

Maíra Bueno Moura

O PAPEL DA CÂMERA NA INVESTIGAÇÃO DO MUNDO VIVO:
Uma análise da Trilogia *Qatsi*, de Godfrey Reggio

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2011

Maíra Bueno Moura

O PAPEL DA CÂMERA NA INVESTIGAÇÃO DO MUNDO VIVO:
Uma análise da Trilogia *Qatsi*, de Godfrey Reggio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Lúcia Menezes de Andrade

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Agradecimentos

“I’m a lucky man to count on both hands the ones I love”.
(Eddie Vedder)

A realização desta pesquisa não teria sido possível sem o apoio emocional e intelectual de mais pessoas que eu poderia enumerar. A meus familiares, amigos (especialmente aqueles que estão sempre perto do coração, não esquecendo os de quatro patas!), colegas, professores – vários deles verdadeiros e generosos mestres – o meu muito obrigada.

“Sobre o olho armado, sobre o papel da câmera na investigação do mundo vivo.”

“Fomos os primeiros a fazer [...] filmes voltados à vida e por ela exigidos”.

Dziga Vertov

RESUMO

Este estudo se detém na análise fílmica da Trilogia *Qatsi*, do cineasta norte-americano Godfrey Reggio (1940–), composta pelos filmes *Koyaanisqatsi* (EUA, 1983), *Powaqqatsi* (EUA, 1988) e *Naqoyqatsi* (EUA, 2002). Realizados fora do circuito do cinema industrial, os filmes que compõem esta Trilogia constroem seu discurso quase que unicamente através da articulação de imagens, música e, em menor grau, silêncio – sem o uso de diálogos, sem atores e com uma estrutura narrativa que se afasta dos padrões da chamada narrativa clássica cinematográfica (o que se aproxima das propostas do cineasta e teórico russo Dziga Vertov). A análise é baseada, principalmente, nas estratégias e recursos utilizados por Reggio na montagem dos filmes – partindo da hipótese inicial de que o realizador aplicaria, simultaneamente, abordagens teóricas opostas na montagem cinematográfica da Trilogia *Qatsi*. Procurou-se verificar em que medida a construção de sentido na Trilogia seria obtida pelo choque de imagens (remontando às concepções de Sergei Eisenstein) e até que ponto o tempo da Trilogia estaria impresso no ritmo da montagem ou no ritmo interno dos planos (aludindo às considerações teóricas do cineasta russo Andrei Tarkovski).

ABSTRACT

The present study aims to conduct an analysis about Godfrey Reggio's *Qatsi* Trilogy – *Koyaanisqatsi* (USA, 1983), *Powaqqatsi* (USA, 1988) and *Naqoyqatsi* (USA, 2002). These are independent movies, which don't use the usual resources of film industry, such as dialogues – its plot is based exclusively on imagery and music, and this study intends to analyze different theories of montage that are presented on Reggio's movies. We sought to ascertain in what extent the construction of meaning in the Trilogy is obtained by the clash of images and if the Trilogy's time is given by the speed of the cuts or by the internal rhythm of the plans.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1 – VOCÊ NUNCA VIU O MUNDO EM QUE VIVE	15
1.1. O cinema documentário	15
1.2. Fragmento, montagem e cinema soviético	21
1.3. – O cinema de Dziga Vertov	28
Capítulo 2 – OBSERVE O MUNDO EM QUE VIVE	36
2. 1. Considerações sobre montagem.....	36
2. 2. A montagem segundo Sergei Eisenstein.....	37
2. 2. 1. Eisenstein e o <i>haikai</i>	43
2.3. O cinema segundo Andrei Tarkovski	47
2. 3. 1. Tarkovski e o <i>haikai</i>	51
3.1. CineMetrics.....	60
3. 2. <i>Koyaanisqatsi</i>	65
3.3. Você nunca viu de verdade o mundo (em desequilíbrio) em que vive.....	70
3.4. <i>Powaqqatsi</i>	75
3.5. A vida em transformação – a representação do colonizado	80
3.6. <i>Naqoyqatsi</i>	86
3.7. Os arquivos de <i>Naqoyqatsi</i>	90
3.7.1. Arquivos cinematográficos.....	92
3.7.2. Os arquivos de Leni Riefenstahl.....	93
3.7.3. Os arquivos de Pieter Brueghel e os arquivos bíblicos	95
3.7.4. Arquivos de Comunicação.....	97
3.7.5. Arquivos políticos	100
3.7.6. Arquivos auto-referentes	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
Dizer o “indizível”	105
A montagem na Trilogia <i>Qatsi</i>	106
O futuro na Trilogia <i>Qatsi</i>	107
REFERÊNCIAS	111

