista*

Número musical *By a Waterfall*. Os quadros estão na ordem da apresentação das coreografias e devem ser vistos da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Evidentemente, é merecido o reconhecimento artístico aos números de Berkeley. Entretanto, restam necessárias algumas observações. Longe de querermos esgotá-las,

primeiramente, é notório que as coreógrafas escolhidas não representam sequer minimamente qualquer diversidade étnica, racial, e, possivelmente, cultural. Todas elas apresentam corpos, rostos, cabelos e cor de pele semelhantes. E essa era uma condição praticamente intransponível dentre os musicais clássicos, ou seja, não há diversidade representada. Aliás, em todos os gêneros a representação da diversidade era mínima, mas, no caso dos musicais, parece-nos que essa questão se agrava. Segundo, a questão da objetificação da mulher, tema sobre o qual não nos propomos aprofundar, mas que reconhecemos sua pertinência. Terceiro, há exceções (e citamos uma das principais), mas em regra, os números musicais eram mesmo usados como válvula de escape, como alívio para a realidade adversa, talvez uma janela para os sonhos. E nisso eles foram bem sucedidos. Contudo, não devemos esperar encontrar nesses filmes uma leitura social crítica. Ao contrário, são legitimadores do *status quo*.

Berkeley impõe às suas dezenas de coristas movimentos iguais, precisos e mecânicos; com elas, ele compõe movimentos geométricos, cria figuras abstratas em que as coristas perdem qualquer individualidade, a ponto de, em alguns momentos, nem mais se perceber a figura humana como tal. Esta coreografia, mesmo que inconscientemente, refere-se a uma sociedade que esmaga as individualidades, a uma sociedade dominada pelas máquinas, pelas linhas de montagem em que gestos iguais e mecânicos produzem produtos iguais. A coreografia de Berkeley sublima esses aspectos da sociedade, não os denuncia. Ela faz inclusive a apologia da máquina que, de esmagadora, vira maravilhosa. (BERNARDET, 1980, p. 79)

A leitura do autor é pertinente. Mas, pensando no *star system* como um todo, o que parece existir é um culto à individualidade. O que talvez seja mais preciso dizer é que os números padronizam o ser humano médio<sup>107</sup>, e os protagonistas, no decorrer dos enredos, valorizam os atores sociais de destaque que, por questões econômicas, políticas, sociais, ou outras, acabam recebendo maiores atenções da sociedade como um todo, representados no cinema pelo personagem herói, o ser genuinamente individual. De toda sorte, e com as ponderações que são devidas, os musicais clássicos, e toda sua beleza, simbolizam um importante momento da cinematografia hollywoodiana e devem, por isso, ser estudados. Talvez assistindo à *By a Waterfall* seja possível compreender o que disse Renato Russo em sua música *Vamos Fazer Um Filme*<sup>108</sup>: “[...] Deve de ser cisma minha, mas a única maneira ainda de imaginar a minha vida é vê-la como um musical dos anos trinta. E no meio de uma depressão, te ver e ter beleza e fantasia [...]”.

<sup>107</sup> Temos sérias restrições a essa expressão, mas a utilizamos no intuito de exemplificar.

<sup>108</sup> Música lançada em 1993 no álbum *O Descobrimento do Brasil* da Legião Urbana, pela gravadora EMI.

Dentre as escolas teóricas que dedicaram estudos ao cinema, possivelmente a de Frankfurt seja a maior crítica do cinema hollywoodiano. Adorno & Horkheimer (*apud* STAM, 2013), para designá-la, cunharam o termo “indústria cultural” em vez de “cultura de massa”. A expressão é usada pelos autores, “para evitar a impressão de que a cultura surge espontaneamente das massas” (STAM, 2013, p. 87). “Os filmes comerciais eram simples produtos fabricados em massa por meio de técnicas de linha de montagem, que fabricavam, por sua vez, sua passiva e automatizada audiência” (*Ibidem*, p. 88). Proposta inteiramente distinta daquela de Eisenstein e o cine-punho, por exemplo. Curiosamente, segundo afirma STAM (2013, p. 88), Adorno e Horkheimer abriam uma exceção a Chaplin, demonstrando “alguma simpatia para com o anárquico e indisciplinado cinema mudo pré-taylorista, antes de este ter-se tornado industrial.” É questionável, contudo, dizer que o cinema de Chaplin tivesse se tornado industrial. Chaplin sempre seguiu o caminho avesso ao *studio system*. Enquanto os grandes estúdios apresentavam cada vez maior controle sobre toda a cadeia de produção, Chaplin lutava para ter mais autonomia, fundando seu próprio estúdio. Quanto mais as funções produtivas eram divididas em especialidades, mais Chaplin as centralizava, dirigindo seus filmes, protagonizando-os, escrevendo os roteiros, produzindo e compondo trilha sonora. As obras eram resultado de sua visão de mundo, mas claro, dentro dos limites que a censura sistêmica permitia.

Nesse tensionamento entre artista individual e indústria é que Chaplin realizou duas de suas mais importantes obras: *Luzes da Cidade (City Lights, 1931)*<sup>109</sup> e *Tempos Modernos (Modern Times, 1936)*<sup>110</sup>; apostando no cinema mudo por quase uma década quando todos já o tinham abandonado. Indiretamente, estes filmes travam uma batalha com o cinema sonoro, em especial os musicais. Além disso, eles vão às ruas quando a tendência era se fechar em estúdios. Os dois filmes foram os últimos centrados no personagem *Carlitos (O Vagabundo)*, pois Chaplin estava convencido de que a emissão da voz acabaria com a magia de seu personagem. Em seus filmes sonoros subsequentes, Chaplin criou outros personagens para emitir sua voz. E outra razão pela qual Chaplin fora um ferrenho defensor dos filmes mudos era a questão da língua. Para ele, os filmes deveriam ser uma comunicação universal através da imagem, e não da língua falada.

---

<sup>109</sup> Filme produzido por *Charles Chaplin*, mudo (com inserções sonoras), P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 83 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Versátil Home Vídeo e mk2*.

<sup>110</sup> Filme produzido por *Charles Chaplin e United Artists*, parcialmente mudo, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 83 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Versátil Home Vídeo e mk2*.

*Luzes da Cidade* começa da escuridão à claridade das luzes da cidade à noite, e encerra da luz diurna sobre o rosto à escuridão novamente. Quando o debate era o som, Chaplin insistiu na luz. Sua crítica ao cinema sonoro se dá na cena seguinte, quando, pela manhã, ocorre a inauguração do monumento à prosperidade da cidade. Do discurso do prefeito, ouvimos tão somente alguns chiados não identificáveis, uma irônica alusão aos primeiros filmes sonoros que contavam com um sistema de som ruim, nos quais os diálogos eram praticamente incompreensíveis. Com base nessa realidade, e com refinada ironia aos discursos vazios que as autoridades (em geral) proferem, Chaplin construiu esta cena, e também a sua crítica social. Quando o monumento é descoberto, revela-se o vagabundo dormindo no colo da estátua símbolo da prosperidade. Ou seja, é a aparição de um mendigo que constrange o culto à prosperidade. Em incompreensíveis ruídos, as autoridades ordenam ao vagabundo que se retire do monumento. Sutilmente Chaplin denuncia a real invisibilidade das pessoas em situação de vulnerabilidade, tal como seu personagem. Sendo estes vistos apenas como algo que enfeia a cidade, e não como ser humano. O monumento à cidade é de quem? E é para quem? E a cidade que constrói um monumento à prosperidade, o que faz por seus cidadãos miseráveis? Em apenas uma cena, o filme coloca em voga uma série de questões, tanto artísticas quanto sociais.



**Figura 60** - Imagens capturadas do filme *Luzes da Cidade* (1)

À esquerda, o vagabundo preso na estátua; à direita, as autoridades ordenando-o que saia de lá.

À tarde, o vagabundo acaba conhecendo a vendedora de flores cega, por quem se apaixona. Com receio de passar ao lado de um policial (aqui está outra tensão entre seu personagem e o poder de polícia do Estado), Carlitos entra pela porta traseira de um carro e sai pela porta oposta chegando à calçada em que está a florista. Com o bater da porta do carro, a moça pensa se tratar de um homem de posses e então lhe oferece uma

flor para comprar. De todos os sons que o filme possui, certamente não está entre eles a famosa batida da porta do carro. Chaplin a utiliza apenas sugestivamente. O movimento da porta fechando, associado ao movimento atento da florista no instante seguinte, cria o entendimento de que o que fez a vendedora confundir o vagabundo com um homem rico foi o som da batida da porta. A seguir, vemos a casa onde a florista mora com sua avó. Uma moradia simples, pequena, e visivelmente pobre, diferente das moradias vistas nos musicais citados. É um retrato mais justo da existência da pobreza urbana.

À noite, circunstancialmente o vagabundo acaba salvando a vida de um homem rico e embriagado que tentava o suicídio. Agradecido, o homem promete ser amigo de Carlitos. Nas cenas seguintes, vemos a mansão onde mora aquele homem, e depois um salão de baile da alta sociedade. Chaplin opõe a magnitude e grandiosidade dos luxuosos ambientes da elite econômica ao ambiente simples do bairro onde mora a florista, ambos coexistindo na mesma cidade, bastante distinta da homogênea cidade vista nos musicais. Na volta do baile, pela manhã, podemos ter uma visão mais precisa das ruas citadinas. Provavelmente seja Los Angeles, com vias bastante largas afeitas ao tráfego de veículos. Aqui já não aparecem os veículos de tração animal que víamos nos filmes das décadas de 1910 e início de 1920. Os prédios também se apresentam em maior número e mais altos, mas ainda distantes do que vimos na Nova York de *A Turba*, de três anos antes.



**Figura 61** - Imagens capturadas do filme *Luzes da Cidade* (2)

O enredo do filme segue com o flerte do vagabundo a vendedora de flores, e os desentendimentos com seu amigo rico, que só o reconhece à noite quando está bêbado, afugentando Carlitos de sua casa quando está sóbrio. Em meio aos deslocamentos entre os espaços de riqueza e pobreza, Carlitos trabalha varrendo as ruas da cidade e, com seu minguado salário, leva algumas compras à florista. A avó dela tenta esconder da neta uma notificação de despejo caso não seja pago o aluguel. Notificação esta, bem mais ameaçadora que aquela vista em *Cavadoras de Ouro*. Acidentalmente, Carlitos acaba encontrando a notificação e tenta conseguir dinheiro para pagar o aluguel, inclusive se arriscando em uma luta de boxe na qual não tinha chance de vencer. Chaplin sustentou boa parte de suas narrativas com base no princípio de solidariedade de seu personagem. E, em *Luzes da Cidade*, ele eleva esse princípio ao grau máximo de sua obra.

Em um infortúnio envolvendo Carlitos, seu amigo ébrio, dois ladrões e a polícia, o vagabundo acaba injustamente sendo acusado de roubar o dinheiro que instantes antes ganhara de seu amigo. Ele consegue fugir e levar o dinheiro até a florista, dando a ela o necessário para o aluguel e também para uma cirurgia para recuperar a visão. Essa boa-ação, contudo, acaba custando a liberdade de Carlitos. Passado algum tempo, então em liberdade, e bem mais malvestido que antes, Carlitos reencontra a vendedora de flores, sem que ela saiba que ele tinha sido seu benfeitor. Intrigada com o homem que lhe olha admirado, a moça com um sorriso no rosto vai até ele oferecendo-lhe uma flor e uma moeda. Timidamente ele tenta se afastar, mas ela pega-lhe a mão para entregar a moeda. Neste instante seu semblante fecha, o toque de mão a faz reconhecer aquele que seus olhos não podiam ver. Chaplin então entrega um dos mais sublimes finais já vistos no cinema. Ela desliza a mão sobre o braço dele até o ombro e, em seguida, coloca a mão em seu próprio rosto e pergunta: “Você?” Com um movimento de sobrancelhas ele responde: “sim”. Ela tira a mão do seu rosto e coloca no peito, atônita. Com a mão na boca segurando a flor ele pergunta: “Agora você pode enxergar?” E ela, emocionada, responde: “Sim, agora eu posso ver.” Ela segura as mãos dele junto ao seu peito e então temos um *close-up* do vagabundo. Ele abre um sorriso puro, singelo e, em seus olhos marejados, a tela rapidamente escurece, permanecendo a trilha sonora por mais alguns instantes. Toda esta belíssima cena restar-se-ia totalmente prejudicada com o diálogo falado. E Chaplin era consciente de que nem sempre a técnica mais apurada dá o melhor resultado artístico. O velho e o novo podem coexistir. Isso é cinema, isso é Chaplin! E essas eram as “luzes da cidade” de Carlitos.



Do ponto de vista político e social, *Tempos Modernos* é um filme mais engajado que seu antecessor, mas, talvez, artisticamente menos belo. Com exceção de *Monsieur Verdoux* (*Idem*, 1947), foi o filme chapliniano mais difícil de ser encarado pela sociedade americana à época, o que ajuda a explicar as críticas recebidas e o seu insatisfatório resultado de bilheteria. A ideia de realizá-lo surgiu na turnê que Chaplin fez entre os anos 1931 e 1932, quando acompanhou de perto os efeitos devastadores da Depressão, o desemprego, a violência e a automação crescente. No início da película, sobre a imagem de um relógio que ocupa todo o quadro onde são apresentados os créditos iniciais, Chaplin introduz o tema: "Tempos Modernos. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em sua busca pela felicidade." Nos planos seguintes, por meio de uma montagem paralela, observamos a comparação entre a condução do gado e o deslocamento das pessoas saindo da estação do metrô e se encaminhando para a fábrica. É provável que este sintagma paralelo seja inspirado naquele visto no final de *A Greve*, de Eisenstein. No plano em que é mostrado o gado, é possível observarmos que todos possuem a mesma cor, exceto um, diferenciando-se na manada. Este pode ser um simbolismo de Chaplin para seu "incorrigível" e "inadaptável" vagabundo, em meio a uma "padronizada" população urbana. Dentro da fábrica, observamos os operários andando apressados, sem qualquer traço de individualidade, e também vemos as gigantescas máquinas compondo o espaço fílmico. Nessa primeira sequência, somente o homem que controla as máquinas e o presidente da empresa, que de seu escritório vê tudo que acontece na fábrica através de um telão, aparecem individualizados. As câmeras de controle são uma constante no espaço fabril, presentes até mesmo nos banheiros. O filme possui algumas falas, mas cuja emissão se dá somente por meios mecânicos. Escutamos as ordens do presidente através das telas ou pelo som de autofalantes dispostos no chão de fábrica.



**Figura 62** - Imagens capturadas do filme *Tempos Modernos* (1)

O primeiro ato do filme se passa na fábrica e é uma crítica sarcástica à automação, mostrando os efeitos nefastos de seu uso indiscriminado. O cume dessa crítica ocorre quando Carlitos é usado como cobaia em testes de um equipamento que serve para automatizar a alimentação, de modo que o operário não perca tempo em sua refeição. O equipamento, com toda sua ineficácia, acaba se tornando um instrumento de tortura para o operário. A crítica inicial à automação, que vemos em *Metropolis*, e que depois cede lugar à aceitação e adaptação, em *Tempos Modernos* toma a forma de sátira. Mas, diferentemente do caso alemão, Chaplin não encaminha sua crítica para a aceitação da automação, tampouco para sua tomada pelos proletários, como se esperaria em um filme eisensteiniano. Para Chaplin, a tecnologia está presente e é a realidade inevitável. Mas, em sua leitura, deviam ser pensadas formas mais humanas de utilizá-las, a fim de que trouxessem benefícios às pessoas, e não prejuízo ao simplesmente tomar os postos de trabalho. Seguindo na narrativa, Carlitos acaba enlouquecendo com a execução do trabalho repetitivo (uma consequência da aplicação dos princípios da administração científica), e faz coisas absurdas na fábrica, acionando manivelas e apertando botões indiscriminadamente, levando a linha de produção ao caos. Suas ações, incondizentes com a conduta de um operário da indústria, leva-o a um hospital psiquiátrico.



**Figura 63** - Imagens capturadas do filme *Tempos Modernos* (2)

Passado um tempo diegético, quando o vagabundo sai do hospital, encontra uma realidade diferente de antes: as fábricas fecharam. Em um infortúnio, acidentalmente Carlitos se torna o líder de uma marcha de grevistas e passa a ser perseguido pela polícia e preso. Neste momento, Chaplin faz algo incomum em sua obra: introduz uma protagonista de fato. Por algum tempo Carlitos sai de cena e somos apresentados à uma garota (interpretada por Paulette Godard) que, para sobreviver e ajudar seu pai desempregado, rouba alimentos, e ainda os compartilha com outras crianças carentes à beira do cais. Como vimos falando de Chaplin desde seu início em Hollywood, em 1914,

observamos várias das heroínas de seus filmes. Exceto Mabel Normand, as demais eram mulheres passivas, ao bel-prazer da sorte. Assim foi ao longo de todo período de Edna Purviance (1915 a 1923) e suas sucessoras. Eram semelhantes às heroínas de Griffith, símbolos da era vitoriana. Somente com Paulette Godard, em *Tempos Modernos*, que essa situação se altera. Neste caso, ela não é refém da própria sorte, ela luta por sua sobrevivência apesar de toda adversidade. Provavelmente, Chaplin, em algum momento desse período, passou a ver a sociedade de modo diferente. Todavia, não é descartável a hipótese de que foi Godard que conseguiu se impor aos métodos pouco democráticos de Chaplin, marcando sua identidade na personagem. De toda sorte, é evidente a mudança.

Enquanto Carlitos se torna herói ao impedir a fuga de bandidos da cadeia, o pai da garota é morto em uma manifestação, deixando-a órfã e sob a tutela do Estado. Pela boa conduta, o vagabundo é libertado, mas em seu novo trabalho no porto acaba de novo entrando em apuros. Chaplin mostra as dificuldades de seu personagem de se adequar à organização social e trabalhista vigente, mesmo sendo dotado das melhores intenções. Nesta circunstância errante, o vagabundo e a garota se encontram e passam a se ajudar mutuamente. Ainda que o filme não apresente marcadores internos, podemos dizer que o segundo ato começa na liberação de Carlitos do hospital e termina na cena em que Carlitos e a garota acabam decidindo seguir juntos.



**Figura 64** - Imagens capturadas do filme *Tempos Modernos* (3)

O terceiro ato tem início com a imaginação de Carlitos de ter uma casinha onde possa pegar frutas direto do pé e o leite da vaca. É o sonho da propriedade privada o de Carlitos. De uma forma um tanto díspar, Chaplin não negava os ideais capitalistas, apenas criticava-os naquilo que ele entendia ser seu lado perverso. Isto mostra que a perseguição sofrida por ele, por autoridades americanas, em especial de John Edgar Hoover do FBI, acusando-o sistematicamente de comunista e subversivo, não passava de uma paranoia infundada de autoridades incapazes de aceitar um posicionamento quiçá

minimamente diverso do dominante. Voltando à narrativa, Carlitos lê no jornal que as fábricas reabriram e corre para conseguir trabalho. Nos portões da fábrica, observamos uma imensa massa de desempregados em busca de oportunidade. Em *Tempos Modernos* é possível encontrar (mesmo moderadamente) aquilo que os musicais não mostram, os efeitos reais da Depressão: o desemprego, a pobreza, a agitação social e a fome. Não há dúvidas de que Chaplin só fez seus filmes do modo como são, porque se negou a ser parte do *studio system*. E o tempo tratou de mostrar que ele estava certo em suas convicções. Afinal, em seus filmes podemos ver uma representação do espaço e da sociedade mais condizente com a realidade vivida (mesmo ponderando o viés cômico) que nos filmes dos grandes estúdios. Este terceiro ato se encerra com o anúncio de nova greve e o fechamento das fábricas.

No quarto e último ato, acompanhamos a nova inserção deles no mercado de trabalho. A garota vira uma dançarina em um salão/restaurante e consegue o emprego de garçom para Carlitos. Próximo ao final do filme, Chaplin traz um momento único em sua cinematografia: a voz de Carlitos. Ele precisa fazer uma apresentação musical, mas perde a letra da canção, o que o obriga a improvisar. Ele cria não uma letra, mas uma enrolação incompreensível de fonemas em língua alguma. E aqui se apresenta a crítica de Chaplin à indústria de cinema e aos musicais. Para ele, o mercado estava inundado de musicais análogos em que nada era dito. Havia muita “cantoria”, muitas palavras e pouco conteúdo, na sua visão da Hollywood de 1936. Então, de forma inédita, Carlitos emitiu sua voz em palavras incompreensíveis, para criticar os caminhos que a indústria seguia e marcar sua posição contrária ao cinema sonoro, mesmo tendo que se render a ele.

Por fim, a última cena do filme também é carregada de simbolismos, e seu sentido só se completa quando visto em sua intertextualidade. Em outro infortúnio, Carlitos e a garota são obrigados a fugir mais uma vez. À beira da estrada, cansados de tantas desventuras, eles ainda encontram motivação para continuar. Com um sorriso no rosto, levantam-se e avançam pela estrada vazia. Por duas vezes, Chaplin encerrou seus filmes com Carlitos melancolicamente seguindo sozinho pela estrada: em *O Vagabundo* (*The Tramp*, 1915) e *O Circo* (*The Circus*, 1928). *Tempos Modernos* era o fim da linha para Carlitos, pois Chaplin sabia que não teria como resistir mais tempo no cinema mudo. Mas, desta vez, ele deu um fim otimista e não solitário ao personagem que tantas vezes se confundiu com o criador. Assim seguiram juntos pela estrada, o vagabundo e a garota.



**Figura 65** - Imagens capturadas do filme *Tempos Modernos* (4)

Como buscamos mostrar neste tópico, Chaplin e os musicais seguiram tendências bem diferentes na década de 1930. Enquanto estes se propuseram a mostrar um mundo de sonhos e fantasias, destacando os homens de negócios, as pessoas bem vestidas, as belas mulheres, os espaços luxuosos, a música e a dança, os romances e os problemas banais de modo geral, sem se voltar às ruas e invocar o realismo da vida cotidiana; aquele tratou de seguir dando visibilidade às desventuras de seu personagem vagabundo, um homem à margem da sociedade, quase sempre sozinho, perseguido pelas autoridades, mesmo quando não desse nenhuma razão para tal, mas sempre generoso e disposto a dividir o seu “quase nada” com alguém mais necessitado. É injusto dizer que os filmes de Chaplin enaltecem a pobreza. Não parece ser esse o objetivo, mas sim reconhecer a sua existência, dar a ela voz e imagem, e não escondê-la, como preferiam fazer a maior parte dos realizadores da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Para finalizarmos este tópico, cabe-nos apontar uma característica comum aos filmes clássicos que acaba, de modo geral, criando um imaginário equivocado de espaço e sociedade homogêneos decorrentes de uma representação generalizadora. Referimo-nos à ausência de marcadores espaciais e territoriais em boa parte desses filmes. Eles se passam em cidades, bairros, ou mesmo em casas, sem que sejam dadas localizações quaisquer. Com isso, tem-se a equivocada impressão de que todas as cidades, bairros ou casas são assim, uma vez que não há vinculação sócio-espacial específica. Essa realidade mudou parcialmente nos cinemas moderno e contemporâneo, quando ficaram mais frequentes menções territoriais ao espaço fílmico. Por exemplo, histórias que se passam no Bronx, no Harlem, em Manhattan, em Beverly Hills, etc. Isso desencadeia uma relativa restrição do imaginário, uma vez que as características homogeneizadoras, em tese, são limitadas territorialmente. Metaforizando, é como se permitisse haver a permuta da oração: “isso é Estados Unidos”; para: “isso é Beverly Hills”; ou, “isso é o Bronx”.

## 8.2 A GUERRA E O PAPEL SOCIAL DA MULHER (1942-1944)

A Segunda Guerra Mundial impactou expressivamente o cinema de Hollywood. Inúmeras foram as vertentes seguidas para representar o conflito, e por muitas vezes o cinema serviu como difusor propagandístico para levar à população a consciência do esforço de guerra. Filmes realizados para exaltar os militares americanos, para enaltecer os países aliados, para vilanizar os inimigos, e até mesmo para aproximar a aliada União Soviética, eram válidos pela causa. Dentre os tipos narrativos comumente encontrados nos filmes produzidos no período, optamos por trazer à discussão os dramas em que, durante a guerra, as mulheres tomaram o protagonismo social, seja na ausência dos maridos convocados para guerra, seja junto deles, como base de sustentação familiar. Para isso, selecionamos as obras: *Rosa de Esperança (Mrs. Miniver, 1942)*<sup>111</sup>, de William Wyler; e *Desde Que Partiste (Since You Went Away, 1944)*<sup>112</sup>, de John Cromwell.

Os dois filmes em destaque têm suas narrativas enunciadas nos intertítulos iniciais. Em *Rosa de Esperança*, o texto diz: “Esta história de uma família de classe média inglesa começa no verão de 1939, quando o sol se pôs para pessoas despreocupadas que trabalhavam, se divertiam, criavam seus filhos e cuidavam do jardim em uma Inglaterra feliz e tranquila, que logo estaria lutando desesperadamente para manter seu modo de vida e sua própria vida”. Já em *Desde Que Partiste*, o texto diz: “Essa é a história de uma Fortaleza Inconquistável: O Lar Americano... 1943”. A partir dos textos iniciais, podemos constatar que as narrativas trazem uma importante diferença entre si: na primeira delas, sendo um filme americano, o discurso valoriza e presta apoio ou homenagem ao aliado mais próximo dos EUA, no caso, a Inglaterra; já na segunda, o foco é a própria sociedade americana, simbolizada pelo lar da família americana tradicional. No decurso das histórias, acompanhamos o modo como a Guerra impactou essas sociedades (focando nas relações familiares, tanto inglesa, quanto americana), a partir do discurso fílmico oficial dominante em Hollywood, que era o da conscientização do esforço de guerra.

Nos primeiros planos de *Rosa de Esperança*, seguimos os passos de Mrs. Miniver (interpretada por Greer Garson) carregada de presentes andando pelas ruas agitadas,

---

<sup>111</sup> Filme produzido pela *MGM*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,33:1, e duração de 134 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Warner Bros*.

<sup>112</sup> Filme produzido pela *Selznick International Pictures*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 170 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Classicline*.

com intenso fluxo de pedestres, carros e ônibus. Ela vê um chapéu bastante caro e extravagante, e se sente estimulada a comprá-lo. Em conversas com a vendedora da loja, e depois com outra pessoa no trem, compreendemos que se trata de uma mulher impulsiva por compras, ou, nos dizeres da própria personagem, uma “gastadeira”. Em seguida, vemos o belo jardim e a grande casa onde mora, e o seu marido arquiteto (interpretado por Walter Pidgeon) comprando um carro bastante caro (acima de suas posses, nos dizeres dele). A casa da família Miniver é grande, bonita e mobiliada com luxuosos móveis. O casal tem três filhos, duas crianças em casa, e um jovem universitário morando em Oxford. As primeiras cenas enfatizam o consumismo de *Mr. e Mrs. Miniver*. Após essas apresentações iniciais dos personagens, no quarto (com camas separadas), à noite, o casal conversa sobre a felicidade e o prazer de se fazer compras. Dessa forma, o filme resume como é o lar da família inglesa do pré-guerra e desenvolve algumas características dos personagens.

Os primeiros planos de *Desde Que Partiste* está consoante a um melodrama. Com auxílio de trilha sonora para construir a diegese melancólica, vemos, em um *travelling* em planos de detalhe, alguns objetos que vão construindo os significados dos eventos anteriores do tempo diegético. O movimento de câmera guia o olhar dos espectadores mostrando uma poltrona vazia, um cachorro deitado no chão com o semblante abatido, um calendário marcando a data de 12 de janeiro, uma convocação das forças armadas para que Timothy Hilton se apresente em 12 de janeiro, uma placa com os dizeres de lembrança da lua-de-mel de Anne e Tim Hilton, e, ao lado, a foto de Anne e as filhas do casal. Após a câmera fazer o movimento semicircular, ela se volta à janela antes vista pelo lado de fora da casa. Dessa janela, com o tempo chuvoso, vemos um carro chegando. O cachorro escuta o som do carro e se levanta rapidamente para olhar pela janela. Observando apenas uma pessoa voltando na chuva, ele se deita novamente. Anne Hilton (interpretada por Claudette Colbert) entra na casa e a câmera expõe seu semblante triste em *close-up*. O cachorro não esboça maiores reações, esperava outra pessoa. Os pensamentos de Anne viram palavras em voz *fora de campo* (som diegético) para que o espectador compartilhe sua dor. Ela sobe as escadas de sua grande casa. No campo, vemos seu rosto triste. No contra campo, pelo retrato, os olhos de Tim fitam-na diretamente. No quarto do casal, Anne chora a ausência de seu marido, de quem, instantes antes, despedira-se (não mostrada no filme).

Nas duas películas, logo no início das respectivas projeções, já fica evidente que são retratadas famílias de classe média dotadas de bom poder aquisitivo. Uma delas simboliza um modelo “padrão” para a família inglesa; a outra, o “padrão” para a família americana; bem semelhantes entre si (na representação fílmica). Isso vai ao encontro do que falamos no final do item anterior, de que no cinema clássico, em especial, não havia a preocupação clara de se fazer delimitações sócio-espaciais; as características genéricas eram encenadas de modo a uniformizar toda a sociedade, mostrando a parte (o modelo familiar e a classe social escolhida para ser representada) como o todo (a sociedade real e sua multiplicidade negligenciada).

No caso de *Rosa de Esperança*, uma tensão é ensaiada na primeira parte do filme, mas ela não chega a se materializar na forma de um conflito prático. A tensão logo é suplantada pelo evento maior, o início da Guerra, que “obriga” a sociedade, agregada pela Igreja, a se unir pelo bem comum. A referida tensão se dá entre Lady Beldon, uma representante da sociedade aristocrática (decadente), e a família Miniver, típica estirpe surgida da ascendência da burguesia industrial (e toda a gama de atividades que se populariza a partir da intensificação da urbanização) a partir do século XIX, vista por aquela, como uma “classe social sem ‘classe’”. O consumismo da família burguesa não é bem visto pelos olhos do filho do casal que voltou de *Oxford* cheio de ideais. Todavia, a sua crítica de fato não é direcionada à burguesia, mas sim à aristocracia oriunda de uma ordem feudal (nos dizeres do personagem), simbolizada no filme pela Lady Beldon. É possível constatar que não há o tensionamento entre a família de ascendência burguesa industrial e os pobres propriamente ditos, a classe operária (que sequer aparece no filme), exceto na pessoa do homem que trabalha na estação. Em *Desde Que Partiste*, por outro lado, não ocorre nenhum tipo de tensionamento entre classes sociais. A sociedade americana, bem mais jovem que a europeia, não possui a classe social aristocrática surgida em sistemas de organização social precedentes, ou, ao menos não com a mesma tradição. No entanto, as classes sociais menos abastadas, tal como em *Rosa de Esperança*, também estão ausentes, salvo no caso da empregada da família, representada por uma mulher negra, que no filme é mostrada como uma “pessoa da família”.

A representação da cidade inglesa em *Rosa de Esperança* é bastante caricata. Excluídas as cenas iniciais que se passam em ruas de uma cidade aparentemente grande (talvez uma representação de Londres), o restante da narrativa acontece em uma cidade



pequena do interior, com casas circundadas por grandes e floridos jardins, em um típico modelo de subúrbio americano (que mesmo nos EUA só seria popularizado depois da Segunda Guerra), mas com jardins mais floridos, ou seja, “romantizada”. Salvo a demasia floral, pouca diferença é observável entre a pequena cidade britânica de um filme, e a cidade americana (aparentemente também pequena) do outro. A preocupação era criar uma narrativa simpática para com os ingleses, de modo que a sociedade americana se sentisse identificada com eles e, assim, considerasse justificada a entrada dos Estados Unidos na Guerra<sup>113</sup>. Isso era parte de um discurso mais amplo difundido onde o filme era uma fonte essencial para veiculá-lo. Nesse sentido, para o objetivo do filme, não era equivocado aproximar o espaço e sociedade inglesa ao modelo americano, mesmo que a representação fosse pouco fiel à realidade, pois não precisava ser real, mas sim suscitar um sentimento de proximidade. Nas duas películas a Igreja está presente, mas, em *Rosa de Esperança* ela tem um papel mais decisivo, inclusive em eventos-chave para o enredo. Por exemplo, quando os rumores de que a Inglaterra entrará em guerra começam a ficar mais fortes, e a sociedade, com isso, a ficar mais tensa, é na Igreja que as pessoas são tranquilizadas pelos dizeres do Padre: “Com o auxílio de Deus, não falharemos”; instantes antes do anúncio da Guerra.

Ao contrário de *Rosa de Esperança*, que começa antes do início da Guerra e em território onde ela advirá; *Desde Que Partiste* se passa durante a Guerra, porém distante territorialmente. O impacto dela se dá na estrutura familiar. Quando Anne se despede de Tim, ela sabe que precisará manter sua família unida pela fé. Ela vive períodos de medo e incerteza com suas filhas Jane (Jennifer Jones) e Brig (Shirley Temple)<sup>114</sup>; e também, dificuldades financeiras, o que a “obriga” a alugar um quarto a um hóspede, um coronel aposentado e rabugento que acaba sendo conquistado por Brig. Os problemas familiares

---

<sup>113</sup> Devemos observar que, quando o filme foi lançado, em 1942, os Estados Unidos já estavam na Segunda Guerra como aliado da Inglaterra. Mas, significativa parte do período de produção do filme se deu em 1941, antes do ataque japonês a Pearl Harbor, logo, antes dos Estados Unidos entrar na Guerra.

<sup>114</sup> O *star system* é fundamental para o êxito das duas películas. Greer Garson, a protagonista de *Rosa de Esperança*, traz consigo a imagem veiculada em Hollywood de mulher forte e de reputação ilibada. Essa imagem era reforçada a cada filme em que a atriz interpretava personagens com essas características. Semelhante imagem também era vinculada à Claudette Colbert. Jennifer Jones, um ano antes, havia conquistado a fama ao interpretar uma santa em *A Canção de Bernadette* (*The Song of Bernadette*, 1943), um drama biográfico de sacrifícios. Shirley Temple, por sua vez, era a maior atriz mirim da década de 1930, cuja fama inestimável era reconhecida até pelo Presidente Roosevelt. Essas características são exploradas nas personagens: Anne é uma mulher de coragem e luta que, apesar da tristeza, mantém-se firme como base de sustentação da família, não deixando que o desânimo se apodere do lar; Jane, corajosa e devotada ao sacrifício, trabalha para ajudar os feridos de guerra; e Brig é a menina doce que traz alegria e esperança a cada cena em que aparece, dando “alívio” aos momentos mais dramáticos.

são minimizados nos períodos em que tio Tony está presente, nos intervalos entre suas missões. Como atributo essencial do melodrama, o romance se faz presente. Jane se sente atraída pelo tio, mas logo é mostrado que isso é apenas uma confusão sentimental dela dada à conturbada situação. É por outro rapaz, Bill (um jovem das forças armadas), que Jane acaba se apaixonando e vivendo o seu breve romance.

Em *Rosa de Esperança*, o romance se dá entre Vincent Miniver (o filho mais velho) e Carol Beldon, neta de Lady Beldon. A crítica inicial de Vincent à família aristocrática, com a deflagração da Guerra, cede instantaneamente lugar ao seu espírito patriótico acima de tudo. Vincent se torna aviador e vai para o combate, retornando em seguida para pedir Carol em casamento. Lady Beldon mostra-se irremediavelmente contrária ao matrimônio. Mas, em uma conversa rápida, é convencida pela Senhora Miniver a aceitar a união da neta e, conseqüentemente, das famílias. As relações existentes no filme são superficiais, fantasiosas, e até mesmo inverossímeis. À época, fora recebido como um grande filme e um poderoso meio propagandista. Hoje, é notória sua superficialidade ao lidar com as divisões de classes, as mudanças repentinas de ideologias e a súbita união contra o inimigo comum. Pouco depois do pedido de casamento, Vincent é convocado a retornar à aviação. O senhor Miniver também dá sua contribuição à causa, participando do resgate dos soldados britânicos sitiados em Dunquerque, com seu barco de passeio. Na ausência do marido e do primogênito, a Senhora Miniver sozinha dá proteção e conforto às duas crianças assustadas em meio aos intensos bombardeios. Em outro momento, ela encontra um piloto alemão caído próximo de seu jardim<sup>115</sup>. Ela o captura e entrega-o às autoridades, pedindo-lhes que cuidem de seus ferimentos. Mesmo em uma situação de extremo risco com um soldado inimigo dentro de casa, Mrs. Miniver tem a preocupação de pedir um médico para cuidar do homem ferido, mostrando seu lado

---

<sup>115</sup> Sobre esta cena, no livro *A Cidade das Redes*, Otto Friedrich traz importantes revelações dos bastidores. “Já em 1941 Mayer (Louis B. Mayer, destaque nosso) chamou o diretor William Wyler para se queixar de que o copião de *Mrs. Miniver (Rosa de esperança)* revelava uma tendência antigermânica. Uma cena em especial retratava um piloto alemão abatido como fanático nazista. ‘Não estamos em guerra com ninguém’, explicou Mayer. ‘Este filme mostra apenas essas pessoas (os ingleses) vivendo tempos difíceis e é muito simpático com relação a elas, mas não é dirigido contra os alemães.’ ‘Senhor Mayer, o senhor sabe o que está acontecendo, não sabe?’, protestou Wyler. ‘Esta é uma grande corporação’, disse Mayer, ‘sou responsável perante os acionistas. Temos cinemas em todo o mundo, inclusive em Berlim. Não fazemos filmes de ódio, não odiamos ninguém. Não estamos em guerra.’” (FRIEDRICH, 1988, p. 60) Somente meses depois, já com os Estados Unidos em guerra, é que Mayer permitiu que Wyler representasse o piloto alemão como pretendia. Este fragmento mostra a pungência dos interesses econômicos e políticos por trás das produções dos grandes estúdios, e a pequena margem de liberdade que os artistas tinham para suas criações.

humanitário. Ela se transforma, de uma mulher fútil e gastadeira, em uma (quase) heroína de guerra, e essa é a imagem que o filme traz da mulher em tempos de guerra.



**Figura 66** - Imagens capturadas do filme *Rosa de Esperança*

A transformação de Anne Hilton, por sua vez, é ainda mais incisiva que a de Mrs. Miniver. Ela vem cuidando de sua família com devoção, mas considera que ainda não faz o suficiente em prol da causa. Jane havia se tornado enfermeira de guerra, e intensificou sua atuação depois que Bill fora enviado a combate. A notícia do desaparecimento de Tim abala a situação familiar, que se volta para a fé. Posteriormente, a notícia de que Bill morreu em combate leva Jane a ser ainda mais devotada à causa, buscando na ajuda às pessoas necessitadas, um conforto para minimizar sua dor. Em uma discussão com uma “amiga da família”, a qual se mostra alheia a toda situação vivida, Anne decide que deve se sacrificar mais pela causa, apesar de Tony dizer a ela que já sofreu o bastante. Dando a sua contribuição para o andamento das atividades, Anne torna-se soldadora. Em uma carta para Tim, ela escreve que passou de uma “mulher mimada” a uma soldadora.

Outro fato comum aos dois filmes, é a perda de pessoas muito próximas das famílias em decorrência dos eventos de guerra (mas não de membros das famílias protagonistas). Em *Desde Que Partiste*, é Bill, o namorado de Jane, quem morre em

combate. Em *Rosa de Esperança*, é Carol, recém-casada com Vincent, que, atingida por um tiro em meio a um bombardeio, acaba morrendo. É observável que em momento algum os personagens “responsabilizam a guerra” pelas perdas dos entes queridos. Ao contrário, é como se, ao final, as perdas fossem vistas como sacrifícios necessários em prol da causa. É por isso que Anne chora a ausência de Tim, mas não “culpa” as forças armadas por levá-lo à Guerra. Da mesma forma, Jane fica preocupada com a ida de Bill, mas em momento algum questiona sua convocação ou lamenta por ela. Mrs. Miniver se mostra igualmente preocupada com Vincent em combate, mas, ao mesmo tempo, mostra-se orgulhosa de sua atitude, tal como havia ficado com a do senhor Miniver, em Dunquerque. Quando um personagem recebe uma convocação, não há da sua parte um questionamento do tipo: “por que eu?”; ou, “será que eu vou voltar?”; estas reações iriam contra o discurso maior que era o da conscientização e do esforço para vencer a guerra, de que todos precisariam se “doar” um pouco mais, mesmo que isso custasse a própria vida. Pois, com fé, todos tornar-se-iam vitoriosos. E não se trata de dizer se isso era certo ou não, mas de reconhecer que os filmes eram mais que meros entretenimentos, eles eram carregados de discursos e intencionalidades. Mesmo que hoje pareçam defasados, à época, essas eram questões que assombravam permanentemente as pessoas.



**Figura 67** - Imagens capturadas do filme *Desde Que Partiste*

Os filmes buscam dar visibilidade à devoção de toda a sociedade em prol da causa, estando ela no *front* de batalha, ou “tocando” a vida em sua cotidianidade, quando eles mostram, por exemplo, Anne Hilton exercendo a atividade de soldadora e Jane cuidando de feridos de guerra; e Mrs. Miniver, confortando seus filhos em um abrigo em meio a explosões, e enfrentando um soldado nazista. Isso é chancelado no discurso final de *Rosa de Esperança*, no qual o Padre, na Igreja em ruínas, diz: “*É uma guerra de todo o povo, não só de soldados. A luta pela liberdade*”. Seu discurso é tão político que não seria surpresa se fosse proferido por Winston Churchill em vez de um Padre. De modo um pouco diferente, mas com a mesma finalidade, é proferido o discurso final de *Desde Que Partiste*, instantes depois de Anne receber a notícia de que Tim fora encontrado e logo retornará para casa. O texto em questão diz: “*Sejam bons e tenham coragem e Ele fortalecerá o coração de todos que creem no Senhor*”.

Apontamos, por ora, para uma última observação em relação ao encerramento dos dois filmes. Como dissemos na parte final do capítulo 5, na discussão sobre *A Turba*, o cinema de Hollywood, notadamente no período clássico, não tinha por característica romper com os desejos dos espectadores. Era como se houvesse um pacto firmado entre as partes, as obras eram afeitas a trazer algum conforto no final, mesmo nas situações mais dramáticas. E isso acontece nos dois exemplares trazidos neste tópico. Em *Rosa de Esperança*, perde-se Carol em favor da união e da fé na luta contra a tirania, a luta de um povo pela liberdade, com a “garantia” dada pelos “representantes de Deus” de que, ao final, sairiam vitoriosos (e na época do filme isso não era uma certeza na prática). Já em *Desde Que Partiste*, Bill é o personagem perdido na guerra, porém, o filme devolve a certeza do retorno de Timothy, e a redenção de uma família unida em torno da fé, a qual não poupou diligências para dar sua contribuição pelo esforço de guerra. Nos dois casos, ao público resta a esperança de dias melhores, um alívio dada a adversidade vivida. Eram filmes panfletários, sim, e não tinham “vergonha” de sê-lo (em que pese negassem tal alcunha). Entretanto, o mais importante de tudo (ao menos para quem interessasse veicular tais discursos), eram deveras bem-sucedidos em suas intencionalidades. Não por acaso, o próprio Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista) reconheceu *Mrs. Miniver* como uma poderosa propaganda de guerra. Distante de ser só arte, o cinema é uma indústria de entretenimento e uma manifesta ferramenta de difusão ideológica de magnífica abrangência.

### 8.3 A CRISE DOS VALORES SOCIAIS NO PÓS-GUERRA: UM OLHAR SOBRE O FILM-NOIR (1945-1951)

Para concluirmos o estudo da representação do espaço e sociedade urbana no cinema clássico hollywoodiano, propomos trazer à discussão um típico (e controverso) gênero desta escola, o *film-noir*. Aliás, a própria delimitação entre os períodos clássico, moderno e contemporâneo, no que tange à produção cinematográfica americana, já é tarefa difícil e imprecisa. Segundo Mascarello (2012a, p. 341), “de uma perspectiva mais econômica, diversos autores propõem tomar os 30 anos de 1945 a 1975 como um duro período de transição e incertezas, ao cabo do qual, por fim, a indústria hollywoodiana reencontra a estabilidade.” Kramer (2000, apud MASCARELLO, 2012a, p. 341) aponta três fatores determinantes para a indústria cinematográfica, os quais convergem para o surgimento do que viria a se chamar *Nova Hollywood*, com consequências estéticas e temáticas nos filmes. “São eles: a decisão (em 1948)<sup>116</sup> do processo antitruste contra as *majors* em favor do governo (impondo a venda de seus braços no circuito exibidor), a consolidação da TV e o princípio de um declínio inexorável do público de cinema.”

Ainda que a análise do cinema da Nova Hollywood (moderna e contemporânea) não seja objeto de estudo deste trabalho, cabe-nos alertar que essas transformações na indústria concorreram para mudanças nos filmes do período, as quais começam a ser paulatinamente percebidas. Além disso, as profundas mudanças que a sociedade passa a enfrentar após os horrores da Guerra têm repercussões nos filmes, apesar de toda a pressão advinda das ações do Congresso a fim de sufocar as abordagens críticas. Para Friedrich (1988), Darryl Zanuck (executivo da Fox) percebeu o que Louis B. Mayer (MGM) e os irmãos Warner não conseguiram identificar à época, as atitudes e as percepções dos americanos havia mudado depois da Guerra. Os filmes “engraçados” dos anos 1930 não serviriam mais e a indústria precisaria acompanhar os novos tempos.

---

<sup>116</sup> Como comentamos nos capítulos 4 e 5, o período clássico de Hollywood, entre 1915 e 1945-50, foi marcado por uma grande estabilidade nas formas de produção. Esta se pautava pelo sistema de estúdios implantado após a vitória dos Independentes sobre o truste da MPPC (liderada por Edison). Os produtores tomaram conta de toda a cadeia de produção, distribuição e exibição, garantindo todas as etapas do processo. Porém, durante os anos 1940, essa questão foi parar nos tribunais americanos, pois o governo considerava que esse modelo de organização era um truste ilegal. A Justiça determinou que os estúdios deveriam se desfazer de uma das partes da cadeia cinematográfica, no caso, das salas de cinema, deixando que outras empresas controlassem a exibição. Esse foi um duro golpe ao *studio system* que, a partir de então, foi gradativamente perdendo força e abrindo espaço para que a indústria se reorganizasse de forma diversa. Essa transformação, por sua vez, acarretou mudanças nos próprios filmes, posteriormente.

Não é exato dizer que o *film-noir* surge como implicação dessas mudanças. Tanto isso é verdade que uma das obras tidas como precursoras do gênero, *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston, foi realizada antes mesmo da entrada dos Estados Unidos na Guerra. Mas, a sua evolução sim, parece-nos ser reflexo das mudanças sociais do pós-guerra. Em um intervalo de pouco mais de uma década, houve uma profícua produção de filmes rotulados como *noir*, carregados de algo que genericamente poderíamos chamar de uma atmosfera pesada, passando-se em ruas escuras, com narrativas sustentadas ao redor de um crime, e protagonizados por personagens dúbios em um clima pessimista, quando não, fatalista. A imprecisão na definição de *film-noir* perpassa gerações de historiadores e críticos. Para nós, todavia, pouco interessa o debate acerca da natureza do *noir*; se é um gênero, um tom, um estilo, um movimento, ou qualquer outro nome que se queira dar, como bem apontou Mascarello (2012b). De acordo com Krutnik (1991, *apud* MASCARELLO, 2012b), o *noir* é um fenômeno, e, como complementa Mascarello (2012b), é um fenômeno social. E este é precisamente o ponto que queremos abordar: o *film-noir* enquanto um fenômeno social, uma ruptura, ainda que dentro da estética clássica, com o mundo de sonhos e fantasias dominantes nos períodos precedentes. Dessa forma, o *noir* passa a representar o espaço e a sociedade com desconfiança, com dubiedade; o “certo e o errado”, a “lei e o fora-da-lei”, o “bom e o mau”, essas categorias já não têm mais seus limites tão precisamente identificáveis. Os textos significantes passam a ser resultados de um olhar menos romantizado e otimista das possibilidades humanas. Esta é, em suma, a essência do *fenômeno noir*.

A definição de *film-noir* baseia-se em um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. Os atributos narrativos e estilísticos são resultados da influência decisiva advinda da literatura policial e da escola expressionista alemã, respectivamente. No primeiro conjunto, de acordo com Mascarello (2012b), destacam-se os frequentes usos de narração em *flashback* (quebrando a linearidade temporal e contribuindo para a desorientação do espectador), e o recurso de narração voz *over* do protagonista (quando a voz do narrador não advém do campo, mas de outro espaço-tempo). No conjunto de atributos estilísticos, destacam-se: o tipo de iluminação (com profusão de sombras), a deformação da perspectiva e o corte *big close-up* para o plano geral em *plongée* (enquadramento tipicamente *noir*) (*Ibidem*). Estas especificidades são importantes para definição do gênero, mas, para o nosso objeto, são apenas complementares. Certamente são às temáticas que nos cabe direcionar o olhar.

A partir de uma série de textos de alguns autores que analisam as características temáticas do conjunto de filmes classificados como *noir*, Mascarello (2012b) tece alguns pontos relativamente pacificados entre eles:

O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar). Segundo esses autores, o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra. Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra. (MASCARELLO, 2012b, p. 181)

Como podemos notar no fragmento acima, o *film-noir* traz uma série de atributos negativos da sociedade: crises, violência, ausência de valores, corrupção, descrença no Estado e suas instituições, entre outras; coisas que raramente eram postas em discussão no cinema de Hollywood, salvo em algumas obras nos primeiros cinemas ou de alguns artistas independentes. Façamos uma breve comparação entre o *film-noir* dos anos 1940 e 1950 e os filmes de gângsteres dos anos 1930, especialmente os da *Warner*. No caso destes, havia crimes, a cidade apresentava seus perigos, os criminosos ostentavam seu poder, e mesmo o estilo dos filmes já era influenciado pelo expressionismo. Contudo, há uma diferença primordial. Nesses filmes de gângsteres, o bandido sempre está do “lado errado”, e o policial, “do certo”. Não há dúvidas, tampouco desvios de caráter, e, ao final, o bandido morre, pois a mensagem (imposta pelo próprio código *Hays*) devia ser: “o crime não compensa”. O *noir*, por sua vez, já não traz mais essa certeza. O policial, em tese, está do lado certo, mas pode, também, estar do lado errado. O bandido, muitas vezes, é só um “homem comum” que se tornou criminoso por acaso, em um golpe do implacável destino. A mulher, outrora submissa, mudou durante a Guerra, e agora, amiúde, controla o homem, para bem ou para o mal, ora salvando-o, ora levando-o ao “fundo do poço”. As certezas cimentadas nos filmes ao longo de décadas de cinema, em parte, são postas em cheque no *noir*, apesar de todas as limitações impostas pelo *studio system*, pelo *Hays Office* e, pela mais dura de todas, a “caça às bruxas” do macarthismo.



Ante o exposto acerca das especificidades narrativas, estilísticas e temáticas comuns aos filmes *noir*, prosseguimos comentando alguns fragmentos de filmes e, mais detalhadamente, discutindo a obra *Cidade Nua (The Naked City, 1948)*<sup>117</sup>, de Jules Dassin, na qual as ruas da cidade de Nova York voltam a ser “palco” de uma narrativa fílmica (algo que não ocorrera ao longo de quase 20 anos de cinema sonoro), recebendo uma representação bastante realista e justa da metrópole na metade do século XX.

A inexorabilidade do destino, compreendido em uma porção de obras como uma “confluência de forças cósmicas irresistíveis”, é colocada como questão central em *Curva do Destino (Detour, 1945)*, de Edgar G. Ulmer<sup>118</sup>. Neste típico exemplar de filme B<sup>119</sup>, vemos um pianista maltrapilho sendo carregado para o abismo pelas circunstâncias do destino. Com todos os recursos narrativos citados, *flashback* e *voz fora de campo*, o filme conta a história de um homem que viaja de Nova York a Los Angeles “na boleia”, para reencontrar sua noiva, casar-se e formar uma família. Em uma fatídica carona, um homem acaba acidentalmente morrendo. Vendo-se em situação frágil por não ter como explicar aquele caso, ele decide pegar os documentos e o dinheiro do homem morto e seguir no carro dele, passando-se pelo proprietário. Aqui vemos um dos elementos muitos comuns ao cinema alemão, a personalidade cindida. Posteriormente, o pianista encontra uma mulher à beira da estrada pedindo carona e decide ajudá-la. O segundo golpe do destino vem com o fato de aquela mulher, em momento anterior, ter recebido carona do dono do carro. Ela logo pensa que ele matou o dono e passa a chantageá-lo. Em outro infortúnio, ele acaba provocando a morte da mulher, ainda que sem intenção. Indiretamente em uma, e diretamente na outra, aquele homem de sonho justo acaba envolvido em duas mortes e tem sua vida destroçada pela força do destino. Isto é corroborado no discurso final, que diz: “o que teria acontecido se eu não tivesse pegado aquela carona?”, instantes antes do carro da polícia parar ao seu lado na estrada para prendê-lo (cumprindo a exigência do código de o criminoso não acabar em liberdade).

O tema “destino” também está presente na obra *O Destino Bate à Sua Porta (The Postman Always Rings Twice, 1946)*, de Tay Garnett, adaptação do livro de James M. Cain.

---

<sup>117</sup> Filme produzido por *Hellinger Productions* e *Universal International Pictures*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 96 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Versátil Home Vídeo*.

<sup>118</sup> Edgar G. Ulmer foi um dos muitos profissionais de cinema que migraram para os Estados Unidos após a ascensão do Nazismo na Alemanha. Como muitos desses profissionais, ele levou consigo as influências expressionistas da década de 1920.

<sup>119</sup> Filmes produzidos com baixos orçamentos, e em curto prazo, para serem exibidos em sessões duplas.

Neste filme, acompanhamos a história de um andarilho que pede emprego em um posto de gasolina e restaurante de beira de estrada. O proprietário é casado com uma mulher bem mais jovem, a qual se casou por interesse. Ela e o novo contratado passam a ter um caso, e decidem fugir. Com receio de seguir em uma vida pobre, ela resolve voltar para casa e o empregado acaba indo embora. Na sequência, o dono do posto reencontra o ex-empregado e o convida a retornar (a segunda ação do destino). Isto desencadeia uma série de eventos trágicos em que cada crime serve de gatilho para um novo crime ou acidente. Sucede-se a morte do marido, a prisão de ambos, a liberdade deles pela atuação de um inescrupuloso advogado, a morte dela e, finalmente, a prisão dele. O *noir* lida com essas bifurcações que a vida oferece (trajetórias que oportunamente sustentam o espaço em Massey (2008)), pendendo no mais das vezes para o lado trágico, a insistência em não ter mais a “fé cega” nas decisões das pessoas, esperar-se delas nem sempre a melhor das escolhas.

Em *No Silêncio da Noite (In a Lonely Place, 1950)*, de Nicholas Ray, deparamo-nos com a imprevisibilidade e as tendências violentas de um homem. Um roteirista de filmes, com fama de ser “pavio curto”, torna-se o principal suspeito do assassinato de uma jovem. Salvo pelo álibi, uma vizinha que depõe a seu favor (sem que saibamos se ela viu que ele não cometera o crime ou se desejou isso), eles acabam tendo um relacionamento. Todavia, os dois são atormentados pelas suspeitas que decaem sobre ele. Paralelamente, ela presencia uma série de situações em que ele se mostra totalmente descontrolado, explosivo e violento. Ao final, quando ela recebe a ligação do investigador local dizendo que foi encontrado o assassino da jovem, ela já não se importa, e diz: “se fosse ontem isso importaria, mas hoje não importa mais”. Naquele momento, o que a preocupava já não era mais o fato dele ter ou não cometido o assassinato, mas de saber que ele perfeitamente poderia ter cometido.

O tema da corrupção e do abuso de poder de polícia também é visto em algumas obras *noir*. Em *Passos na Noite (Where the Sidewalk Ends, 1950)*, de Otto Preminger, um policial de conduta excessivamente violenta acaba matando acidentalmente um suspeito de homicídio. Para se livrar do crime, ele começa a criar falsas pistas para incriminar outra pessoa. Em *O Cúmplice das Sombras (The Prowler, 1951)*, de Joseph Losey, um policial utiliza-se de sua autoridade para seduzir uma mulher casada, e tenta se livrar do marido dela. Desse modo, o *noir* acaba expondo um desconforto e até uma desconfiança

da sociedade para com o Estado e suas instituições, em especial, a Polícia. Não é como a ridicularização dos policiais vista nas comédias mudas, é uma denúncia a condutas nada impolutas vindas daqueles que deveriam primar por elas, o reconhecimento de que a criminalidade pode também vir pelo lado de quem deveria combatê-la.

*Cidade Nua* começa com um belíssimo plano geral capturado em *plongée* da ilha de Manhattan<sup>120</sup>, acompanhado de narração em voz *over* (a voz de alguém que conta a história sem dela participar). Com vista dos imensos arranha-céus, o narrador fala que “esta é a história de algumas pessoas e a história de uma cidade”. É “uma da manhã de uma noite quente de verão”, e é exibida a cidade dormindo em sua maior parte. A seguir, vemos uma porção minoritária de pessoas desempenhando suas funções à noite, em uma cidade que jamais “adormece” inteiramente. Em uma representação que lembra vagamente Vertov, vemos ruas desocupadas e escuras à noite, um banco e um teatro fechados, máquinas de costura paradas em uma fábrica têxtil, um navio ancorado, um homem dormindo, um trem seguindo seu percurso noturno, um avião em pouso, um homem trabalhando em uma máquina, uma mulher lavando o chão de um lugar público, homens trabalhando no jornal, outro, em uma rádio, um grupo de pessoas festejando em um salão enquanto uma mulher é assassinada por dois homens em seu apartamento. A água que enche a banheira que os assassinos utilizam para jogar o corpo da mulher, por fusão de planos, transforma-se na água que um caminhão despeja na rua pela manhã. É dia e a maior parte da cidade começa a despertar. Os trens saem do estacionamento, os carros dos correios deixam suas garagens, um entregador de leite, em sua carroça, faz suas entregas em um bairro pobre cujas ruas sujas não têm calçamento. Um homem ébrio é assassinado e seu corpo é jogado no mar. Um *contraplongée* de um imenso arranha-céu é mostrado e, em seguida, um bebê chorando e um homem fazendo seu café, preparando-se para mais um dia de labuta. Essa introdução é rica em imagens do urbano, mostra uma vida pulsante à noite coexistindo com os objetos temporariamente parados pela ausência de ações (pessoas em repouso). Partes ricas da cidade, bairros pobres, setor industrial, porto, estações de metrô, tudo isso são frações da cidade, e também ela própria, pois cada parte contém o todo (SANTOS, 2014). Nesse intervalo entre madrugada e alvorada, dois crimes são registrados: uma mulher assassinada em casa; e um homem, no porto. Como todo *noir*, é em torno de um crime que gira o enredo.

---

<sup>120</sup> Esse tipo de plano geral com enquadramento em *plongée* das grandes cidades se tornaria comum no cinema hollywoodiano, perdurando até o presente.

Uma empregada doméstica, ao chegar para seu dia de labor, encontra o corpo da patroa assassinada na banheira. A vítima é uma jovem que tentava a carreira de modelo na metrópole. O caso é passado à equipe de homicídios da polícia, entidade responsável pelas investigações dessa natureza. No filme, não há dúvidas em relação ao caráter dos policiais. São profissionais que trabalham incansavelmente como representantes da lei contra o crime, o qual passa a ser cada vez mais banal na metrópole. A narrativa constantemente frisa o tamanho da cidade, enfatizando seus oito milhões de habitantes e a dificuldade de manter tal contingente populacional em ordem e segurança. Outro atributo muito empregado na narrativa, e que não havíamos visto em nenhum outro filme até então, é o uso de referenciais espaciais da cidade, decorrentes da história estar se passando na própria urbe (na Zona Leste acontece isso, enquanto no Norte ocorreu tal evento, etc.). O filme intencionalmente representa a cidade como uma protagonista da narrativa, a qual, dada sua complexidade, tem um papel mais determinante que o de simples “palco” para os eventos, como ocorre em outras obras. Ela vive, tem “pulsção”, como expõe o narrador. Neste quesito, o filme de Dassin guarda relativa aproximação à obra de Vertov, apesar de ser narrativo, modelo artístico condenado pelo soviético.

Pelas janelas dos escritórios dos investigadores, quase sempre são vistas crianças brincando nas ruas, uma das marcas identitárias do filme. Em diversos momentos ocorre o contraponto entre o mundo do crime (gradualmente sendo desvendado pelos policiais), e a cidade “pulsante e saudável” vista do lado de fora das janelas (crianças brincando nas ruas, multidão de pedestres, carros e meios de transporte de massa em deslocamento, etc.). Em uma determinada passagem, observamos crianças brincando na água que sai de um hidrante; em outra, vemo-las pulando corda em plena rua. Mais para o final da película, no *lower east side* (um bairro mais pobre e densamente povoado), observamos muitas crianças brincando nas praças e quadras esportivas, apropriando-se dos espaços públicos disponíveis para o lazer. O jovem investigador do caso (um policial em início de carreira) mora em uma casa simples, em construções contíguas, em outro bairro periférico da cidade, com sua mulher e filho. No seu retorno para casa ao final do dia, vemos sua esposa vestindo roupas curtas e modestas, típicas de uso doméstico em um dia quente. Cabe observarmos que não parece se tratar de um recurso usado para sensualizar ou erotizar às cenas em que ela aparece, algo encontrado com frequência em muitos filmes *noir* (tais como nos filmes em que Ava Gardner, Rita Hayworth, entre outras, representam as *femme fatale* altamente sensuais e erotizadas), mas sim para

trazer mais realismo às representações fílmicas, afinal, é um verão quente no universo diegético<sup>121</sup> e não faria sentido usar roupas que cobrissem todo o corpo.

A partir dessa observação aparentemente banal, apontamos para uma importante questão relacionada ao *Cidade Nua*: a notória influência advinda do cinema italiano. A escolha de ir às ruas, de mostrar pessoas comuns em sua vida cotidiana, os não atores fazendo a figuração sem utilização de recursos de encenação, todas essas características ganharam visibilidade nos filmes italianos do período<sup>122</sup>, escola que posteriormente viria a ser chamada de *neorrealista*. *Cidade Nua* acaba sendo o encontro do *noir* com uma das facetas do *neorrealismo*, a escolha pelas locações e a mostragem de pessoas comuns do cotidiano. Por outro lado, os personagens principais são construídos com base nos princípios do *star system* e do personagem-herói, e a decupagem é baseada no cinema clássico, predominando planos curtos, e a montagem construindo seus referenciais pelas regras de continuidade. *Cidade Nua* demonstra, ainda que timidamente, um ensaio de transição para o cinema moderno, sobretudo por suas escolhas de representação e pela abrangência com que mostra as diferentes partes da cidade coexistindo.

Retomando os temas comuns ao *noir*, se não há dúvidas pairando sobre o caráter dos policiais, o mesmo não é possível afirmar dos investigados. A cada novo inquérito, as informações vão ficando mais desconstruídas. Na medida em que aumentam as certezas acerca do envolvimento real dos suspeitos, aumentam também as dúvidas a respeito de “quem” ou “o que” mais está por trás dos crimes. A trama acaba se tornando um emaranhado de situações que precisam ser elucidadas, uma narrativa “conflitante” que concorre para o mal-estar do espectador provocando incertezas e insegurança (uma possível herança expressionista). Contudo, diferentemente dos outros filmes *noir* citados anteriormente, *Cidade Nua* não tem um caráter fatalista. Ele traz a expectativa de que, ao final, a cidade reencontraria o caminho desejado e aqueles eventos ainda devem ser vistos como anomalias, pois, como regra, a cidade é saudável, tal como sempre vemos as crianças nas ruas brincando, simbolismo desse bom funcionamento da urbe, conquanto se reconheçam os crescentes riscos.

---

<sup>121</sup> Um exemplo bastante notório em que o realismo de fato é preterido pela glamorização do *star system* ocorre em *O Destino Bate à Sua Porta*, da MGM. No filme em questão, Cora (Lana Turner) utiliza vestidos brancos muito sofisticados, visivelmente incondizentes com o local onde mora e trabalha, um poeirento restaurante de beira de estrada.

<sup>122</sup> Ainda que isso não fosse algo inédito, já que em Vertov e Eisenstein havia a predominância de não atores para representações mais realistas, foi com o *Neorrealismo italiano* que essas escolhas ganharam maior visibilidade e tornaram-se bastante influentes.



Figura 68 - Imagens capturadas do filme *Cidade Nua*

Os arranha-céus, frequentemente encontrados nos espaços fílmicos *noir*, trazem uma visão mais impessoal da cidade, símbolo das relações distanciadas entre as pessoas. Por outro lado, em ocasiões como em uma conversa sobre a matéria do jornal com desconhecidos no trem lotado, nos breves interrogatórios em espaços públicos ou em uma rápida conversa com o jornaleiro da esquina, o filme busca mostrar a proximidade entre as pessoas, contrapondo à impessoalidade normalmente vinculada às metrópoles. Se é a cidade vista de cima (o *plongée* dos imensos prédios), é também a cidade vista do nível do chão, do asfalto fervendo, onde a carroça, outrora esquecida, volta a ser parte do espaço representado. A riqueza de elementos antes abandonados volta a ser vista na *Cidade Nua*, que é um encontro do *noir* com o *neorrealismo*, mas é, também, o reencontro do cinema americano com a cidade dos primeiros cinemas, a cidade vista do nível da rua.

A sequência final instiga questionamentos. Após a identificação do assassino, os policiais perseguem-no pelas ruas repletas de mulheres empurrando carrinhos de bebês e de crianças brincando. Em um dado momento dessa perseguição, o fugitivo acaba arrancando a corda das mãos de uma criança, rompendo o elo que a mantinha esticada. Este parece ser o simbolismo de um rompimento da ordem, de que, talvez, tenha-se perdido o controle social na cidade. Posteriormente, do alto da ponte onde o meliante acaba atingido, vemos, lá embaixo, pessoas ocupando as quadras de tênis, praticando esportes e cultivando saudáveis corpos, mentes e espíritos (uma das funções urbanas). Este, por sua vez, pode ser lido como o reestabelecimento da ordem, a cidade saudável novamente. Nas últimas frases proferidas pelo narrador resta dúvida outra vez: o caso foi solucionado, amanhã será um novo dia, outro caso ganhará as páginas dos jornais.

Em síntese, parece que a sociedade teria de conviver com a desordem e o crime na cidade, como uma realidade cotidiana paralela, uma cidade saudável, mas com indícios patológicos crescentes. Talvez, como anomalia do cinema clássico, o *noir* tenha evitado oferecer o conforto que o cinema dominante historicamente proporcionou aos seus espectadores. Ou talvez simplesmente tenha sido o primeiro a reconhecer que o mundo realmente havia mudado depois da barbárie da Guerra. De toda sorte, no *noir* são vistas representações sócio-espaciais raramente encontradas em filmes hollywoodianos precedentes. Mesmo os americanos teriam de reconhecer que o cinema não comportaria mais somente o otimismo de um mundo de sonhos e fantasias como modelo único de representação, ainda que, ao final, eles jamais perdessem, por inteiro, o seu espaço.

*Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção.*

*Italo Calvino (In Fellini, 2000)*

*Extraído de Mariarosaria Fabris (2012, p. 217)*

*E esta é a autêntica lição que aprendi de Roberto Rossellini: sua humildade diante da câmera e, em certo sentido, sua extraordinária fé nas coisas fotografadas, nos homens, nos rostos. [...] uma fé imensa no humano, na matéria plástica em si mesma.*

*Federico Fellini (1974) (FELLINI, 1983, p. 45)*



A transição entre os cinemas clássico e moderno, tal como fora a dos primeiros cinemas para o clássico, não se deu em um único momento, tampouco em um único lugar. Para efeito de classificações, todavia, a história traz esses marcos espaço-temporais onde/quando ocorreram determinados eventos que os tornaram únicos, de modo a ordenar a desorganizada realidade de fato, que se dá em um espaço carregado de multiplicidade, interações e inter-relações, ou de elementos potenciais de acaso, como afirma Massey (2008). De todo modo, para a historiografia cinematográfica, restam estes marcos relativamente pacificados acerca dos diferentes períodos. Sabe-se que o cinema não surgiu em um único espaço-tempo, mas, ainda assim, sua “certidão de nascimento” é lavrada em 28 de dezembro de 1895, no *Boulevard des Capucines* em Paris, com a exibição pública do cinematógrafo. O cinema clássico, por sua vez, tem seu início vinculado à Hollywood de 1915, com o épico griffithiano *O Nascimento de Uma Nação*. Já o marco inaugural do Cinema Moderno é o *Neorrealismo Italiano*, e a baliza de ambos ocorre em Roma em 1945, com o filme *Roma, Cidade Aberta* (conquanto sejam os entendimentos majoritários, tais afirmações não são unânimes).

O cinema moderno, conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (2012), tem algumas fases de desenvolvimento significativamente heterogêneas. Suas origens, a partir da leitura de Deleuze, encontram-se na Europa do pós-guerra, com o neorrealismo italiano:

Desastres de guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. A intriga importa menos do que a descrição da sociedade (subdesenvolvimento econômico, desemprego, problema nos campos, condição dos velhos, das mulheres, das crianças). (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 32)

Para eles, o neorrealismo marca o princípio das mudanças que se intensificariam e se espalhariam para outras cinematografias nacionais cerca de uma década depois:

[...] por volta do final dos anos 1950, a modernidade europeia torna-se mais complexa sob a pressão de diversos fatores: evolução das mentalidades (as preocupações coletivas, sociais, cedem lugar a problemas psicológicos mais individualizados), evolução das técnicas (progresso do material leve de registro das imagens e do som [...]), influência das outras artes [...], modificações do meio cinematográfico (produtores e cineastas mais independentes, orçamentos menores, filmagens mais livres e flexíveis). Aparece a noção de autor, que cede espaço a obras cada vez mais pessoais [...]. (*Ibidem*, p. 33)

Os autores apresentam algumas comparações entre o modelo clássico e o filme moderno que, apesar de generalizadas, são bastante elucidativas para compreendermos as diferenças entre essas fases do desenvolvimento cinematográfico. Segundo eles, o filme moderno caracteriza-se:

- Por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos;
- Por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação;
- Por procedimentos visuais ou sonoros que confundem a fronteira entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado) [...];
- Por uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta [...];
- Por uma certa propensão à *reflexividade*, isto é, falar de si mesmo [...]. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 33-34)

Ainda que a teoria deleuziana de cinema seja um tanto questionável, e, talvez, pouco original, como levantado em Stam (2013), o neorealismo italiano como marco do cinema moderno é algo bastante aceito entre teóricos, críticos e historiadores. André Bazin, inclusive, à época, havia produzido alguns escritos reconhecendo mudanças formais nos filmes italianos do período. Para Deleuze (1990, p. 11), “O que define o neorealismo é essa ascensão de situações óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo.” Sobre essa transição entre os cinemas clássico (predominância da imagem-movimento) e moderno (imagem-tempo) desenvolvida por Deleuze, Stam (2013) descreve:

A transição da imagem-movimento para a imagem-tempo é multidimensional, ao mesmo tempo narratológica, filosófica e estilística. Enquanto a imagem-movimento utilizada no *mainstream* hollywoodiano apresenta um mundo diegético unificado transmitido pela coerência espaçotemporal e por uma montagem racional de causa e efeito - [...] - a imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade [...]. Ao invés da ligação kuleshoviana, temos, então, uma não ligação sistemática. A imagem-movimento é associada ao cinema clássico (seja ele soviético ou norte-americano, de Eisenstein ou de Griffith), com sua clara exposição de uma situação que estabelece um conflito fundamental a ser resolvido no decorrer da narrativa. A imagem-movimento – especialmente sua forma mais representativa, a “imagem-ação” – fundamenta-se na causa e efeito, nas ligações orgânicas e no desenvolvimento teleológico, e na operação determinada dos protagonistas através do espaço narrativo. [...] A imagem-tempo associada ao cinema moderno, em contraste, preocupa-se menos com a lógica de causa-efeito linear. Enquanto a imagem-movimento envolve a exploração do espaço físico, a imagem-tempo transmite os processos mentais da memória, do sonho e do imaginário. A imagem de ação narrativamente construída cede lugar a um cinema dispersivo e aleatório de “situações óptico-sonoras”. (STAM, 2013, p. 286)

Apesar da leitura mais comumente encontrada da obra de Deleuze remeter ao entendimento de que a transição da imagem-movimento para a imagem-tempo se dá com o neorrealismo, essa leitura não é de todo correta. Segundo o próprio autor, foi o japonês Yasujiro Ozu, ainda na década de 1930, o criador dos opsignos e sonsignos (signos óticos e sonoros), componentes fundamentais da imagem-tempo (e do cinema moderno, segundo sua teoria), os quais sucedem os elementos formadores da imagem-movimento (em especial a imagem-ação e as situações sensório-motoras):

Ozu foi, de qualquer forma, o inventor dos opsignos e sonsignos. A obra toma uma forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé: a ida e o retorno de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um velho... Mas o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. Os movimentos de câmera vão se tornando mais raros: os *travellings* são “blocos de movimento” lentos e baixos, a câmera sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal, ou num ângulo constante, as “fusões” são abandonadas em favor do mero corte. O que pode parecer uma volta ao “cinema primitivo” é portanto a elaboração de um estilo moderno espantosamente sóbrio: a montagem-*cut*, que dominará o cinema moderno, é uma passagem ou uma pontuação puramente ótica entre imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos. (DELEUZE, 1990, p. 23)

Em outra passagem de *A Imagem-Tempo*, ainda sobre Ozu, Deleuze desenvolve:

[...] espaços vazios, sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. [...] Eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu<sup>123</sup>. (*Ibidem*, p. 26)

Seja com o estilo “lento” e contemplativo de Ozu; com os planos-sequências em Welles e Wyler, ou mesmo em Renoir<sup>124</sup>; seja com a “crujeza” das imagens-testemunho neorrealistas; o fato é que o cinema vinha sofrendo transformações em diferentes lugares e isso culminaria em novas formas de cinema, a maturação rumo à modernidade. Como não é nosso objeto de estudo o cinema moderno e suas infinitudes de vertentes<sup>125</sup> em suas especificidades, mas tão somente seu princípio; por ora, o que apresentamos é suficiente para introduzirmos a discussão do cinema moderno de modo geral, e a do neorrealismo, especificamente, última escola a ser estudada neste trabalho.

<sup>123</sup> É interessante observarmos como existem elementos em comum entre os filmes contemporâneos que usamos para introduzir o trabalho, no caso os dois filmes sobre *tio Boonmee*, e os filmes de Ozu, o que mostra o quanto o cinema visto nesta perspectiva forma um *continuum* absolutamente interligado e cheio de bifurcações, como bem é o próprio espaço que lhe dá existência.

<sup>124</sup> Ver nota 127.

<sup>125</sup> Em um projeto futuro, proporemos a discussão específica do cinema moderno a partir de algumas escolas emblemáticas, com aprofundamento desses conceitos ora introduzidos.

Antes de adentrarmos na análise das características pontuais do neorrealismo, cabe-nos fazer uma recapitulação dos caminhos que o cinema italiano trilhou, bem como avaliar o contexto sócio-histórico-geográfico que culminou na emergência desta escola. Durante o período dos primeiros cinemas, em especial na fase de atrações, o mercado italiano foi amplamente dominado pelos filmes franceses, o que causou atraso no desenvolvimento da cinematografia nacional. A partir de 1905, o cinema italiano passou a crescer rapidamente, e na fase de transição já disputava o mercado com os filmes franceses, mas ainda em desvantagem. Na década de 1910, os dramas históricos espetaculares eram a marca do cinema italiano, sendo, provavelmente, os primeiros filmes de longa-metragem produzidos no mundo. Não por acaso *Cabiria* (*Idem*, 1914), de Giovanni Pastrone, fora influência determinante para Griffith na realização de seu segundo épico, *Intolerância* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916).

A ascensão do fascismo, regime vigente de 1922 a 1943, travou sobremaneira o desenvolvimento do cinema italiano, o qual se viu realizando filmes propagandistas e trazendo representações de uma Itália fictícia, distante da verdadeira vida cotidiana. Ao longo dos anos 1930, os filmes mais engajados socialmente eram barrados pela censura fascista. Somente durante a Segunda Guerra Mundial é que alguns filmes realistas de fato começam a ser produzidos, em especial alguns documentários de guerra. No período da ocupação alemã (1943-1945), quando o território italiano se via dividido entre o regime nazifascista e a libertação pelos aliados, e o desejo de unificação, foram realizados alguns filmes proeminentes considerados embrionários do neorrealismo. Dentre eles, o mais reconhecido é *Obsessão* (*Ossessione*, 1943)<sup>126</sup>, primeiro longa de Luchino Visconti, o qual, segundo o próprio diretor, seria o verdadeiro marco do surgimento do neorrealismo.

Após a derrota na Guerra e o fim da ocupação alemã, a Itália buscava reconstruir-se tanto material, quanto identitariamente. A segunda tarefa seria encampada pelos intelectuais de esquerda, mais especificamente por aqueles vinculados ao Partido Comunista Italiano (PCI). Já os militantes do Partido Socialista Italiano (PSI) estariam mais empenhados nas lutas institucionais e no alinhamento político (FABRIS, 2012). Os comunistas buscavam a construção de uma nova sociedade “baseada na comunhão política e cultural do povo italiano” (*Ibidem*, p. 191). Contando com um discurso crítico, o programa da esquerda alcançou êxito quase imediato na literatura e nas artes plásticas,

---

<sup>126</sup> Este filme também é uma adaptação do livro de James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice*, mas cujo estilo é visivelmente diferente da versão americana de 1946 produzida pela MGM.

porém levou muito tempo para perceber que os filmes poderiam ser uma manifestação artística engajada com abrangência de massa e ao mesmo tempo exitosa comercialmente. Por outro lado, os católicos da Democracia Cristã (DC) trataram de elaborar estratégias que lhes permitissem controlar os pontos-chave da indústria cinematográfica. Mesmo nessa condição em tese desfavorável, ainda assim os filmes neorrealistas (claramente alinhados com a esquerda política) obtiveram bons resultados de bilheteria nas primeiras temporadas de cinema do pós-guerra. No entanto, a pressão dos católicos estrategicamente posicionados, que integravam as comissões de censuras, logo tratou de barrar as produções mais críticas socialmente, “tachando-as de amorais e alinhadas com o ideário comunista”<sup>127</sup> (FABRIS, 2012, p. 192), além de favorecer a exibição de produções americanas nos circuitos comerciais, o que contribuiu muito para o fracasso comercial das obras neorrealistas nas temporadas seguintes.

Refletindo a tensão política mundial (URSS x EUA), em 1948 a DC (alinhada com o ideário direitista) vence as eleições com ampla margem de votos e exclui do governo a força de coalizão da esquerda (PCI, PSI e Frente Popular), dando início aos chamados “anos de centrismo”<sup>128</sup> que perduraram até 1962, mas cujo ápice se deu entre 1948 e 1953 (*Ibidem*). Com o governo centrista, torna-se esmagadora a presença dos filmes hollywoodianos no circuito italiano de cinema, ao passo que as produções neorrealistas vão sofrendo censuras cada vez mais duras, com cortes e mudanças de sequências nas montagens finais. Caberia às classes populares fazer a defesa do cinema nacional, o que até ocorreu no imediato pós-guerra, mas logo a ruptura entre o neorrealismo e o público italiano torna-se latente visto os fracos desempenhos de bilheteria desses filmes quando comparados a filmes italianos não neorrealistas e aos filmes americanos. Os partidos de esquerda, descontentes com as decisões do governo que em nada favoreciam o cinema nacional, reivindicavam maior liberdade para o cinema, mas não percebiam que isso só seria alcançado com o controle dos meios de produção, o qual estava nas mãos da DC (*Ibidem*). Entre os anos de 1949 e 1952, o neorrealismo, que mal chegara a se consolidar, vai sofrer uma gradativa erosão até ser superado pelo *realismo crítico*, simbolizado pela obra *Sedução da Carne* (*Senso*, 1954), também de Luchino Visconti.

Feito esse resgate da história do cinema italiano e da conjuntura social e política do imediato pós-guerra, avançamos para as características específicas da escola

<sup>127</sup> Em uma estratégia não muito diferente da utilizada pelo *macarthismo* nos Estados Unidos.

<sup>128</sup> Curiosamente não é de hoje que os políticos manifestamente de direita se autodenominam “centristas”.

neorrealista. Existem, em tese, ao menos duas correntes que definem o neorrealismo sob diferentes enfoques, ainda que não excludentes. Uma delas, defendida por André Bazin, trata dos aspectos formais e estilísticos propriamente ditos. Neste conjunto, enquadram-se os atributos técnicos e estéticos: prevalência dos planos-sequência e da profundidade de campo<sup>129</sup>, diminuindo a importância da montagem que passa a ser menos decisiva na construção diegética; o uso de locações, em especial espaços cotidianos, reverenciando suas características reais; o uso de atores não profissionais e a fala de línguas ou dialetos regionais, valorizando as características genuínas da sociedade mostradas nos filmes (minimizando a encenação); um roteiro mais livre, com improvisações de diálogos e de situações, de modo a capturar a espontaneidade da vida cotidiana; entre outras características. Conforme defendido pelo roteirista Cesare Zavattini, o cinema deveria ser uma legítima democratização da vida cotidiana, de modo que qualquer tipo de acontecimento, por mais banal que fosse, era digno de ser mostrado (STAM, 2013). Os espaços-tempos “vazios” (imagem-tempo), momentos de pura contemplação, tal como ocorre na vida em sua essência, e que é a tendência oposta à montagem acelerada da era clássica (imagem-movimento), começam a ser vistos nas obras neorrealistas, ainda que embrionariamente (e de forma um tanto diversa da encontrada em Ozu, dada diferença cultural de grande monta entre ocidente e oriente).

Segundo Fabris (2012), quem melhor caracterizou o neorrealismo do ponto de vista técnico e estilístico, em comparação ao cinema clássico hollywoodiano, foi Guy Hennebelle (valendo-se da classificação de Raymond Borde e André Bouissy):

1. Utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não diseca, só registra;
2. A recusa dos efeitos visuais (sobreimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo [...];
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário;
4. Uma montagem sem efeitos particulares [...];
5. A filmagem em cenários reais;
6. Uma certa flexibilidade na decupagem [...];
7. A utilização de atores eventualmente não profissionais [...];
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos [...];
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação;
10. A utilização de orçamentos módicos [...]. (FABRIS, 2012, p. 205-206)

---

<sup>129</sup> Provando mais uma vez que os eventos não ocorrem em um único espaço-tempo, especificamente o uso do plano-sequência combinado com a profundidade de campo, como elementos fundamentais para substituir o papel da montagem, já era saudado por Bazin nos filmes americanos de 1941 de Orson Welles (*Cidadão Kane (Citizen Kane)*) e William Wyler (*Pérfida (The Little Foxes)*) e, antes ainda, nos filmes franceses de Jean Renoir, em especial, *A Regra do Jogo (La Règle du Jeu)*, de 1939.

A outra corrente teórica, adotada por alguns críticos e por cineastas como Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis, entende o neorrealismo como uma espécie de “atitude social” do artista de reflexão dos problemas nacionais. Segundo este entendimento, o neorrealismo seria mais um movimento *ético* do que *estético*. Dessa forma, para um filme ser considerado neorrealista o importante não era ele ter atores não profissionais, ser filmado em locações reais ou ter como língua falada um dialeto regional, mas sim apresentar a realidade sem manipulação, buscando a essência sócio-espacial encontrada nas ruas, e, ao mesmo tempo, abordando os problemas sem o conformismo social, denunciando injustiças, transgredindo o *status quo* social. Como dissemos, os dois enfoques não só não são excludentes quanto, na realidade, são complementares. É possível observarmos também que o neorrealismo, mesmo alinhado às políticas de esquerda, não tem como premissa a criação de uma arte revolucionária a partir da manipulação de motivos, tal como pretendia a escola da *Montagem Soviética* (em especial nos filmes de Eisenstein). Ao contrário, para os neorrealistas a conscientização deveria vir da democratização da vida cotidiana em seu lento processo de maturação.

Do ponto de vista temático, e da forma como o artista encara as questões sociais do pós-guerra na devastada Itália, Fabris (2012) oferece o seguinte levantamento de assuntos encontrados em filmes costumeiramente classificados como neorrealistas:

- a) O fascismo, a guerra e suas consequências - [...] *Roma, cidade aberta, Paisá, Alemanha ano zero; Um dia na vida; O sol ainda se levantará* [...];
- b) A “questão” meridional e os problemas sociais no campo - [...] *A terra treme*<sup>130</sup>; *O moinho do pó; Em nome da lei* [...];
- c) O desemprego e o subemprego urbanos - *Ladrões de bicicleta, Milagre em Milão (1950)* [...];
- d) O abandono dos jovens e idosos - *Vítimas da tormenta, Umberto D* [...];
- e) A condição da mulher - *Nós, as mulheres, Amor na cidade* [...];
- f) A indagação psicológica e a relação do homem com a religião - *O amor (1948), Stromboli (1950)* [...]; (FABRIS, 2012, p. 203)

Nos tópicos seguintes, trazemos à discussão os filmes que compõem a trilogia da guerra de Roberto Rossellini e os filmes de Vittorio De Sica de maior relevância social. Os dois diretores citados, junto com Luchino Visconti, costumam ser apontados pela crítica como os maiores expoentes da escola neorrealista do cinema italiano.

---

<sup>130</sup> *A Terra Treme (La Terra Trema, 1948)*, de Luchino Visconti, é uma das obras mais emblemáticas do neorrealismo. Visconti utilizou somente atores não profissionais no filme, servindo-se de pescadores do povoado de Acitrezza na Sicília, os quais falavam o dialeto regional bastante diferente da língua nacional. Para Visconti, o emprego dos dialetos tinha uma importância de caráter social, pois reconhecia a existência e dava visibilidade a línguas quase banidas pelo fascismo, que as consideravam uma ameaça à consolidação da língua nacional. (FABRIS, 2012)

### 9.1 A TRILOGIA DA GUERRA DE ROBERTO ROSSELLINI (1945-1948)

Neste tópico, dissertamos sobre os três filmes que Rossellini dirigiu após a Segunda Guerra, que tratam de temas intrínsecos a ela. Costumeiramente chamados de Trilogia da Guerra em virtude da proximidade temática e estilística entre si, tais obras não formam, todavia, uma continuidade narrativa propriamente dita. O primeiro deles, *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, 1945)*<sup>131</sup>, mostra a história de uma organização da Resistência Italiana que conta com a ajuda de um padre, e a opressão dos oficiais alemães no período da ocupação; o segundo, *Paisá (Paisà, 1946)*<sup>132</sup>, dividido em seis episódios que se passam em diferentes cidades italianas durante a guerra, acompanha as relações dos italianos com os aliados, situações de combate e cotidianidades; já o terceiro, *Alemanha, Ano Zero (Germania Anno Zero, 1948)*<sup>133</sup>, desloca a narrativa da Itália à Alemanha e conta o drama de um menino em meio à cidade em ruínas após a guerra.

O aclamado marco *neorrealista* é mais um exemplo do resultado dos elementos potenciais de acaso inerentes ao espaço. Conforme descreve Federico Fellini (1983), que à época nem pensava em trabalhar no cinema, Rossellini o procurou em sua loja de caricaturas para soldados americanos, pedindo-lhe que se valesse de sua amizade com o ator Aldo Fabrizi para convencê-lo a atuar em um curta sobre a vida de um sacerdote, mediante modesto pagamento. Rossellini já havia convencido uma Condessa a financiar seu projeto e com esse recurso pretendia realizar dois curtas: um sobre a vida do sacerdote, e outro sobre as travessuras que os meninos romanos faziam aos soldados alemães durante a guerra. Em tese, os curtas seriam filmes documentais com elementos de ficção, no mesmo estilo de filmes que o diretor vinha fazendo. Atento às ideias de Rossellini, Fellini sugeriu: “Em vez de fazer dois curtas porque não tenta um longa-metragem? Junta os dois temas e reconstrói a história do sacerdote...” (*Ibidem*, p. 42). E dessa forma um tanto casual, os documentários com elementos ficcionais se tornaram um longa-metragem de ficção com elementos documentais, nascendo assim *Roma, Cidade Aberta*, e, pode-se dizer também, o *neorrealismo italiano*.

<sup>131</sup> Filme produzido por *Excelsa Film* e *Minerva Film*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 103 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Versátil Home Vídeo*, na Coleção Folha Cine Europeu (2011).

<sup>132</sup> Filme produzido por *Foreign Film Productions* e *Organizzazione Film Internazionali (OFI)*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1 e duração de 126 minutos.

<sup>133</sup> Filme produzido por *Tevere Film*, *SAFDI*, *UGC* e *Deutsche Film*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1 e duração de 73 minutos.



A abertura do filme se dá em um plano geral em *plongée* da cidade de Roma, palco da vida cotidiana (não a turística Roma do Coliseu ou da *Fontana di Trevi*, mas sim a devastada do pós-guerra). O intertítulo inicial diz que a história contada é uma ficção e que qualquer semelhança dos acontecimentos e personagens com situações e pessoas reais se dá somente pela inspiração nos eventos ocorridos durante a ocupação alemã. Nos primeiros planos, observamos os soldados nazistas marchando nas ruas e depois invadindo um prédio. Um homem recebe o aviso de uma vizinha e foge por sobre os telhados das edificações. Estas cenas de fugas sobre coberturas eram bastante comuns em filmes europeus da era clássica. Em outra passagem, alguns planos depois, vemos um grupo de pessoas gritando em um princípio de tumulto, pois uma padaria fora assaltada e não havia mantimentos à venda. Enquanto a personagem Pina (Anna Magnani) fala com um policial, observamos, ao fundo, um grupo de crianças jogando bola na rua e fazendo barulho. Logo em seguida, em um enquadramento em *contraplongée*, vemos um prédio de 4 ou 5 pavimentos parcialmente em ruínas. De modo geral, a cidade está devastada pela Guerra<sup>134</sup>, e Rossellini trata de mostrar essa realidade e de colocar o espectador nesse espaço/tempo de guerra. Não naqueles contextos caricaturados onde bombas explodem a cada instante, mas sim em um espaço em que a vida segue em sua ordinariiedade, sendo reconstruída em meio aos escombros e às adversidades.

Em outra cena, Pina chama Marcello (seu filho) que está alguns andares acima. Em *contraplongée*, observamos a estrutura danificada da edificação e as rachaduras da escadaria. Não é mostrado plano de detalhe destacando esses atributos a fim de garantir a atenção do espectador, algo que seria corriqueiro em outra escola que privilegiasse a montagem. Ao contrário, as rachaduras estão ali, tal como está a escada como um todo, nenhum dos elementos do quadro recebe destaque da câmera. E esse é um dos pontos de distinção do neorealismo em relação às escolas do período clássico: sua busca da realidade por meio da redução do uso dos recursos cinematográficos, através de uma montagem simplificada. Para Rossellini, não há necessidade de ser mostrada em plano de detalhe a rachadura, o que seria um recurso pontual de destaque, manipulação da realidade de modo a potencializá-la; o objetivo dele é justamente mostrar o elemento em sua existência real, sem aumento ou redução, disputando seu espaço no quadro.

---

<sup>134</sup> Cabe observarmos que o filme foi feito depois da Guerra, mas em locações que foram palco de batalhas genuínas. Portanto, o espaço que se vê no filme, ainda que nele se operem escolhas, é realmente próximo do espaço real, inclusive pela proximidade temporal, o pequeno lapso do imediato pós-guerra em que é realizado o filme em relação ao período da guerra propriamente dito.

Rossellini consegue capturar bem a espontaneidade dos diálogos e dos gestos do elenco, em sua maioria de atores não profissionais, ainda que nos papéis principais tenham atores conhecidos (em especial Anna Magnani e Aldo Fabrizi). Quando vemos o padre Don Pietro (Aldo Fabrizi) passando em meio às crianças jogando bola e gritando, parece de fato que as crianças estão em proximidade não apenas da câmera, mas também do espectador do filme. Isso fica mais perceptível quando comparado àquelas crianças brincando nas ruas em *Cidade Nua*, que parecem distantes, mesmo quando próximas à câmera. Em ambos os exemplos elas são parte do espaço fílmico e, mais especificamente, do *campo*, mas no caso do filme de Rossellini elas não estão apenas compondo a “paisagem”, elas dão vida de fato ao espaço fílmico. No exemplo americano, as crianças “ganham vida” somente quando um protagonista fala com elas, invocando-as ao primeiro plano diegético, e então deixam de ser apenas figuração. Já em *Roma, Cidade Aberta*, a vida delas é intrínseca, é mais que composição do quadro simplesmente; mesmo que não tenham diálogos na cena, ainda assim a presença é fundamental para a construção da cena fílmica. Rossellini faz transbordar cotidianidade do quadro.

Os enredos dos filmes de Rossellini são menos determinantes para os resultados estéticos e estilísticos alcançados, que suas escolhas extradiegéticas. Em *Roma, Cidade Aberta*, Manfredi é um líder comunista da Resistência que está sendo procurado pelos nazistas. Seu amigo Francesco o ajuda escondendo-o em seu apartamento. Manfredi tem uma quantia em dinheiro para entregar aos compatriotas e conta com a ajuda de Pina (uma mulher viúva, grávida e noiva de Francesco) e de Don Pietro (um sacerdote local), para alcançar esse objetivo. Esse argumento, em tese, poderia ser desenvolvido por qualquer grande estúdio hollywoodiano (obviamente seriam reformuladas algumas questões como as características de Pina e Manfredi), mas seguramente o resultado estético seria muito diferente. A força e a essência da obra rosseliniana está justamente na escassez de recursos para executá-la e na sensibilidade de captação do cotidiano própria do diretor; além, é claro, de ter uma maior margem de liberdade para abordar os temas. A parte mais famosa do filme é o segmento que começa com o aviso de Pina a Francesco e Manfredi, dizendo que os nazistas e fascistas estão cercando o prédio, e termina com o ataque dos membros da Resistência aos caminhões alemães para libertar os resistentes presos. Inicialmente, acompanhamos através da janela do apartamento a movimentação dos soldados nazistas na rua, no entorno do prédio. Os carros e caminhões de soldados chegam às proximidades do local e a população em polvorosa

procura um lugar para se esconder. Os alemães, falando em sua própria língua<sup>135</sup>, discutem estratégias para sitiar o prédio e assim impedir a fuga dos resistentes. Algumas crianças refugiam-se na Igreja e avisam Don Pietro da ação dos soldados no prédio. Em seguida, os moradores são obrigados a sair de suas casas para que os alemães as revistem, e Pina vê Francesco ser capturado pelos alemães e levado preso. Ela então se desvencilha do grupo de mulheres em que estava e sai correndo pelas ruas atrás do caminhão que o levava, sendo alvejada pelas costas. Seu corpo é retirado da rua pelo padre aos gritos desesperados de Marcello. Pouco depois, outros resistentes conseguem atingir os veículos alemães e libertar alguns dos presos que estavam sendo levados. Um dos principais méritos de Rossellini para conseguir extrair cenas de forte tensão dramática e realística neste segmento está na utilização de prisioneiros de guerra alemães para atuarem nos papéis de si mesmos, bem como na utilização de figurantes que sofreram nas mãos dos mesmos algozes na vida real. Dessa forma, Rossellini não criou uma história, mas sim recontou a história já vivida, ou ao menos uma aproximação dela. Os olhares assustados de algumas pessoas, e de ódio, de outras, não eram necessariamente encenação, mas provavelmente olhares transmissores de sentimentos reais. Conquanto não fosse possível eliminar a encenação por inteiro, o neorealismo buscava minimizá-la, tornando os filmes menos dependentes dos intérpretes e deixando-os, de certa forma, mais honestos. Cabe-nos, no entanto, observar que um filme, em maior ou menor grau, opera escolhas e elimina tudo que não é condizente com sua finalidade, o que não pode acontecer no espaço/tempo real. Por isso, até podemos classificar os filmes neorealistas em uma “escala mais avançada” rumo à representação do real, tal como propunha Bazin (1991), mas mesmo eles não podem ser apontados como realidade. Mesmo que seja com maior honestidade, ainda assim é representação; é uma faceta do espaço, não o próprio espaço.

O final desse segmento marca a virada do filme que arbitrariamente chamaremos de segunda parte, caracterizada por uma narrativa mais melodramática, com elementos de intriga e traição. Nessa parte, passam a predominar cenas filmadas em espaços internos, que podem ser locações ou mesmo reproduções em estúdio, o que tende a diminuir, em parte, a forte carga de realidade alcançada anteriormente. Os membros da Resistência são capturados pelos nazistas e nem mesmo Don Pietro escapa à investida

---

<sup>135</sup> Isto deve ser destacado pois, nos filmes da era clássica os personagens normalmente falavam a mesma língua (o idioma oficial do filme), mesmo que interpretassem pessoas de diferentes nacionalidades.

alemã. As cenas dos interrogatórios são todas montadas nos moldes do cinema clássico, predominando a montagem *campo/contracampo* na construção do espaço fílmico. Apenas alguns diálogos ainda na primeira parte do filme são enquadrados a uma distância maior de modo a que os personagens (do diálogo) sejam vistos no mesmo quadro, possibilitando a realização de planos mais longos, privilegiando a continuidade e minimizando a necessidade de corte e montagem.

Na parte final do filme, nos interrogatórios e conversas entre os oficiais alemães, Rossellini torna seu discurso mais incisivo. Em uma dessas conversas, em resposta a afirmação de um oficial sobre a suposta supremacia ariana, o outro diz: “Nós alemães simplesmente não aceitamos que outros povos queiram ser livres”. Inserindo diálogos com essa argumentação, Rossellini evidencia os diferentes pontos de vista que estão em debate e claramente se posiciona a favor de um lado, levando seus espectadores a acompanhá-lo. A sequência final, apesar de dura, é esperançosa. Manfredi foi torturado até a morte sob os olhos de Don Pietro, pouco antes de este ser levado ao local de fuzilamento. Nenhum deles, tampouco os outros presos, emitiu uma palavra que viesse a prejudicar os companheiros resistentes, corroborando o discurso da unidade nacional a ser construída, mesmo que houvesse necessidade de sacrifícios pelo bem comum. As crianças, após assistirem à execução do padre, sentem-se profundamente tristes, porém, unidas e abraçadas avançam pelas devastadas ruas de Roma, na esperança de dias melhores. A Itália havia sido derrotada na Guerra, e seu território estava sendo disputado pelos alemães e pelos aliados, que avançavam pelo Sul do país (movimento que o diretor procura recriar em *Paisá*). Rossellini era parte de um grupo de artistas e intelectuais no mais das vezes silenciados pelo fascismo, e que, após a queda desse regime, continuou sob jugo de outro regime de exceção por alguns meses. Quando esse longo período acabou, os intelectuais e artistas ingressaram em outra jornada, buscando nas formas artísticas de representação uma possibilidade de reconstrução da identidade nacional. Rossellini fez reviver os horrores da guerra e da ocupação em seus dois primeiros filmes, tentando estabelecer um discurso de unificação nacional pelo povo, colocando-o como protagonista de sua história. Em seus filmes, encontramos o personagem comum, do povo, encontrado nas ruas, não o personagem herói; eram filmes realistas (ou *neorrealistas*) e socialmente não conformistas. *Roma, Cidade Aberta* foi muito bem recebido pelo público e crítica, alcançando a maior bilheteria na primeira temporada do pós-guerra (setembro/1945 a agosto/1946), segundo Fabris (2012).



**Figura 69** - Imagens capturadas do filme *Roma, Cidade Aberta*  
Alguns quadros representativos do espaço fílmico e do enredo.

Em *Paisá*, as características do estilo neorrealista estão mais apuradas que no filme antecessor. A mais evidente delas é o estilo de relato documental. Rossellini realiza montagens com imagens reais da guerra e narração em voz *off* para introduzir cada um dos episódios. O primeiro deles se passa na Sicília, e o narrador diz: “Na noite de 10 de julho de 1943 a frota americana abriu fogo na costa meridional da Sicília e, doze horas depois, ocorreu o desembarque dos aliados”. Com essa “deixa” do evento real, Rossellini insere uma ficção nesse contexto. No episódio, acompanhamos a chegada de um grupo

de soldados americanos na Sicília. Após muita dificuldade de comunicação e conflito de línguas com os italianos, uma garota se oferece para guiar os americanos a uma trilha que leva para o Norte. Apesar da desconfiança, os americanos decidem levá-la. Nesse segmento, Rossellini traz uma faceta da realidade do período de guerra que nem sempre foi lembrada em filmes desse gênero, mas que é de suma importância: a dificuldade de comunicação por conta da língua e a desconfiança e o medo que essa dificuldade gera. Em tempos de paz as pessoas podem tentar se comunicar com tranquilidade, mas em guerra, qualquer estranho é um inimigo potencial. Com atores não profissionais em uma interpretação naturalista e totalmente desprovida de *glamour*, vemos um soldado e a garota<sup>136</sup> tentando conversar, apesar do entendimento mínimo. Nas cenas dos diálogos, Rossellini abandona o modelo *campo/contracampo* visto no filme anterior e apresenta as cenas sem cortes, com enquadramento de ambos, lado a lado (e não o costumeiro enquadramento de diálogo frente a frente). Além dos planos mais longos, também são destacáveis os diálogos banais, sem finalidade específica. Simplesmente momentos de contemplação, a imagem-tempo a que se referia Deleuze. Em uma condição inóspita, a incapacidade de comunicação aliada ao medo leva a consequências trágicas para ambos.

O segundo episódio se passa em Nápoles, e o narrador profere: “A Guerra avança rápida pelo sul da Itália. A 8 de setembro, canhões aliados visam Nápoles. Ingleses e americanos varrem os alemães e semanas depois Nápoles é liberada”. Neste episódio, acompanhamos em meio à agitação da cidade e à apresentação de artistas de rua, um grupo de garotos que executam trapanças e pequenos furtos para sobreviver. Eles fazem amizade com um soldado americano negro embriagado. Um dos aspectos que chama atenção neste episódio é a quantidade de pessoas e a agitação das ruas, completamente tomadas pelo povo. Predomina sobremaneira o mercado informal. Tal como em *Roma, Cidade Aberta*, Nápoles também está com as ruas cobertas de escombros e prédios em ruínas. E isto não é apenas composição de quadro, mas sim espaço de interação dos personagens, tal como vemos na cena em que o garoto e o soldado sentam sobre os escombros enquanto este canta uma canção. A desenvoltura do garoto napolitano para as câmeras não é a de alguém atuando, mas a de alguém vivendo aquela realidade, sendo ele mesmo, ou, ao menos, vivendo uma vida que poderia ser dele. Quando o soldado adormece, o garoto rouba suas botas. Posteriormente, o soldado o reencontra e exige

---

<sup>136</sup> Segundo Bazin (1991), a garota do primeiro episódio de *Paisá* era analfabeta e fora encontrada por Rossellini no cais. Talvez isso ajude a explicar a inibição dela e a dificuldade de falar, mesmo em italiano.

que as devolva. O soldado leva o menino para casa, em um bairro extremamente pobre e populoso, e com muitas crianças. No local, o militar descobre que o garoto é órfão. A dura realidade presenciada faz com que abrande sua revolta por ter sido roubado, deixando então suas botas para o garoto.

O terceiro episódio se passa em Roma. Na narração: “Em 22 de fevereiro de 1944, desembarque aliado em Anzio. Roma vive dias de angústia. Após sangrentas batalhas, é a derrota alemã. Os alemães batem em retirada. [...] Roma saúda os libertadores em 04 de junho de 1944.” Aqui temos planos bastante representativos de Roma, inclusive com destaque ao Coliseu. Dos episódios de *Paisá*, este é o que mantém maior proximidade ao melodrama. Nos primeiros planos, vemos cenas da chegada dos aliados à Roma no dia da libertação. É difícil precisar se as imagens são reais de arquivos ou restituição do evento a posteriori. De todo modo, são planos bastante convincentes. Em um corte, passam-se seis meses no tempo diegético e acompanhamos alguns soldados americanos falando a prostitutas sobre a chegada deles em Roma seis meses antes. Uma delas leva um soldado para casa e ele então começa a falar sobre como as garotas romanas eram diferentes antes, e como haviam mudado (referindo-se à prostituição generalizada segundo seu ponto de vista). Em um *flashback*, voltamos ao período da libertação e à chegada dos americanos a Roma. Agora é perceptível que a chegada se trata de uma encenação e não mais de imagens de arquivo. Uma garota, Francesca, oferece água a um dos soldados e o leva a sua casa. Lá eles conversam, misturando palavras em italiano e inglês, cada um cedendo um pouco a fim de manter a conversação. Diferentemente do que ocorre no primeiro episódio, neste, os traços de encenação são mais claros, inclusive com o princípio de romance sugerido. Seis meses depois, retornando ao presente, o soldado diz que voltou para encontrar a garota, mas não sabia onde procurá-la, sem se dar conta de que a prostituta que o acompanhava era a mesma garota por quem se apaixonara antes. É notório o julgamento de reprovação do soldado para com as garotas que se prostituem, o que leva Francesca a não revelar sua identidade. Ela apenas deixa um bilhete com seu endereço, esperando que o rapaz a procure no dia seguinte. Enquanto ela o espera angustiada, ele joga o endereço fora dizendo a outro colega tratar-se apenas do endereço de mais uma prostituta.

O quarto episódio se passa em Florença. A narração introdutória diz: “Os alemães batem em retirada atravessando o Lácio, a Umbria e a Toscana. As batalhas continuam

nas gargantas que circundam Florença. [...] Ao norte do rio a Resistência italiana luta contra os alemães e os fascistas”. Neste quarto episódio, acompanhamos um guerrilheiro da Resistência e uma enfermeira americana tentando atravessar as linhas inimigas para encontrar seus parentes, após a destruição da ponte pelos alemães. Neste segmento, eles atravessam boa parte da cidade tomada pelo inimigo, passam por escombros de prédios, por dentro de casas e sobre telhados, pulam muros e atravessam ruas controladas. A câmera acompanha os dois em um relato muito próximo do documental, eliminando quase todos os traços da ficção. O que Rossellini procura enfatizar nesse episódio é o espírito de solidariedade existente entre os membros da Resistência e a população. Em uma passagem bastante interessante, vemos um grupo de pessoas em uma rua passando um carrinho com um galão de água para as pessoas do outro lado da rua, já que a parte central está sob mira inimiga. Ao final, de forma acidental, a enfermeira americana acaba descobrindo que a pessoa que procurava já havia morrido em linhas inimigas.

O quinto episódio faz referência à Linha Gótica, uma das últimas e mais bem protegidas linhas de defesa nazifascista. O narrador articula: “A linha gótica é uma muralha natural intransponível. Cada aldeia é bravamente defendida pelo inimigo em agonia”. Nota-se, no discurso do narrador, que a situação da guerra já virou e nesse momento o inimigo em desvantagem tenta proteger seus últimos territórios dominados. Neste episódio, três capelães americanos (um católico, um protestante e um judeu) solicitam passar a noite em um monastério franciscano localizado na região. Os monges inicialmente sentem-se desconfortáveis com a situação. Após algumas conversas com o capelão católico, o qual tenta, sem sucesso, convencê-lo a converter os outros capelães, os monges acabam conscientizando-se de que a fé que os unem deve ser maior que as diferenças nas crenças a que estão comprometidos. Com dificuldades eles lidam com essas diferenças para conviverem harmoniosamente e dividirem a refeição.

No sexto episódio, sem precisão de localização, o narrador pronuncia: “Longe do front, resistentes e americanos enfrentam uma luta que não consta nos relatórios, mas que é bem mais dura e desesperada”. Em uma região pantanosa, acompanhamos um intenso combate de resistentes italianos, americanos e ingleses em minoria, sitiados em uma área de domínio nazifascista. Com um desfecho trágico, os resistentes, são feitos prisioneiros, amarrados e jogados ao mar. Mas a narração final traz um alento: “Isso aconteceu no inverno de 1944. Na primavera a guerra terminaria”.



Pertinente observarmos que as histórias, mesmo não tendo uma continuidade narrativa específica para os eventos e personagens, elas estão dentro de uma ampla moldura de eventos reais ocorridos durante a Campanha italiana. As histórias pontuais e os eventos internos aos contos são ficcionais, mas estão amarrados pela continuidade externa aos contos, a moldura documental que dá coesão à obra como um todo: a campanha aliada deslocando-se do Sul ao Norte do país. Com sucesso de público inferior ao seu antecessor (mas ainda assim com resultado satisfatório), possivelmente pela falta de uma narrativa padrão, *Paisá* foi o nono colocado de bilheteria na segunda temporada do pós-guerra (setembro/1946 a agosto/1947), conforme aponta Fabris (2012).



**Figura 70** - Imagens capturadas do filme *Paisá*  
Um quadro representativo de cada episódio do filme.

*Roma, Cidade Aberta* tem algumas semelhanças aos documentários, mas, de modo geral, pode-se dizer que é um “primo distante”. Na verdade, ele é uma ficção até bastante melodramática, em que pese retire substancialmente os elementos da espetacularização consagrados no cinema clássico (cuja origem remonta, sobretudo, ao *O Nascimento de Uma Nação*). *Paisá*, neste aspecto, pode ser considerado mais próximo do documentário, principalmente por ter cada episódio iniciado com narração *off* e cenas de eventos reais para introduzir as histórias ficcionais, estilo próprio dos documentários; e também pelo distanciamento em que se coloca em boa parte dos relatos. Provavelmente o segundo filme da trilogia esteja mais em consonância à ideia inicial concebida por Rossellini, a de fazer os curtas, pois *Paisá* é uma antologia de curtas sobre variações de um mesmo tema. *Alemanha, Ano Zero*, por sua vez, aproxima-se do primeiro filme (apesar de apresentar-se em uma forma mais crua e desesperançosa), repetindo a fórmula de ficção sem espetacularização para buscar à essência da realidade. Ainda que ao final todos sejam ficções, *Paisá* guarda a diferença de ser ficção em “moldura documental”.

Em *Alemanha, Ano Zero*, sob a exibição dos créditos nos primeiros planos, vemos a radicalização na exposição da cidade de Berlim em ruínas, fazendo as cidades italianas vistas anteriormente parecer até bem conservadas. Um *travelling* de baixo para cima desnuda o que é apenas o esqueleto destruído de um edifício. A seguir, outro *travelling* em diagonal do alto para o chão evidencia outros tantos prédios em condições semelhantes. A câmera se desloca pelas ruas da cidade e só são vistos escombros e um ou outro carro ou carroça movimentando-se. Dessa forma, Rossellini apresenta o espaço fílmico, uma Alemanha absolutamente devastada após sua derrota na guerra. Depois dos planos de apresentação da cidade, observamos um grupo de pessoas das mais variadas faixas etárias (de idosos a crianças), cavando túmulos no cemitério. Dentre elas está Edmund, o menino de 12 anos protagonista da história. Em seguida, o garoto anda pelas ruas e vê um cavalo morto no chão, e muitas pessoas no entorno cortando os pedaços do animal. Por todo lado há morte e destroços, mas há também a vida tentando reerguer-se. Rossellini apresenta longos planos em *travellings* acompanhando Edmund em sua caminhada pelas ruas rumo ao seu lar. Ele sobe as escadas do prédio onde mora e podemos ver a estrutura bastante danificada, sem que seja dada ênfase ao atributo.

A família sofre com a escassez de recursos e vende objetos domésticos no mercado informal para conseguir dinheiro. O pai é um homem doente e se sente como

um fardo para família, mas mantém seu discurso moralista de que mesmo as piores necessidades não justificam atitudes socialmente reprováveis. O irmão mais velho é um nazista que se recusa a se submeter às novas autoridades, não se cadastrando para receber alimentos e mantendo-se escondido em casa. A irmã prostitui-se com soldados aliados para obter bens materiais. Os quatro moradores da casa dividem a comida disponibilizada para três (e mesmo que fosse para quatro, já seria escassa). Durante toda narrativa, perdura o clima tenso e a atmosfera pesada, corroborados pelo espaço fílmico devastado, e também pelos valores sociais igualmente arrasados. E este peso do mundo recai sobre os frágeis ombros de Edmund, que faz todos os esforços para levar dinheiro para sua casa, um lar material e moralmente em colapso.

Neste filme, Rossellini não parece estar interessado em produzir um discurso propriamente dito, tal como faz em *Roma, Cidade Aberta*; ou em criar histórias que representem uma restituição histórica dos eventos, como faz em *Paisá*. Também não parece ser o objetivo condenar ou perdoar os alemães pelos desastres ocasionados pela Guerra (ele nem considera ser essa a finalidade do cinema), mas tão somente registrar, testemunhar as dificuldades do pós-guerra, a devastação sócio-espacial e os caminhos tortuosos da reconstrução, mantendo o distanciamento, evitando criar o vínculo afetivo entre espectador e personagem. O olhar sempre enigmático de Edmund nos impede de determinar seu caráter (é um personagem bom ou mau?), e também de saber o que afinal ele sente em uma condição tão degradante quanto aquela em que vive. Tanto Edmund (cujo nome verdadeiro é o mesmo) quanto o menino de Nápoles do segundo episódio de *Paisá*, demonstram surpreendente desenvoltura diante da câmera, vivendo seus personagens em vez de atuando. No entanto, há diferenças nos perfis deles. O garoto italiano é sorridente, fala alto, gesticula bastante e tem expressões faciais bem definidas. Fica possível conjecturar o que ele sente. Já o alemão é enigmático, não esboça reações e não permite ao espectador compreendê-lo, tampouco sentir o que ele sente. É, talvez, um dos mais intrigantes personagens infantis apresentados no cinema.

Em um momento seguinte na narrativa, Edmund reencontra um antigo professor, cujas tendências são manifestamente pedófilas (ainda que não seja confirmada). Ele leva o garoto para sua casa e lhe entrega um disco com um discurso de Hitler para vender para uns soldados no mercado ilegal. Enquanto o discurso hitlerista ecoa nos prédios em ruínas, planos gerais das edificações são mostrados. Depois Edmund acompanha outros

garotos órfãos em atividades ilegais, que acabam o trapaceando. A situação de saúde de seu pai se agrava e ele procura o professor, pedindo alguma orientação. Em um discurso nazista, o professor diz que os fracos devem morrer para os fortes sobreviverem, e põe as ideias do garoto em choque. Pensando na possibilidade de realmente ser o melhor para todos, Edmund acaba envenenando seu pai para que ele morra rapidamente. Posteriormente, o jovem começa a pensar no que fez e procura novamente o professor, que o expulsa de sua casa com medo de que fosse acusado de influenciá-lo.

Novamente andando sozinho pelas ruas, Edmund parece não saber para onde ir. Ele encontra alguns meninos jogando bola na rua em meio aos escombros e pede para jogar junto, recebendo a negativa em seguida. Apesar de todos eventos encaminharem para o extremo do drama, o semblante dele permanece praticamente invariável, impedindo que haja a identificação fácil ao personagem, e levando a ponderar a respeito de quem ele realmente é e o que pensa e sente. Ele matou o pai por que fora enganado, ou por que queria? Ou realmente acreditava que seria o melhor? Ao não vermos ele derramar uma lágrima, o que de fato ele sente: culpa, alívio, indiferença, medo? Cada um terá uma interpretação, e nenhuma delas será definitiva, porque, neste caso, Rossellini projetou uma obra para não dar respostas, para não se encerrar em si mesma. *Roma* tem um final com objetivo claro; os episódios de *Paisá* podem até ser abertos, mas o conjunto da obra também é claro e perfeitamente delineado. *Alemanha* parece ser o passo mais largo para a modernidade cinematográfica, e é o que apresenta o final mais ambíguo.

Depois de ser excluído pelos outros garotos que não o deixaram jogar, de ter sido o responsável pela morte do pai e de ter sido expulso da casa do professor, Edmund entra em um dos tantos prédios em ruínas e, sozinho, começa a brincar como uma criança curiosa. Seus irmãos o chamam, sem saber onde ele passou a noite. Do alto do prédio ele vê, em frente à sua casa, um caminhão levando o caixão de seu pai. Ele não parece muito interessado. Desce um patamar no prédio por uma viga inclinada que usa como escorregador. Ainda em um andar elevado, ele põe a mão no rosto e depois olha para a rua. Talvez sem saber mais o que fazer, joga-se do alto do prédio. O peso do mundo era demais para os ombros do garoto que se viu cada vez mais sozinho e desprotegido. *Alemanha, Ano Zero* é desesperançoso, ao contrário dos antecedentes que, mesmo trágicos, mostram uma perspectiva. Para a *Alemanha* também havia, e a história provou. Mas, aos olhos de um menino de 12 anos, em 1948, estava distante demais.



**Figura 71** - Imagens capturadas do filme *Alemanha, Ano Zero*

Fellini, que teve seu primeiro contato com o cinema pelas mãos de Rossellini, afirma que este fora o único cineasta verdadeiramente neorrealista:

Seu abandono em relação à realidade, sempre atento, límpido, fervoroso, aquela sua forma de se situar com naturalidade no único ponto impalpável e inconfundível entre a indiferença do distanciamento e a falta de habilidade da adesão, permitia-lhe capturar, fixar a realidade em todos os espaços, olhar o interior e o exterior das coisas, desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico. Por acaso o neo-realismo não é isso? Daí quando se fala de neo-realismo, só se pode falar de Rossellini. Os outros fizeram realismo, verismo ou tentaram traduzir um talento, uma vocação, numa fórmula, numa receita. (FELLINI, 2000 *apud* FABRIS, 2012, p. 201-202)

André Bazin (1991), um entusiasta do cinema italiano do pós-guerra, também tece comentários acerca da obra de Rossellini. Em seu texto de 1949, sobre *Alemanha, Ano Zero*, o crítico afirma que o neorealismo de Rossellini não é de tema, mas de estilo:

Talvez ele seja o único diretor do mundo que sabe fazer com que nos interessemos por uma ação, deixando-a objetivamente no mesmo plano de *mise-em-scène* que seu contexto. Nossa emoção fica livre de qualquer sentimentalismo, pois foi obrigada a se refletir em nossa inteligência. Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles. (BAZIN, 1991, p. 190)

Ainda que não concordemos que Rossellini seja o único cineasta neorealista, como argumenta Fellini; ou o único a fazer com que nos interessemos pela ação independentemente da encenação, como propõe Bazin; a leitura de ambos sobre sua arte, as quais endossamos, são reconhecidamente acuradas. Como poucos, Rossellini foi capaz de traduzir em imagens fílmicas a angústia do pós-guerra nas cidades arrasadas.

## **9.2 OS PROBLEMAS SOCIAIS DA ITÁLIA NO PÓS-GUERRA EM DE SICA-ZAVATTINI (1946-1952)**

Se existe certa polêmica entre Visconti e Rossellini a respeito de quem fora o primeiro a realizar uma obra *neorealista*, não existe, por outro lado, a polêmica acerca de quem manteve-se fiel aos seus preceitos por mais tempo: este foi Vittorio De Sica. O primeiro filme do diretor a ser apontado como um precursor neorealista é *A Culpa dos Pais (I Bambini ci Guardano, 1944)*, que, segundo Visconti (*apud* FABRIS, 2012), seguia a mesma linha de *Obsessão*. O último filme de De Sica considerado neorealista é *O Teto (Il Teto, 1955/56)*, o qual, segundo Fabris (2012), pela evolução de sua filmografia, deveria ser contemporâneo ou anterior a *Umberto D. (1952)*. Ao longo desses anos, nem todos os filmes do cineasta podem ser considerados fiéis aos preceitos desta escola. *Milagre em Milão (Miracolo a Milano, 1951)*, por exemplo, mesmo que traga os problemas sociais em destaque, utiliza o caminho da fantasia escapista para o seu desenvolvimento, bem diferente da abordagem neorealista. Visconti e Rossellini, no início da década de 1950, começavam a encaminhar suas obras rumo à superação da escola do pós-guerra. Em seu filme de 1952, Rossellini passava a ser visto como um “desertor” do movimento, ao deslocar a atenção dos problemas dos pobres para os ricos em *Europa '51 (Idem, 1952)*,

decisão que não seria perdoada pela esquerda política. Já Visconti, aristocrata declarado comunista, viria a dar sinais de ruptura com o neorealismo em *Belíssima* (*Bellissima*, 1951), a qual se confirmaria no já citado *Sedução da Carne*, de 1954, que desloca a atenção do presente ao passado, para fazer uma releitura do processo da unificação italiana e traçar paralelos com o presente, na tentativa de compreender os motivos pelos quais as promessas da Resistência não foram cumpridas; escolha que seria vista como traição aos preceitos neorealistas pelos seus mais fervorosos defensores, tal como Zavattini. De toda sorte, as inevitáveis mudanças nos filmes refletiam a situação política na Itália decorrente das práticas centristas, e o conseqüente fechamento de horizontes para a população mais pobre.

Neste tópico selecionamos para discussão três importantes filmes, tanto do ponto de vista do engajamento social quanto do artístico, dirigidos por Vittorio De Sica, cujos roteiros são assinados por Cesare Zavattini. São eles: *Vítimas da Tormenta* (*Sciucsià*, 1946)<sup>137</sup>; *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948)<sup>138</sup>; e *Umberto D.* (*Idem*, 1952)<sup>139</sup>. Essas obras trazem à tona alguns dos problemas sociais do pós-guerra emergentes no urbano italiano, e, vistos em perspectiva, representam um *continuum* do modo como eles afetam cada etapa da vida: infância/juventude, idade adulta e velhice; respectivamente.

Em *Vítimas da Tormenta*, a temática trazida à pauta é um problema de grande envergadura no contexto sócio-espacial do pós-guerra na Europa: as crianças e jovens abandonados, que, pela ausência de perspectivas, acabam entrando na delinquência. No início da projeção, os espectadores são alertados de que se trata de uma história fictícia. Valendo-se de um elenco de atores não profissionais na tentativa de aproximar a ficção da realidade (e também devido aos orçamentos restritos), De Sica e Zavattini mostram o detalhamento do cotidiano das camadas mais pobres da sociedade. Nesta película, acompanhamos a história de dois garotos engraxates (Pasquale e Giuseppe) que são apaixonados por cavalos e tentam conseguir dinheiro para comprar o animal. A película começa com uma corrida equina entre os garotos, e um grupo de meninos assistindo-a. Em seguida, eles pagam a quantia devida pelo aluguel dos cavalos ao proprietário,

---

<sup>137</sup> Filme produzido por *CG Entertainment* e *Societa Cooperativa Alfa Cinematografica*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 87 minutos.

<sup>138</sup> Filme produzido por *Produzioni De Sica*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 89 minutos na edição brasileira lançada em DVD pela *Versátil Home Vídeo*, na Coleção Folha Grandes Diretores no Cinema (2018).

<sup>139</sup> Filme produzido por *Rizzoli Filme*, *Produzione Films Vittorio De Sica* e *Amato Film*, sonoro, P&B, em formato *standard* com proporção de tela de 1,37:1, e duração de 89 minutos.

enquanto um casal chega de carro (visivelmente pertencente à outra classe social) para montar a cavalo. Respondendo ao olhar aborrecido de Giuseppe àquela situação, Pasquale diz: “até o cavalo ser nosso ele pode alugar para quem quiser”. Dessa forma simples e objetiva, a narrativa é anunciada: dois garotos pobres e trabalhadores têm um sonho, comprar um cavalo.

Em uma mudança de planos por fusão ao estilo do cinema clássico, somos levados da pista de corrida para as ruas da cidade, onde observamos vários garotos engraxando os sapatos de soldados. Alguns planos são capturados com enquadramento bastante baixo, buscando o ponto de vista dos engraxates sentados. É possível notar um caminhão militar passando pela rua, instantes depois de alguns carros civis. Destacamos tais características para identificá-las como exceções. Diferentemente de Rossellini, que vinculou os três filmes diretamente ao contexto de guerra, sendo seu objetivo discutir os temas da Guerra em um espaço que guarda concretamente as suas marcas; na obra de De Sica, a Guerra é apenas ligeiramente invocada (seja na presença de um militar, de um veículo ou de um filme sendo exibido). A crise econômica e social vista na diegese é decorrente, sobretudo, dos efeitos catastróficos da Guerra e do regime fascista, e isso já se faz suficientemente claro pelo contexto sócio-espacial em que o filme está imerso. Portanto, seria redundância repeti-lo ao inserir, por exemplo, um diálogo em que se dissesse: “veja o que a Guerra fez”; ou um plano de detalhe de uma notícia de jornal fazendo uma referência do tipo: “desemprego sobe em proporções inéditas depois do conflito...”. De Sica e Zavattini não pretendem mais reviver a Guerra, mas superá-la, discutindo qual sociedade resultou dela, denunciando-a. Uma sociedade que tudo tem a oferecer aos seus jovens é a ocupação de engraxate para ajudar no sustento da família, isso no caso daqueles que ainda tem uma família. É o que ocorre com Giuseppe, que entrega o dinheiro que ganhou para sua mãe, e ainda comenta que o dinheiro já não dá para nada (em uma alusão à inflação). Pasquale, por outro lado, sequer tem família, é um menino “sozinho” no mundo (e não é dada explicação alguma do motivo dele ser órfão).

O irmão mais velho de Giuseppe é integrante de um grupo de delinquentes que roubam objetos para comercializar no mercado ilegal. Ele utiliza os garotos para vender cobertores furtados a uma cartomante conhecida por adquirir produtos dessa natureza. Como já havíamos observado nos filmes de Rossellini, a escola neorrealista evidencia amiúde a questão das atividades econômicas ilegais como forma de sobrevivência das



peessoas, um contingente grande à margem da formalidade. Mas, isso é feito em um estilo bem menos ostentatório que aquele encontrado nos filmes de gângsteres, para citar um exemplo em que a criminalidade urbana era o foco. No caso neorrealista, o crime é realizado para fins de sobrevivência, o que torna difícil o julgamento moral por parte do público, que (quase) invariavelmente se posiciona ao lado do infrator. Já no caso dos mafiosos, o crime se dá para o enriquecimento ilícito rápido. A criminalidade não é a única saída, mas sim aquela que dá o maior e mais célere retorno. Nesse caso, o julgamento moral fica fácil por parte do público, que tende a se posicionar ao lado da lei. Em uma trama organizada pelo bando envolvendo o assalto à casa da cartomante, os garotos acabam circunstancialmente ganhando dinheiro além do previsto pela venda dos cobertores e, dessa forma, conseguem comprar o tão sonhado cavalo, desfilando em seguida nas ruas da cidade sob os gritos admirados dos amigos engraxates.

A questão da corrupção no Estado é invocada sutilmente. A cartomante tinha um acordo com as autoridades para que pudesse realizar seus negócios ilegais à margem da fiscalização, e o assalto que sofre acaba sendo a quebra nessa rede de negócios escusos. A denúncia dela leva então os garotos (que entraram no negócio quase acidentalmente) à prisão. Mesmo com a preocupação de apresentar uma história de forma realista, o filme faz uso de uma série de elementos melodramáticos para sustentar seu enredo. Um dos momentos que se enquadra bem nesse modelo é o fragmento em que os garotos são levados presos enquanto a menina que gosta de Giuseppe os vê. Inicialmente vemos a cena da perspectiva dela, na qual se observa as portas do camburão se fechando e os garotos ficando atrás das grades enquanto o veículo começa a se afastar. Depois ocorre a inversão da perspectiva e, com a câmera atrás dos garotos, vemos por entre as grades a menina do lado de fora caminhando, tentando em vão alcançar o veículo que se afasta mais rapidamente. Essa construção é notadamente melodramática, e tem a função de causar comoção ao público. Se houvesse a intenção de simplesmente capturar o evento, a câmera não seria posicionada em nenhuma dessas perspectivas, mas sim em um ponto de vista neutro, o qual não tomasse partido da situação, mas tão somente a registrasse. Não nos cabe criticar tais tipos de construção, evidentemente, mas de reconhecer que mesmo nos relatos, em tese, mais realistas, ocorrem construções ficcionais carregadas de elementos subjetivos cujo foco é criar a aproximação entre espectador e personagem. De dentro do veículo, a câmera ainda captura a visão das ruas da cidade por trás das grades, para que ao público seja dado o mesmo ponto de vista dos garotos, o subjetivo.

Após essa primeira parte, que dura aproximadamente 20 minutos, quase todo o restante do filme se passa em locais fechados, nas dependências da prisão. Nessa segunda parte (de duração bem mais longa), De Sica procura mostrar o cotidiano dos jovens infratores presos: as dependências precárias, a alimentação insatisfatória, a disciplina rígida descambando para violência física e psicológica, o abuso de poder por parte das autoridades que, com frequência, batem nos garotos, entre outros atributos. Observamos as intrigas entre os presos, amizades e desentendimentos, e toda ordem de relações entre um grupo de pessoas confinadas em uma condição adversa. A construção do discurso fílmico visa mostrar a falta de um programa educativo que verdadeiramente recupere os jovens. Tal como é representado, se aqueles garotos já tinham pouquíssimas perspectivas antes de entrarem ali; depois que saírem, elas serão reduzidas a nada.

A proposta do filme é retratar de forma honesta o que ocorre dentro desse tipo de instituição, o que, na prática, não temos como ratificar. O que podemos observar é que existe um enredo ficcional melodramático que vai ligando os motivos a cada avanço do enredo. Pasquale e Riccardo, dentre os garotos maiores, acabam desenvolvendo certa rivalidade entre si. Os diretores do local enganam Pasquale fingindo estar batendo em Giuseppe, para que aquele faça a delação. Não aguentando ver o sofrimento do amigo (o que na prática lhe é apenas sugerido), Pasquale acaba delatando o irmão de Giuseppe. Quando a mãe deste, na única vez em que aparece na visita, acusa-o de ter denunciado o próprio irmão, ele sai revoltado à procura de Pasquale para acusá-lo de traição. Desses eventos, aliados a intrigas dos outros detentos e a uma armadilha, resulta uma surra em Pasquale, após as autoridades terem encontrado uma lima em seus pertences. Essa surra acaba desencadeando, em seguida, uma briga entre Pasquale e Riccardo, o que resulta em uma lesão na cabeça deste, e a prisão daquele na solitária. A surra em Pasquale e a prisão na solitária denotam, objetivamente, os excessos do Estado no trato aos jovens infratores. Os motivos que levam a esses excessos, todavia, são ficcionais. O discurso objetivo é o da existência de maus-tratos, que, pelo discurso, é real; mas os eventos que os desencadeiam são meramente fictícios, a fim de justificá-los no discurso amplo.

Após esses eventos, ocorre o julgamento de Pasquale e Giuseppe, no qual ambos são condenados. Nesta sequência, vemos um grupo de pessoas (crianças e familiares) tomando o entorno do prédio do tribunal para acompanhar o julgamento e, em lágrimas, veem novamente os amigos serem levados. Giuseppe e Riccardo planejam uma fuga no

dia em que será exibido um filme aos detentos (última alusão à Guerra é o filme visto, um documentário de guerra). Durante a exibição, inicia-se uma confusão e o projetor começa a pegar fogo, o que ocasiona pânico generalizado, seguido do pisoteamento de um menino que fica gravemente ferido. O caos situacional acaba favorecendo o sucesso da fuga. Pasquale fica sabendo que Giuseppe e Riccardo fugirão com o cavalo e, em cólera, oferece-se para ajudar os policiais a encontrá-los, frustrando a fuga. Ao final, Pasquale tenta dar uma lição em Giuseppe. Este ato, porém, acaba tendo consequências ainda mais drásticas, finalizando a obra da única maneira possível: tragicamente.



**Figura 72** - Imagens capturadas do filme *Vítimas da Tormenta*

O ano de 1948 é o mais profícuo da escola neorrealista, configurando seu ápice; e *Ladrões de Bicicleta* é, provavelmente, o maior expoente. Seguindo o desejo de Zavattini de realizar um filme sobre a vida de um homem onde “nada” de relevante acontecesse, *Ladrões* consegue chegar bastante próximo de tal desejo. O filme conta a história de Antonio Ricci, um dos tantos desempregados na Itália do pós-guerra. Poderíamos até sugerir que a vida de Antonio fosse o futuro da vida de um daqueles garotos de *Vítimas da Tormenta*, mas, o mais provável, pelos caminhos que a narrativa seguiu, é que aqueles meninos sequer tivessem alçado à condição de Antonio. No primeiro plano, ainda sob a exibição dos créditos, acompanhamos a chegada de um ônibus a um local afastado. Há uma grande área desocupada à margem do conjunto de prédios de cinco ou seis pavimentos, típicas moradias populares padronizadas. Vários homens sobem as escadas de forma apressada, descendo-as em seguida. Um homem, com um papel na mão, chama o nome Ricci. Em um enquadramento afastado em plano geral, vemos alguém sair do aglomerado e atravessar a rua à procura de Ricci, que está sentado no chão do outro lado da rua. Sem cortes, a câmera acompanha esse homem vindo ao encontro de Ricci e depois os dois voltando ao aglomerado. A duração dessa caminhada é a do tempo real, respeitando, no espaço fílmico, a distância espaço-temporal real (imagem-tempo). A Antonio, é oferecida uma vaga de trabalho de colador de cartazes de filmes pela cidade. O requisito para executar a função é possuir uma bicicleta, o que ele não tem.

Quando Antonio vai para casa, talvez no mesmo conjunto habitacional, vemos sua esposa, e outras mulheres, carregando baldes com água. Aquelas edificações populares foram construídas em um local dotado de pouca infraestrutura, obrigando os moradores a encontrar soluções alternativas para seus problemas. O entorno dos prédios é visivelmente precário, paisagem tipicamente representativa de um bairro pobre.



**Figura 73** - Imagens capturadas do filme *Ladrões de Bicicleta* (1)

Disposta a não permitir que o marido perca a oportunidade, Maria vende os lençóis para conseguir o dinheiro para Antonio comprar a bicicleta. Ressalte-se a curta e decisiva participação de Maria no filme, uma mulher verdadeiramente determinada; e, também, a fila de pessoas vendendo ou empenhando bens a fim de obter alguma renda para sobrevivência. Posteriormente, o pequeno Bruno, filho do casal, olha admirado a bicicleta e conversa com seu pai, enquanto Maria costura o quepe. De bicicleta, Antonio leva Bruno para escola, e depois segue para seu trabalho. A autenticidade no sorriso de ambos é tão convincente que, no caso deste filme, a opção por atores não profissionais foi de um acerto ímpar. De Sica conseguiu capturar toda genuinidade de seu elenco e eliminar (quase) toda insegurança dele perante as câmeras, obtendo dessa condição, um resultado muito realista no que compete aos personagens. No filme, o povo é, de fato, representado. Logo no primeiro dia de trabalho, em meio à rua bastante movimentada, Antonio tem sua bicicleta roubada por um jovem, que conta a com ajuda de um cúmplice. Ele corre pela rua sem ter certeza de que caminho o ladrão seguiu, e pega carona em um carro. O cúmplice do roubo pega carona junto e induz o motorista a seguir para o lado errado, frustrando em definitivo a captura no momento imediato ao furto.



**Figura 74** - Imagens capturadas do filme *Ladrões de Bicicleta* (2)

À esquerda, momento em que ocorre o roubo; à direita, Antonio correndo pelas ruas atrás do ladrão.

A partir desse evento absolutamente banal, que é o roubo de uma bicicleta, o filme se torna a busca implacável de um homem pelo seu instrumento de trabalho e, em última instância, a luta pela sobrevivência e dignidade. Este é o exemplo perfeito do quanto o contexto sócio-espacial tem peso na obra. O roubo de uma bicicleta, por si só, é um evento (quase) “indigno” de um filme; mas, o fato de a bicicleta ser a única garantia para se manter um trabalho em uma condição de desemprego latente, reveste o evento

de um significado dramático grandioso. Em outra confluência espaço-temporal seria, de fato, um evento banal, mas, na vida de Antonio na Itália de 1948, a perda da bicicleta é capital. É o retrato do desespero em que a sociedade se encontra. Tal como em *Vítimas*, neste, os eventos da “primeira parte” também duram em torno de 20 minutos, sendo o marco da virada narrativa, o roubo da bicicleta. O restante, que é a parte mais longa, é a busca do objeto pelas ruas de Roma, onde Bruno acompanha a dura jornada de seu pai.

Primeiramente, Antonio registra um boletim de ocorrência, mas logo o policial lhe diz que não tem muito o que fazer por ele, e que não é possível deslocar uma unidade policial para procurar uma “simples” bicicleta roubada, orientando-o, assim, a procurar por si mesmo. Em seguida, Antonio passa por um grupo de pessoas conversando sobre condições de trabalho, no que parece ser uma reunião sindical. Naturalmente, Antonio percebe que ali também não encontrará uma solução para o seu problema presente. Afinal, não é a função de um sindicato correr atrás de uma bicicleta roubada, mas sim a de lutar para que um trabalhador não fique à mercê de tal situação, sendo condenado à miséria por não ter uma bicicleta. Antonio então procura um amigo que está ensaiando uma peça de teatro ou musical, e lhe pede ajuda. Fazendo uma breve pontuação nesse fragmento do filme, a questão da linguagem, e os diferentes sotaques regionais, é posta em destaque. Um dos intérpretes pronuncia a palavra “gente” de um determinado modo e o responsável pela peça fica o corrigindo, querendo que a pronuncie a seu modo, que seria supostamente o correto. A questão da aceitação do sotaque do outro, como variação linguística em relação a um “modelo padrão”, era debate na Itália pós-fascista, e o filme pontualmente faz essa referência. Voltando ao tema principal, o amigo de Antonio então se propõe a ajudá-lo a procurar as peças da bicicleta em desmanches, considerando que, de um dia para o outro, não seria mais possível encontrá-la inteira.

A relação entre pai e filho vista neste filme, é, com justiça, uma das mais belas e admiráveis já registradas no cinema, lembrando, em dados momentos, àquela vista em *O Garoto*, de Chaplin, mas superando-a dramática e realisticamente. Bruno tem em seu pai um herói, e, com suas curtas pernas infantis, corre pelas ruas no mais das vezes tentando acompanhar os largos e apressados passos do pai. A função do menino no filme, indo muito além de apenas acompanhar o drama da busca, reside em uma espécie de avaliação moral de Antonio, que, sempre à vista dos atentos olhos do garoto, tem de servir de exemplo a ele. Segundo Bazin (1991, p. 269), “É a criança que dá à aventura do

operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social. [...] A cumplicidade que se estabelece entre o pai e o filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral.” Após a frustrada busca em um local onde se comercializam peças de bicicletas, pai e filho pegam carona em um caminhão para continuar a procura em outra parte da cidade. O início da forte chuva, contudo, acaba interrompendo a jornada.



**Figura 75** - Imagens capturadas do filme *Ladrões de Bicicleta* (3)

Cessada a intempérie, Antonio vê o rapaz que roubou sua bicicleta e sai correndo atrás dele, não conseguindo alcançá-lo<sup>140</sup>. No entanto, ele consegue encontrar o senhor que falava com o ladrão instantes antes, e o segue até a Igreja em busca de informações sobre o endereço do meliante. Na Igreja, Antonio encontra todo tipo de caridade, desde corte de cabelo e barba, até almoço comunitário, razão pela qual a Igreja mantém-se lotada. Só não encontra, em contrapartida, uma solução para o seu problema, que é ignorado enquanto as freiras exigem dele silêncio e o impedem de continuar sua procura. Curiosamente, a insensibilidade com que o drama de Antonio é tratado na instituição religiosa denota o desinteresse dela em oferecer uma ajuda que resolva a situação social. É possível notar, ainda que subliminarmente, uma tendência à comparação dos tratamentos recebidos no “sindicato” e na Igreja, proposta pelo filme. A indiferença com que Antonio é tratado no sindicato até se justifica devido à natureza da atividade deste, que visa, em tese, à justiça social e não à caridade. Já a Igreja prima pela

<sup>140</sup> Nesta passagem, e também na do confronto próximo ao final do filme, fica difícil reconhecer se o rapaz realmente é o mesmo que roubou a bicicleta. Somente retornando à cena do roubo e comparando a essas cenas é que fica claro que se tratam da mesma pessoa. Como isso era impossível na exibição de cinema, ao público é dado o mesmo peso da dúvida que recai sobre Antonio, que tenta reconhecer alguém que viu apenas brevemente. Ainda assim, ao público é dada uma visão um pouco mais privilegiada do ladrão que a Antonio, que percorre a cidade atrás de alguém visto apenas de relance.

caridade, mas aquela que em nada modifique a verdadeira situação da sociedade. Uma caridade cuja finalidade é o conforto imediato, e não a quebra do *status quo* social.

Retomando a narrativa, já fora da Igreja, Bruno sente-se cansado e com fome, e chora pelo fato de seu pai não ter esperado o almoço. Antonio dá um tapa no garoto e o manda parar de chorar, o que resulta em mais choro dele, que agora quer andar longe do pai. Adiante, Antonio pega seu escasso dinheiro e leva Bruno ao restaurante, onde pede pizza para ele. As mudanças nas feições faciais dele, do choro ao riso, são representações fidedignas da cotidianidade. Bruno é uma criança que age como tal e tem reações condizentes com sua fase de desenvolvimento. Isto é notório na cena do restaurante em que ele, ao se deparar com a dificuldade no manuseio dos talhares, e ao ver na mesa ao lado um menino de família rica utilizando-os habilmente, pega então a pizza com as mãos para comê-la. Já próximo ao final da película, Antonio encontra o ladrão de sua bicicleta e o pressiona a devolvê-la. Logo uma aglomeração envolve os dois, e Bruno, com medo que seu pai seja agredido, chama um policial para conciliar. A autoridade diz que mesmo que Antonio tenha razão na denúncia, ele não teria testemunhas a seu favor, induzindo-o a desistir. Antonio titubeia e já não tem mais tanta certeza de estar certo.

Desolado após tanta procura inócua, Antonio sente-se perturbado com a agitação das ruas e tentado a cometer uma loucura. Ele então manda Bruno pegar um bonde e ir para casa. O garoto inicialmente hesita e volta a seguir o pai, que então dá a ordem mais veementemente. Bruno se encaminha para tomar o transporte mas acaba perdendo-o. Enquanto isso Antonio vê uma bicicleta e decide roubá-la. Diferentemente do roubo de que fora vítima, Antonio acaba não conseguindo escapar e é capturado pela população que se sente tentada a linchá-lo. O dono da bicicleta decide perdoá-lo e pede às pessoas que não batam naquele “pobre homem”. Para a sua vergonha se completar, percebe que Bruno presenciou todo o fato. Ao final, Antonio continua tão pobre quanto antes, sem emprego e, o pior, rebaixado ao nível do ladrão. Indo para casa, Bruno dá a mão ao seu pai. Este símbolo, à primeira vista, tende a ser interpretado como um gesto de perdão, talvez um alívio à sensibilidade aflorada. Porém, tentando buscar explicação nos meandros do cinema neorrealista, essa leitura seria equivocada, mais condizente com o escapismo. Na realidade, o gesto de Bruno não é o de perdão, mas o de reconhecimento que seu pai não é um herói, e seria pesado demais carregar mais este fardo. Bruno dá a mão a seu pai não porque o perdoa, mas porque agora ambos são homens propensos a



erros. Ao passo que as circunstâncias fizeram de Antonio um errante aos olhos de Bruno, esse episódio fez de Bruno um homem que agora conhece o mundo real, aproximando-os. Por fim, a mais simples e cruel das mensagens do filme, e que em momento algum é negada na obra, é precisamente descrita por Bazin: “no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, devem roubar uns aos outros” (BAZIN, 1991, p. 267). A simplicidade desoladora do mundo real é cristalina em *Ladrões de Bicicleta*.



**Figura 76** - Imagens capturadas do filme *Ladrões de Bicicleta* (4)

Acima à esquerda, momento em que Antonio acusa o ladrão; acima à direita, tentativa de fuga de Antonio; abaixo à esquerda, Antonio capturado; abaixo à direita, pai e filho seguem de volta para casa.

Para finalizarmos o tópico, e o estudo do *neorrealismo*, seguimos para a discussão do filme *Umberto D.*, que tem como temática a situação dos idosos cujas aposentadorias não lhes garantem condições mínimas de subsistência. Seguindo o mesmo raciocínio adotado para o filme anterior, não poderíamos apontar a vida de Umberto Domenico Ferrari como o futuro de Antonio Ricci visto que este, provavelmente, não teria conseguido alçar essa condição. E este é o lado mais difícil de encarar o conjunto das obras, pois cada um dos protagonistas do povo representam os “vencedores” das fases anteriores. Ou seja, em *Vítimas*, Antonio poderia ter sido um dos engraxates dentre os que não foram presos, mas seria pouco provável que fosse um dos garotos presos. Em

*Ladrões*, Umberto seria um daqueles homens que tinham emprego, e não um desempregado como Antonio. Fazendo agora o exercício inverso, o que poderíamos esperar de Pasquale na fase da vida de Antonio, em *Ladrões*; ou de Antonio, na fase da vida de Umberto, em *Umberto D.*? Quais são as perspectivas que a sociedade oferece aos seus cidadãos mais vulneráveis? Eis a essência do conteúdo social crítico desta escola.

*Umberto D.* inicia-se com um badalar de sinos seguido de um plano geral da rua, na qual observamos prédios de cinco pavimentos erguidos no alinhamento de uma larga via ocupada por automóveis, e, ao fundo, um aglomerado de pessoas no que parece ser uma marcha. Com enquadramento fixo em *plongée*, e em plano único, vemos a marcha se aproximando sem qualquer proteção policial. Na esquina, um ônibus abruptamente interpõe-se em meio à marcha obrigando os manifestantes a abrir caminho sob pena de serem atropelados. Em seguida, acontece uma forte repressão policial aos manifestantes, um grupo de idosos aposentados que protestam pelo aumento dos benefícios. De Sica repete a fórmula dos antecessores e apresenta um elenco formado inteiramente por não profissionais. Em consonância ao que ocorre em *Vítimas*, também há abuso de poder por parte do Estado que acomete veementemente os manifestantes. Importante destacar que, em ambos, as agressões ocorrem a pessoas frágeis, sejam as crianças de um, ou os idosos de outro. Já a “violência” do Estado a Antonio (um homem na idade adulta), não é física, mas moral. Pode ser apenas coincidência dadas as circunstâncias dos enredos, mas, veladamente, também pode ser lida como uma severa crítica ao abuso de poder de um Estado autoritário que, em seu pior estilo, atua covardemente.



**Figura 77** - Imagens capturadas do filme *Umberto D.* (1)

À esquerda, protesto dos idosos pelo aumento dos valores das aposentadorias; à direita, a repressão policial contra os manifestantes.

Ao longo da narrativa, acompanhamos a vida de Umberto, um idoso aposentado que vive em um quarto de pensão alugado na companhia de seu cachorro Flike. Seu drama decorre do salário extremamente baixo que recebe, que acaba sendo insuficiente para viver minimamente com dignidade. A dona da pensão o trata com desprezo e quer despejá-lo, pois ele tem uma dívida para com ela e não tem dinheiro o suficiente para quitá-la, mesmo vendendo seus bens pessoais. Em uma instituição beneficente onde faz suas refeições, Umberto divide sua comida com Flike. Andando pelas ruas e conversando com outros aposentados, ele tenta vender seus bens, porém é inócuo, pois quase todos estão em semelhante penúria. Quando volta ao seu quarto, descobre que a dona já o alugou a outras pessoas, e colocou seus pertences em outro quarto menos confortável. Em uma discussão na cozinha, a câmera é posicionada em um ponto bem baixo, no mesmo nível de visão do cachorro, e então vemos parte da discussão em *contraplongée* com a vista ampla do cômodo. Este enquadramento é intercalado com o modelo clássico de diálogos *campo/contracampo*. A empregada da pensão, Maria, presencia toda a discussão sem esboçar reação alguma. Depois que a proprietária sai, vemos a conversa de Maria e Umberto, enquanto ela depena uma galinha. É notória a dificuldade dela diante das câmeras, flagrantemente a de alguém que não sabe “atuar”. E isso justamente acaba sendo seu mérito, pois são nessas cenas que o realismo mais se exacerba. A câmera se aproveita disso para seguir minimamente seus passos, mostrando os movimentos da rotina da empregada doméstica. Sua função é tão determinante para a representação social que deveríamos dizer que o filme conta não somente a história de um aposentado, mas também a de uma empregada doméstica. Além disso, ela é a única que trata Umberto dignamente, e, pode-se dizer o mesmo dele em relação a ela. Acaba havendo, guardadas as devidas proporções, uma cumplicidade de pai e filha entre ambos, ou, talvez, de avô e neta, devido a diferença etária.

Na tentativa de capturar o cotidiano em sua essência, nos movimentos mais banais, duas sequências de *Umberto D.* são emblemáticas e representam claramente a ruptura do cinema clássico para o moderno, a passagem para um “cinema de duração” (a imagem-tempo tão cara a Deleuze). A primeira delas é a sequência de pequenos eventos que antecedem o ato de dormir de Umberto. Acompanhamos ele abrindo a persiana, fechando o vidro, guardando o chapéu, tirando o casaco, caminhando pelo quarto, arrumando o travesseiro, verificando o termômetro para ver se está com febre, entre outros tantos gestos corriqueiros cujo tempo de duração significante e significado são

coincidentes, portanto, respeitando a duração real. A segunda dessas sequências, na qual acompanhamos Maria acordando e executando suas primeiras tarefas diárias é ainda mais exemplificativa. Ela abre os olhos, fecha-os, põe os pés no chão, a mão no rosto, e pensa, deixando o tempo passar. Depois, calça os sapatos, levanta-se, lentamente caminha pelo corredor enquanto veste um casaco, e então entra na cozinha. Essa primeira parte, registrada sem cortes, dura cerca de um minuto e meio, e absolutamente nada relevante acontece para um filme. Na cozinha, observamo-la tentar acender o fogão. Ela risca o fósforo na parede algumas vezes, não consegue acendê-lo. Percebe que a saída de gás está fechada. Abre-a. Pega outro palito, risca-o na parede, agora acende o fogão. Caminha até a janela e olha para a rua. Vê as janelas dos prédios vizinhos, as marcas de mofo, e um gato andando pelo telhado. Após instantes de distração, volta aos seus afazeres. Pega um bule no armário, vê o bilhete sobre a mesa. Segue até a torneira para encher o bule. Volta à mesa e retira os papéis de cima dela. Leva o bule até o fogão. Enquanto espera, põe a mão na barriga, está grávida e sente-se preocupada porque sabe que a patroa a demitirá quando descobrir. Deixa a distração de lado, pega o moedor de café que está sobre a mesa. Senta-se, pega um punhado de café e coloca no moedor. Com lágrimas nos olhos, gira a manivela do moedor. A câmera, que registra seu corpo, desce até suas pernas, que se estica toda para fechar a porta com a ponta dos pés. A câmera flagra a ponta do dedo movimentando a porta. Ela retorna o corpo a posição normal na cadeira e segue sua rotina. Ouve a campainha da porta tocar e vai atender. São médicos que vieram buscar Umberto, que está doente. Essa segunda parte da sequência dura em torno de quatro minutos, uma verdadeira “eternidade” para a decupagem do cinema clássico. Este exemplo, o qual tratamos de trazer detalhadamente, é um perfeito exemplar de um tipo de imagem-tempo deleuziana. No cinema moderno, em Antonioni, Bergman ou, em especial, em Tarkóvski; estas construções vêm a ser comuns, mas, no cinema ocidental de 1952, era uma ruptura de grande monta à decupagem clássica. Um cinema cotidiano de tema e de estilo, consoante o desejo zavattiniano.

Seguindo na narrativa, Umberto passa alguns dias no hospital por conta de uma amidalite, e deixa Flike aos cuidados de Maria, a única pessoa que vai visitá-lo. Apesar de querer continuar no hospital, pois lá recebe comida, os médicos dão alta a ele. Quando volta para casa, não encontra Flike, que fugiu. Desesperado, ele anda pela cidade atrás do cachorro. Encontra-o no canil, pouco antes de ser sacrificado. A cena do reencontro tem a função notadamente de causar comoção. Neste aspecto, *Umberto* e *Vítimas* são

mais próximos entre si, ainda que *Ladrões*, em menor grau, também tenha cenas que visem à comoção. A pressão da proprietária agrava a situação do despejo, e Umberto não tem uma solução para obter o dinheiro para quitar a dívida. Ele até cogita pedir esmolas, mas não tem coragem. Coloca então Flike a fazê-lo, em duas patas com o chapéu na boca. A chegada de um amigo que reconhece o cachorro põe fim à tentativa de Umberto, que, de forma constrangida, disfarça o ocorrido. O amigo parece ser um homem importante, e Umberto tenta contar seu drama na esperança de receber alguma ajuda. No entanto, o homem, apressado, logo toma seu ônibus sem dar atenção a Umberto.



**Figura 78** - Imagens capturadas do filme *Umberto D.* (2)

Quando Umberto volta para seu quarto, ele está decidido a abandoná-lo. Em uma discussão breve com a locadora, o idoso diz que trabalhou durante 30 anos no Ministério do Trabalho. Esse curto fragmento da conversa é de um peso social espantoso. Como pode uma pessoa que trabalhou a vida inteira para o Estado estar naquela condição? Como pode um sistema de aposentadorias ser tão injusto que não dá a um homem a condição de sustentar a si e a seu cachorro em um quarto de pensão alugado? É evidente que De Sica e Zavattini fazem uma crítica social incisiva ao Estado, e o julga excludente. E todo o discurso só vem a corroborar esse julgamento, pois basta que se juntem as peças

dos três filmes e pontue a ação do Estado em cada uma delas para que se reconheça. A sociedade é excludente com o aval do Estado, que não faz a defesa daqueles que mais precisam dele, não dá o contrabalanço às relações sociais desiguais.

Na sequência final, Umberto vaga pelas ruas tentando em vão dar Flike a alguém. Até tenta se esconder do cachorro e ver se ele segue sozinho, mas o cão sempre volta. Ele oferece-o a uma criança, mas os pais dela impedem-na de aceitá-lo. Por fim, no auge da angústia, Umberto pensa em jogar Flike debaixo de um trem, mas o cachorro foge. Talvez “acordando” da alucinação, tenha se dado conta da loucura que fazia. Ele vai atrás de Flike que foge desconfiado. Tenta brincar com o cachorro que aos poucos cede aos instintos. Enfim, vemos Umberto e Flike brincando juntos no parque. Este final foi acusado, à época, de ser escapista, oferecendo um conforto quando não havia. É difícil dizer se a crítica é justa. De qualquer modo, o filme não pode ser acusado de conformista. Comumente apontado como um canto do cisne do neorealismo, *Umberto D.* dá seguimento às denúncias das injustiças sociais indicadas em seus antecessores.



**Figura 79** - Imagens capturadas do filme *Umberto D.* (3)

Nos filmes analisados de De Sica e Zavattini, podemos constatar a intenção dos realizadores de mostrar e denunciar o colapso das instituições da sociedade urbana moderna, tais como, o Estado, a Igreja, as Empresas e os Sindicatos; e suas respectivas incapacidades em absorver as demandas da parcela da sociedade que mais depende delas. É notório, conforme os discursos fílmicos, que não existem ações propositivas de ampla abrangência social por parte dessas instituições, mas tão somente medidas paliativas que em nada alteram as estruturas sociais, como ocorre, por exemplo, nos almoços comunitários na Igreja, em *Ladrões de Bicicleta*, cujo intuito real parece ser o de tão somente mantê-la cheia. O Estado, por sua vez, também não apresenta soluções para

romper com a barreira da desigualdade social, e tampouco para dar condições mínimas da vida digna aos pobres. Além disso, quando a situação se encaminha para um princípio de revolta (a manifestação em *Umberto D.*), ou para a tentativa de resolver os problemas dentro das margens que as circunstâncias encaminham (os crimes em *Vítimas da Tormenta*), o Estado responde da única forma que está preparado para fazê-lo: com violência e sufocamento destes grupos; ou com indiferença a eles, como o faz em *Ladrões de Bicicleta*. Da mesma forma, os discursos dos sindicatos também parecem não ter mais aplicabilidade prática para resolver a causa trabalhista. A descrença na revolução operária, dado os rumos que o regime stalinista seguiu, acabou impactando toda a esquerda mundial, que passa a não ter mais a mesma coesão em torno da causa proletária (HARVEY, 1992; FABRIS, 2012). Reflexo disso, o neorealismo não visa o mesmo objetivo revolucionário que visava o cinema soviético dos anos 1920, e, nesse sentido, podemos afirmar que é menos propositivo que a escola soviética, ainda que não deixe de denunciar os problemas sociais que afligem a população. Em contrapartida, os filmes italianos do pós-guerra, quando comparados às escolas precedentes, tendem a ser mais reflexivos sobre as condições em que a sociedade se encontra. O neorealismo propunha desnudar os problemas sociais colocando-os em debate, dar visibilidade aos grupos vulneráveis fazendo-os se enxergar no cinema, e trazer à tona o debate sobre a necessária democratização da vida cotidiana. Conforme destacamos no decorrer do capítulo, estas escolhas temáticas estavam diretamente vinculadas às escolhas estéticas e estilísticas, as quais, conjugadas, marcam a identidade do *Neorealismo italiano*.

Os pioneiros desta escola abriram caminho para outros cineastas italianos que viriam a ser fundamentais para a consolidação do cinema moderno, tais como: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, entre outros. Ademais, consoante Fabris (2012, p. 217), “o neorealismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, ‘um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana (1978, p. 65)’ [...]”. Como o cinema é também geopolítico (conquanto não seja essa a abordagem preferida das geografias de cinema), foi a partir do neorealismo que desencadeou toda a “onda” de cinemas novos da década de 1960, tendo finalmente repercussões nos cinemas dos países periféricos, e configurando o único período (entre 1960-1975, aproximadamente), pós primeiros cinemas, em que as sólidas bases hollywoodianas sentiram-se estremecidas. Mas, sobre isso, falaremos em outra ocasião.

**A**o longo do presente trabalho, dissertamos sobre o modo como o espaço e a sociedade urbanos foram representados em alguns filmes de determinadas escolas cinematográficas previamente selecionadas, à luz do modernismo e das transformações sócio-espaciais do final do século XIX a meados do século XX, e a partir de uma leitura histórica do cinema enquanto instituição, compreendendo os filmes como o produto dessa instituição. Consoante ao que apresentamos em um momento anterior, entendemos que a relação entre espaço e cinema se dá em pelo menos três momentos distintos e interdependentes, os quais denominamos: pré-fílmicos (espaço real), fílmicos (espaço representacional), e pós-fílmicos (espaço real/potencial).

As relações existentes nos espaços pré-fílmicos – as quais englobam tudo aquilo que acontece antes da realização do filme e que tem alguma influência em seu conteúdo, independentemente da magnitude, tais como: o contexto sócio-espacial, a organização industrial, os fatores econômicos e políticos, o debate teórico e cultural, a visão política do artista (e outros tantos fatores que não teríamos como esgotá-los); – procuramos desenvolvê-las nas introduções de cada capítulo, nas quais são apresentados panoramas gerais mais voltados à história-geográfica do cinema, com implicações espaciais e até mesmo geopolíticas; e também em momentos pontuais ao longo das análises dos filmes. A discussão dos espaços fílmicos, por sua vez, encontra-se ao longo das análises das obras nos tópicos de cada capítulo, nos quais priorizamos a discussão específica de como é feita a representação do espaço e sociedade urbanos propriamente ditos, procurando sempre a ligação entre os eventos reais (pré-fílmicos) e as escolhas que compõem as obras (fílmicos), tentando apontar as possibilidades de receptividade dessas obras e como elas, de alguma forma, influenciaram a construção dos valores sociais e as práticas espaciais (pós-fílmicos). Como também observamos em um momento anterior, a leitura pós-fílmica não é facilmente delimitada metodologicamente, em que pese fosse a condição desejável. Não que estudos envolvendo a recepção dos filmes não existam, mas nem sempre os resultados apresentados são conclusivos, ou mesmo satisfatórios. Dito de forma sintética, essa discussão está diretamente voltada a nossa hipótese de que os filmes guardam as características e os valores sociais e culturais de onde e quando são



realizados e tem potencial de alterar ou influenciar (de difícil mensuração) os valores de onde ele será exibido, ou seja, a relação imanente entre os momentos pré-fílmicos, fílmicos e pós-fílmicos, em um espaço sempre em devir.

O que nós chamamos aqui de espaço pós-fílmico é, na realidade, uma abstração. O que existe, de fato, é o espaço geográfico (real), que é o todo. É o que Santos (2014) define como um “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações”, e o que Massey (2008) resume como uma “simultaneidade de estórias-até-agora”, portanto, sempre em movimento, sempre em devir. As leituras que fazemos de pré e pós-fílmicos são, nesse sentido, ambos, espaço real, ou espaço geográfico, ou simplesmente espaço. Mas, por que então chamamos o pós-fílmico de potencial? A resposta a essa questão se dá com base na hipótese que temos defendido de que os filmes têm potencial de alterar o espaço (e não nos referimos à mensuração dessa possibilidade) onde será exibido. O espaço é real por que os filmes existem, eles são realidade e fazem parte do cotidiano da sociedade do século XX. Ou seja, se o pressuposto é de que os filmes podem modificar valores, ou criá-los, então eles, de uma forma ou de outra, criam espaço, e que é, portanto, um espaço real. Mas é também espaço potencial uma vez que não temos como avaliar como seria o espaço sem os filmes. Como podemos, na prática, determinar o quanto de espaço real é criado a partir dos filmes? Essa resposta não pode ser dada. Por isso o que chamamos de espaço pós-fílmico é também uma potencialidade. Ele é uma realidade, visto que os filmes existem e fazem parte do espaço; e é também uma potencialidade, uma vez que temos a consciência de sua importância, conquanto não possamos mensurá-la. Isto é o que tentamos mostrar ao longo de cada capítulo, de como cada uma dessas etapas, espaços real-representacional-real/potencial se imbricaram contribuindo para a criação do espaço geográfico.

Feitas as considerações, avançamos para outra questão. Partindo do pressuposto de que exista essa potencialidade dos filmes de afetar e modificar os valores sociais dos indivíduos e suas práticas espaciais, como então isso é operado pelos filmes? Este questionamento é o cerne de toda a discussão das “Geografias de cinema”. É o que Oliveira Jr. (2005) e Neves (2010) fazem referência a “que geografia(s) os filmes dão existência”; ou o que Jeff Hopkins (2009, p. 86) chama de “implicações sociais, políticas e espaciais dos filmes”. Hopkins (2009, p. 69), baseado na tricotomia de Peirce (ícone-índice-símbolo) “para descrever como os signos são criados, como interagem e como

operam nos filmes”, e em seus três tipos de significação (iconização, indexação e simbolização, baseado em Eco), além de outros conceitos como significante e significado, e impressão de realidade (em Metz), e “suspensão voluntária da descrença” (em Boggs); afirma categoricamente (a partir de uma negação): “O que a imagem fílmica não é? Ela não é uma reprodução da realidade” (HOPKINS, 2009, p. 84). Utilizando um enfoque diverso, confrontando a definição de espaço de Massey (2008), que o propõe como espaço de interações, inter-relações e pluralidade; com a afirmação de Vanoye e Goliot-Lété (2012), de que os filmes selecionam elementos e operam escolhas; a partir da análise de uma série de filmes e escolas cinematográficas, identificando a gradual consolidação da linguagem cinematográfica e suas articulações narrativas e discursivas, também chegamos à mesma conclusão: “o espaço fílmico é uma representação carregada de intencionalidade e não a reprodução ou cópia do real”. E buscamos mostrar, inclusive, que existem níveis ou escalas de aproximação dessa representação da realidade que podem torná-la mais ou menos fiel a ela, mas jamais ser a própria realidade. Podemos afirmar que, mesmo não sendo a reprodução da realidade tal como propunha Louis Lumière, existem mais elementos de realidade nas suas representações fílmicas do que nas películas de Georges Méliès; ou, mais realismo no *neorrealismo italiano* do que no *expressionismo alemão*. E, para que pudéssemos chegar a essas constatações, utilizamos uma abordagem que contemplou a história cinematográfica, mostrando as semelhanças e diferenças em cada uma das fases de desenvolvimento do cinema.

Respondendo então a pergunta do parágrafo anterior, os filmes têm sim a capacidade de operar sobre os valores sociais e práticas espaciais dos indivíduos e grupos, e o faz por meio de uma articulação narrativa e discursiva a partir de sua própria linguagem (que alguns autores entendem e estudam por sistemas de signos e símbolos), a qual foi sendo consolidada ao longo do tempo, e, com isso, criando elementos processuais de aparente continuidade nos quais prepondera a descontinuidade, fazendo a representação parecer o real. Cumpre observar, além disso, o papel decisivo da pretensa profundidade de campo pela vista em perspectiva, e a ilusão de movimento que a projeção gera, combinando os elementos que criam a impressão de realidade. O espaço e a sociedade urbanos vistos nos filmes não são exatamente o espaço geográfico, mas parece sê-lo, sobretudo quando se articula as narrativas e discursos de forma convincente e verossímil em termos técnico-ficcionais. A linguagem cinematográfica não surgiu em um único espaço-tempo. Mostramos que sua

consolidação se deu em um processo lento, cheio de avanços e recuos, caminhos imbricados, característicos dos próprios atributos espaciais. Ademais, a evolução da linguagem cinematográfica também está diretamente vinculada ao aprimoramento e à consolidação das técnicas (consoante Santos, 2014), as quais não tiveram aplicação territorial uniforme, o que possibilitou que diferenças de grande magnitude nas fases de desenvolvimento do cinema mundial se dessem também em função do espaço territorial.

Retomadas essas questões, o que nos parece menos adequado nas abordagens dos geógrafos em suas Geografias de cinema é a pouca consideração (quando não a desconsideração) do que nós chamamos de espaços pré-fílmicos, ou simplesmente os contextos sócio-espaciais. Sendo ainda mais específicos, referimo-nos à praticamente ignorada indústria cinematográfica vista em seu processo de consolidação. Parece-nos um tanto incompleta a discussão acerca da tão influente imposição cultural americana através de seus filmes quando não considerada, sequer minimamente, a trajetória que a levou à hegemonia do cinema mundial, a qual subsiste há cem anos. O paradoxo ainda maior reside no fato de esta trajetória ser explicada justamente pelos atributos essenciais do espaço, que é, por sua vez, o objeto geográfico por excelência. Nesse sentido, procuramos desenvolver um estudo que contemplasse essas questões tão decisivamente influentes nos filmes. Não que tenhamos exaurido o tema, absolutamente. Deixamos, certamente, muitas lacunas, mas tratamos de mostrar que existe um fértil campo de discussão nesse sentido que tem sido deixado de lado pelos geógrafos que estão mais preocupados com os segundo e terceiro momentos da relação espaço-cinema (fílmicos e pós-fílmicos).

Há ainda uma quarta possibilidade de discutir a relação espaço-cinema. É o que ligeiramente trouxemos na análise do filme *Um Homem Com Uma Câmera*: o ritual que envolve os sistemas de objetos e de ações para a projeção de um filme, por um lado, e o ritual de se deslocar a um cinema e adentrar a uma sala de exibição para assistir a um filme, por outro. Essa relação espacial pode ser denominada de “a-fílmica”, se quisermos partir da nomenclatura de Metz (STAM, 2013). Em tese, esse espaço não pode ser tido como espaço pré-fílmico uma vez que o filme (a ser exibido) já está acabado, portanto, qualquer influência vinda dessa relação não se dá mais naquele espaço fílmico, ainda que possa (e deva) influenciar os espaços fílmicos futuros. Também não deve ser

considerado pós-fílmico, pois este, a priori, leva em consideração aquilo que o filme opera no espectador após sua exibição, o que o faz refletir, ponderar, relacionar com algo do seu cotidiano. Tampouco é fílmico, pois este diz respeito somente àquilo que aparece no quadro e ao prolongamento que a mente do espectador é capaz de criar com base no universo diegético, de acordo com a definição de Aumont (2012). Apesar de não termos dado destaque a essa relação, é notório que esse ritual, tipicamente urbano, marcou o cotidiano da sociedade do século XX, e tem, por isso, relevância sócio-espacial.

Dados os exemplos que trouxemos ao longo do trabalho, é correto asseverar que o cinema tem capacidade de criar discursos que se incorporam como “verdades” para a sociedade. Neste sentido, Aitken e Zonn afirmam que o cinema é capaz de “criar realidade”, pois “A câmera não reflete a realidade, mas a cria, dotando-a de sentido, discurso e ideologia” (AITKEN e ZONN, 2009, p. 50). E complementam dizendo que “[...] essa dotação pode e deve ser contestada” (*Ibidem*, p. 50, grifo nosso).

Em síntese, cumpre destacarmos a nossa concordância com a assertiva final de Aitken e Zonn. Cabe ao geógrafo, ou a qualquer outro pesquisador que busque nos filmes a discussão da sociedade, dotar o olhar criticamente de forma a desnudar esses elementos fascinantes que o cinema utiliza para incutir leituras parciais de mundo, como se tais fossem retratos do todo, o que sabemos, não são. Todavia, é necessário que o pesquisador não queira subjugar o conteúdo fílmico a uma teoria acadêmica como se isso, por si só, fosse definitivo. O cinema, tal como qualquer outra arte, possui sua história, linguagem e teorizações; fruto do diálogo entre técnica e ficção, e circunstâncias de mercado; permitindo leituras e diálogos a partir de diferentes áreas do saber científico e acadêmico. De toda sorte, a Geografia tem muito a acrescentar ao estudo do cinema e às suas teorias, e também muito a aprender com elas. Tal como defendemos anteriormente, apontamos para a necessidade de estudos que contemplem uma Geografia do cinema mundial.

## REFERÊNCIAS

---

- AITKEN, Stuart C. & ZONN, Leo E. Re-apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 15-58.
- AMENGUAL, Barthélemy. *Dossiers du Cinéma*. 1971. In: COLEÇÃO FOLHA CHARLES CHAPLIN. Em Busca do Ouro. São Paulo: Folha de S. Paulo, Vol. 8, 2012. p. 28.
- ASCHER, François. Métropolisation et Métápolis. In: **Metápolis ou l'avenir des villes**. Paris, Ed. Odile Jacob, 1995. p. 14-40.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006. 335 p.
- AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012. 304 p. (Série Ofício de Arte e Forma).
- AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 95-127.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos; 9).
- BLUWOL, Dennis Zagher. **Uma Geografia do Cinema: Imagens do Urbano**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BROWN, Dee. **Enterrem Meu Coração na Curva do Rio**. A dramática história dos índios norte-americanos. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz e Lola Xavier. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014. 464 p. (Coleção L&PM POCKET; v. 338)
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 55-88. (Coleção Campo Imagético).
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 143-155. (Coleção Campo Imagético).

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 17-52. (Coleção Campo Imagético).

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. A Abordagem Materialista da Forma. 1925. In: COLEÇÃO FOLHA CINE EUROPEU. O Encouraçado Potemkin. São Paulo: Moderna, Vol. 13, 2011, p. 16.

\_\_\_\_\_. In: COLEÇÃO FOLHA GRANDES DIRETORES NO CINEMA. Sergei Eisenstein. São Paulo: Publifolha, Vol. 17, 2018, p. 17.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Tradução de Lúcia Nagib. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 191-219. (Coleção Campo Imagético).

FARIAS, Valesca Souza. **Cinema e Geografia: A Idealização do Rural**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. 117 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 413-428. (Coleção Campo Imagético).

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Tradução de José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 1983. 176 p.

FRIEDRICH, Otto. **A Cidade das Redes: Hollywood nos Anos 40**. Tradução de Ângela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 480.

GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. Geografia e Cinema: Abordagens do Espaço Urbano Fílmico. In: Congresso Brasileiro de Geógrafos, 7., 2014, Vitória/ES. **Anais do VII CBG: AGB**, 2014, p. 1-11.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola, São Paulo, 1992. 352 p.

\_\_\_\_\_. O espaço como palavra-chave. In: **Em Pauta**, Rio de Janeiro, 1º semestre de 2015, n. 35, v. 13, p. 126-152.

HOPKINS, Jeff. Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos: Ícones, Ideologia e o Poder da Representação Enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 59-94.

JORDÃO, Georgia Moutella. **Espaço em cena**: diálogos entre a Geografia e o Cinema de Hitchcock. Rio de Janeiro: 2009. 13 p. Disponível em: <<https://enhpgii.files.wordpress.com/2009/10/georgia-moutella-jord1.pdf>> Acesso em: 30 dez. 2017.

KOHATSU, Lineu Norio. Cinema Expressionista Alemão: O estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. In: **Impulso**, Piracicaba, v. 23, n. 57, p. 103-118, maio-set, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15600/2236-9797/impulso.v23n57p103-118>> Acesso em: 10 out. 2018

LAURIA, Pedro Artur Baptista. A Importância da Linguagem Cinematográfica na Construção das Representações Espaciais. In: **GeoPUC – Revista do Departamento de Geografia da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 9, p. 47-77, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Tradução de Sergio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. 176 p.

\_\_\_\_\_. El espacio social. In: LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Tradução de Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013. p. 125-216.

\_\_\_\_\_. **O Direito à Cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008. 143 p.

LENCIONI, Sandra. Referências analíticas para a discussão da metamorfose metropolitana contemporânea. In: LENCIONI, Sandra. et al. (Org.). **Transformações sócio-territoriais nas metrópoles de Buenos Aires, São Paulo e Santiago**. São Paulo, Paim, 2011, p. 51-64.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 89-108. (Coleção Campo Imagético).

MASCARELLO, Fernando. Introdução. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 11-13. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012a. p. 333-360. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012b. p. 177-188. (Coleção Campo Imagético).

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014. 296 p. (Série Debates; 54).

MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografias audiovisuais: Para Além das Geografias de Cinema. In: **GeoTextos**, Departamento de Geografia da UFBA, Salvador, v. 7, n. 2, p. 85-97, 2011.

\_\_\_\_\_. Geografia e Cinema: Uma Revisão de Literatura. In: **Revista GeoPantanal**, Corumbá/MS, n. 19, p. 131-140, 2015.

NASCIMENTO, Lyslei. O Gueto Judaico de Praga. In: NAZARIO, Luiz. **A Cidade Imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 27-43. (Série Debates; 302).

NAZARIO, Luiz. Viagens Imaginárias. In: NAZARIO, Luiz. **A Cidade Imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221-267. (Série Debates; 302).

NEVES, Alexandre Aldo. Geografias do Cinema: do Espaço Geográfico ao Espaço Fílmico. In: **Entre-Lugar**, Dourados/MS, ano 1, n. 1, p. 133-156, 2010.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito de Oliveira. Cinema e geografia: em busca de aproximações. In: **Espaço Plural**, ano VIII, n. 16, 1º semestre 2007, p. 75-78.

NYGAARD, Paul Dieter. **Planos Diretores de Cidade**: discutindo sua base doutrinária. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? In: **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005.

ORLANDO, José Antônio. A Cidade dos Lunáticos. In: NAZARIO, Luiz. **A Cidade Imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 13-26. (Série Debates; 302).

RAMIRES, Julio Cesar de Lima. O Cinema e a Cidade: algumas reflexões. In: **GEOSUL**, nº 18, ano IX, 2º semestre 1994, p. 7-22.

ROBINSON, David. **Chaplin**: Uma biografia definitiva. Tradução Andrea Mariz. Osasco, SP: Novo Século, 2011.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. 1963. In: COLEÇÃO FOLHA CHARLES CHAPLIN. O Casamento de Carlitos e outros 6 curtas. São Paulo: Folha de S. Paulo, Vol. 11, 2012. p. 48.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: Arte & Indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002. 266 p. (Série Debates; 288).

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes/Os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. 264 p.



SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção.** 4. ed. 8. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 392 p. (Coleção Milton Santos; 1).

\_\_\_\_\_. **Espaço e Método.** São Paulo: Nobel, 1985. (Coleção espaços).

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 109-141. (Coleção Campo Imagético).

SCHNEIDER, Steven Jay (Org.). **1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer.** Tradução de Carlos Irineu da Costa et al. 10. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. 960 p.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução Fernando Mascarello. 5 ed. Campinas: Papirus, 2013. 400 p. (Coleção Campo Imagético).

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial.** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. 320 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. 144 p. (Série Ofício de Arte e Forma).

VOLPE, Miriam L. Xanadu: O Sonho Americano. In: NAZARIO, Luiz. **A Cidade Imaginária.** São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 103-121. (Série Debates; 302).

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 159-175. (Coleção Campo Imagético).

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## **LISTA DE FILMES ANALISADOS E COMENTADOS<sup>141</sup>**

---

### **Capítulo 1 (Pela Ordem Apresentada no Trabalho):**

Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (*Lung Boonmee Raleuk Chat*, 2010). Direção: Apichatpong Weerasethakul. 113 min.

Uma Carta Para o Tio Boonmee (*A Letter to Uncle Boonmee*, 2009). Direção: Apichatpong Weerasethakul. 18 min.

Victoria (*Victoria*, 2015). Direção: Sebastian Schipper. 135 min.

### **Capítulo 4:**

The Lumière Brothers' First Films (*Idem*, 1996) (1895 – 1897). Direção: Louis Lumière, Auguste Lumière e Outros. 60 min. Cinemax. 1 DVD.

Lumière! A Aventura Começa (*Lumière!*, 2016) (1895 – 1905). Direção: Thierry Frémaux. 90 min. Imovision. 1 DVD.

Edison – A Invenção dos Filmes (*Edison: The Invention of Movies*, 2005) (1891 – 1918). Direção: Edwin S. Porter e Outros. 860 min. Cultclassic. 4 DVDs.

Georges Méliès - O Primeiro Mago do Cinema (1896 – 1913). Direção: Georges Méliès, Georges Franju. 625 min. Cultclassic. 5 DVDs.

D.W. Griffith – Biograph Shorts (1908 – 1913). Direção: D.W. Griffith. 376 min. Paragon Multimedia. 4 DVDs.

O Nascimento de Uma Nação (*The Birth of a Nation*, 1915). Direção: D.W. Griffith. 193 min. Obras-Primas do Cinema (D.W. Griffith). 2 DVDs.

### **Capítulo 5:**

Chaplin – A Obra Completa (1914 – 1967). Direção: Charles Chaplin e Outros. 2943 min. Versátil Home Vídeo. 20 DVDs.

Buster Keaton (1917 - 1928). Direção: Buster Keaton, Roscoe 'Fatty' Arbuckle e Outros. 1521 min. Obras-Primas do Cinema. 8 DVDs.

A Turba (*The Crowd*, 1928). Direção: King Vidor. 103 min.

---

<sup>141</sup> Inclui todos os filmes que fazem parte do desenvolvimento do trabalho propriamente dito, seja em análises e/ou discussões dos filmes no todo, seja na discussão de fragmentos deles.

### Capítulo 6:

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919/1920*). Direção: Robert Wiene. 76 min. Obras-Primas do Cinema (Expressionismo Alemão). 3 DVDs.

Dr. Mabuse, o Jogador (*Dr. Mabuse, der Spieler, 1922*). Direção: Fritz Lang. 271 min. Obras-Primas do Cinema (Dr. Mabuse de Fritz Lang). 4 DVDs.

Metropolis (*Metropolis, 1926/1927*). Direção: Fritz Lang. 148 min. Versátil Home Vídeo. 1 BD.

### Capítulo 7:

A Greve (*Stachka, 1924/1925*). Direção: Sergei M. Eisenstein. 88 min. Cultclassic. 1 DVD.

O Encouraçado Potemkin (*Bronenosets Potemkin, 1925*). Direção: Sergei M. Eisenstein. 72 min. Cultclassic. 1 DVD.

Um Homem Com Uma Câmera (*Chelovek s Kino-apparatom, 1929*). Direção: Dziga Vertov. 67 min.

### Capítulo 8:

Cavadoras de Ouro (*Gold Diggers of 1933, 1933*). Direção: Mervyn Leroy. 94 min.

Belezas em Revista (*Footlight Parade, 1933*). Direção: Lloyd Bacon. 103 min.

Luzes da Cidade (*City Lights, 1931*). Direção: Charles Chaplin. 83 min. Versátil Home Vídeo (Chaplin – A Obra Completa). 20 DVDs.

Tempos Modernos (*Modern Times, 1936*). Direção: Charles Chaplin. 83 min. Versátil Home Vídeo (Chaplin – A Obra Completa). 20 DVDs.

Rosa de Esperança (*Mrs. Miniver, 1942*). Direção: William Wyler. 134 min. Warner Bros. 1 DVD.

Desde Que Partiste (*Since You Went Away, 1944*). Direção: John Cromwell. 170 min. Classicline (Cinema em Dobro – Drama). 2 DVDs.

Cidade Nua (*The Naked City, 1948*). Direção: Jules Dassin. 96 min. Versátil Home Vídeo (Filme Noir Vol. 5). 3 DVDs.

Curva do Destino (*Detour, 1945*). Direção: Edgar G. Ulmer. 68 min.

O Destino Bate à Sua Porta (*The Postman Always Rings Twice, 1946*). Direção: Tay Garnett. 113 min. Warner Bros. 1 BD.

No Silêncio da Noite (*In a Lonely Place, 1950*). Direção: Nicholas Ray. 94 min. Versátil Home Vídeo (Filme Noir Vol. 6). 3 DVDs.

Passos na Noite (*Where the Sidewalk Ends, 1950*). Direção: Otto Preminger. 94 min. Versátil Home Vídeo (Filme Noir). 3 DVDs.

O Cúmplice das Sombras (*The Prowler, 1951*). Direção: Joseph Losey. 92 min. Versátil Home Vídeo (Filme Noir). 3 DVDs.

### Capítulo 9:

Roma, Cidade Aberta (*Roma, Città Aperta, 1945*). Direção: Roberto Rossellini. 103 min. Versátil Home Vídeo (Coleção Folha Cine Europeu). 1 DVD.

Paisá (*Paisà, 1946*). Direção: Roberto Rossellini. 126 min.

Alemanha, Ano Zero (*Germania Anno Zero, 1948*). Direção Roberto Rossellini. 73 min.

Vítimas da Tormenta (*Sciuscià, 1946*). Direção: Vittorio De Sica. 87 min.

Ladrões de Bicicleta (*Ladri di Biciclette, 1948*). Direção: Vittorio De Sica. 89 min. Versátil Home Vídeo (Coleção Folha Grandes Diretores no Cinema). 1 DVD.

Umberto D. (*Umberto D., 1952*). Direção Vittorio De Sica. 89 min.

## LISTA DOS FILMES CITADOS<sup>142</sup>

---

### Capítulo 1 (Pela Ordem Apresentada no Trabalho):

- Festim Diabólico (*Rope, 1948*). Direção: Alfred Hitchcock.
- Arca Russa (*Russkiy Kovcheg, 2002*). Direção: Aleksandr Sokurov.
- Ainda Orangotangos (2007). Direção: Gustavo Spolidoro.
- Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance), 2014*). Direção: Alejandro G. Iñárritu.
- O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969). Direção: Glauber Rocha.
- Cabra Marcado Para Morrer (1984). Direção: Eduardo Coutinho.
- Blade Runner, o Caçador de Andróides (*Blade Runner, 1982*). Direção: Ridley Scott.
- Asas do Desejo (*Der Himmel Über Berlin, 1987*). Direção: Wim Wenders.

---

<sup>142</sup> Inclui todos os filmes que são citados no trabalho para efeitos de curiosidade e/ou sugestão e exclui os já apresentados na lista dos analisados.

- Tangerina (*Tangerine*, 2015). Direção: Sean Baker.
- O Triunfo da Vontade (*Triumph des Willens*, 1935). Direção: Leni Riefenstahl.
- Olympia 1 e 2 (*Olympia: Teil – Fest der Völker; Olympia: Teil – Fest der Schönheit*, 1938). Direção: Leni Riefenstahl.
- Missão em Moscou (*Mission to Moscow*, 1943). Direção: Michael Curtiz.

### Capítulo 2:

- A Noite Americana (*La Nuit Américaine*, 1973). Direção: François Truffaut.
- O Desprezo (*Le Mépris*, 1963). Direção: Jean-Luc Godard.
- Oito e Meio (*Otto e Mezzo*, 1963). Direção: Federico Fellini.
- Cantando na Chuva (*Singin' in the Rain*, 1952). Direção: Stanley Doney e Gene Kelly.
- Tiros em Columbine (*Bowling for Columbine*, 2002). Direção: Michael Moore.
- Johnny Guitar (*Johnny Guitar*, 1954). Direção: Nicholas Ray.
- Thelma & Louise (*Thelma & Louise*, 1991). Direção: Ridley Scott.
- Sonhos Eróticos de Uma Noite de Verão (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982). Direção: Woddy Allen.
- Sorrisos de Uma Noite de Amor (*Sommarnattens Leende*, 1955). Direção: Ingmar Bergman.

### Capítulo 4:

- O Assassinato do Duque de Guise (*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908). Direção: André Calmettes e Charles Le Bargy.
- Depois de Muitos Anos (*After Many Years*, 1908). Direção: D.W. Griffith.
- Quo Vadis? (*Quo Vadis?*, 1912). Direção: Enrico Guazzoni.
- Cabiria (*Cabiria*, 1914). Direção: Giovanni Pastrone.
- Judite de Betúlia (*Judith of Bethulia*, 1914). Direção: D.W. Griffith.
- ...E o Vento Levou (*Gone With the Wind*, 1939). Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood (os dois últimos não creditados).
- O Grande Desfile (*The Big Parade*, 1925). Direção: King Vidor.

### Capítulo 5:

- Cavalo de Ferro (*The Iron Horse*, 1924). Direção: John Ford.
- Cimarron (*Cimarron*, 1931). Direção: Wesley Ruggles.
- Aliança de Aço (*Union Pacific*, 1939). Direção: Cecil B. DeMille.
- A Conquista do Oeste (*How the West Was Won*, 1962). Direção: John Ford, Henry Hathaway, George Marshall e Richard Thorpe.
- Titanic (*Titanic*, 1997). Direção: James Cameron.

### Capítulo 6:

- O Outro (*Der Andere*, 1913). Direção: Max Mack.
- O Estudante de Praga (*Der Student von Prag*, 1913). Direção: Paul Wegener e Stellan Rye (co-diretor).
- O Golem (*Der Golem*, 1915). Direção: Heinrich Galeen.

- Homunculus (*Homunculus, 1916-1917*). Direção: Otto Rippert.
- Drácula (*Dracula, 1931*). Direção: Tod Browning.
- Frankenstein (*Frankenstein, 1931*). Direção: James Whale.
- Nosferatu, Uma Sinfonia do Horror (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922*). Direção: F.W. Murnau.

### Capítulo 7:

- Outubro (*Oktyabr, 1927*). Direção: Sergei M. Eisenstein.
- O Velho e o Novo (*Staroye i Novoye, 1929*). Direção: Sergei M. Eisenstein.

### Capítulo 8:

- O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer, 1927*). Direção: Alan Crosland.
- Don Juan (*Don Juan, 1926*). Direção: Alan Crosland.
- Chantagem e Confissão (*Blackmail, 1929*). Direção: Alfred Hitchcock.
- Limite (1931). Direção: Mário Peixoto.
- Ganga Bruta (1933). Direção: Humberto Mauro.
- Acabaram-se os Otários (1929). Direção: Luiz de Barros.
- Bola de Sebo (*Pyshka, 1934*). Direção: Mikhail Romm.
- Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux, 1947*). Direção: Charles Chaplin.
- O Vagabundo (*The Tramp, 1915*). Direção: Charles Chaplin.
- O Circo (*The Circus, 1928*). Direção: Charles Chaplin.
- A Canção de Bernadette (*The Song of Bernadette, 1943*). Direção: Henry King.
- Relíquia Macabra (*The Maltese Falcon, 1941*). Direção: John Huston.

### Capítulo 9:

- Intolerância (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916*). Direção: D.W. Griffith
- Obsessão (*Ossessione, 1943*). Direção: Luchino Visconti.
- Sedução da Carne (*Senso, 1954*). Direção: Luchino Visconti.
- Cidadão Kane (*Citizen Kane, 1941*). Direção: Orson Welles.
- Pérfida (*The Little Foxes, 1941*). Direção: William Wyler.
- A Regra do Jogo (*La Règle du Jeu, 1939*). Direção: Jean Renoir.
- A Terra Treme (*La Terra Trema, 1948*). Direção: Luchino Visconti.
- A Culpa dos Pais (*I Bambini ci Guardano, 1944*). Direção: Vittorio De Sica.
- O Teto (*Il Teto, 1955/1956*). Direção: Vittorio De Sica.
- Milagre em Milão (*Miracolo a Milano, 1951*). Direção: Vittorio De Sica.
- Europa '51 (*Europa '51, 1952*). Direção: Roberto Rossellini.
- Belíssima (*Bellissima, 1951*). Direção: Luchino Visconti.
- O Garoto (*The Kid, 1921*). Direção: Charles Chaplin.