GLOSSÁRIO.....	115
ANEXOS	128
Plano a plano - A fita métrica cinematográfica	129
Medição de filmes e ferramenta para estudo	132
Entrevistas com Godfrey Reggio e Philip Glass.....	134
Especial <i>A Essência da Vida</i>	134
Especial <i>O Impacto do Progresso</i>	141
Especial <i>Vida é Guerra</i> – Entrevista com Steven Soderbergh (produtor executivo) e Godfrey Reggio (diretor)	147
Especial <i>A música de Naqoyqatsi: uma conversa com Philip Glass (compositor) e Yo-yo Ma (solista)</i>	148
Painel de discussão na NYU (Universidade de Nova York).....	151
<i>Qatsi</i> – Parte III: A tecnologia triunfa	168

INTRODUÇÃO

Com a intenção de mostrar o mundo contemporâneo exclusivamente através da articulação entre imagens, sons e música, o cineasta norte-americano Godfrey Reggio filmou a Trilogia *Qatsi* (palavra *hopi*¹, tribo indígena norte-americana, que significa *vida*), composta pelos filmes *Koyaanisqatsi – Vida em desequilíbrio* (*Koyaanisqatsi – Life out of balance*, EUA, 1983), *Powaqqatsi – Vida em transformação* (*Powaqqatsi – Life in transformation*, EUA, 1988) e *Naqoyqatsi – Vida como guerra* (*Naqoyqatsi – Life as war*, EUA, 2002): projeto que começou a ser elaborado ainda na década de 1970 e levou cerca de 25 anos para ser concluído.

Reggio nasceu na cidade de New Orleans, nos Estados Unidos, no ano de 1940. Passou sua adolescência e juventude em um mosteiro, de onde saiu aos 28 anos de idade. No ano de 1973, ajudou a criar uma fundação filantrópica que estudava o poder da mídia e sua influência por meio do uso das novas tecnologias, a IRE – sigla em inglês para Instituto de Educação Regional – e passou, então, a se envolver com a produção cinematográfica, destacando-se no gênero documentário. Reggio se envolveu, ainda, com outros projetos, como *Anima Mundi* (1994) – curta-metragem que combina imagens de animais na natureza com ritmo pulsante, produzido para comemorar a campanha do World Wildlife Fund's Biological Diversity (WWF) – e *Evidence* (1995) – um curta de sua co-autoria, que analisa os efeitos da televisão e os impactos da vida moderna nas crianças.

A partir de imagens cuidadosamente selecionadas e montadas, Reggio constrói um discurso a respeito do mundo em que vivemos, sob diversos aspectos. A Trilogia tem como temática central a vida no mundo contemporâneo e as transformações que este tem sofrido ao longo da “estada” humana na Terra.

¹ Para o diretor da Trilogia, a ideia dos filmes é mostrar “mil imagens para justificar uma palavra”. Um paralelo pode ser traçado através de citação do também cineasta Jean Epstein: “Existem doze boas palavras para cada coisa, e pelo menos doze coisas para cada palavra [...]. Na linha da comunicação, a estática dos sentimentos inesperados nos interrompe. Tudo permanece por ser dito, e nós desistimos, exaustos” (EPSTEIN *apud* CHARNEY. *In*: CHARNEY *et al.* 2004, p. 325).

A obra de Godfrey Reggio tem como uma de suas principais características a ausência de palavras nos filmes, que são construídos apenas com o uso de imagens e com a utilização de, em geral, músicas de Philip Glass, um fundamental colaborador. Em raros momentos, a música é deixada de lado e em seu lugar são ouvidos burburinhos urbanos ou simplesmente silêncio.

A produção da trilha dos filmes ocorreu de forma interessante: algumas músicas foram compostas antes das filmagens, algumas depois, feitas especialmente para determinadas imagens. Nesse segundo processo, de acordo com Reggio, houve momentos em que ele optou por reorganizar as imagens para que funcionassem melhor com a música. Assim, as trilhas musicais da Trilogia *Qatsi* estão intrinsecamente ligadas às imagens, cujos diretores de fotografia são Ron Fricke (*Koyaanisqatsi*), Graham Berry e Leonidas Zourdoumis (*Powaqqatsi*). *Naqoyqatsi*, por sua vez, não possui diretor de fotografia, mas um “editor e designer visual”, Jon Kane, além de um “assistente de imagens para o diretor”, Marion Wasserman.

Segundo Reggio, “a linguagem da ordem que vivemos é a imagem. Senti que, se queria me comunicar com o público, eu deveria mesmo fazê-lo através de uma linguagem de imagens” – o que ele reconhece como um “abraço consciente da contradição”.² É, portanto, com o uso quase exclusivo de imagens e na tensão entre o uso e o não-uso da palavra como expressão que Godfrey Reggio constrói seu discurso.³

Koyaanisqatsi, *powaqqatsi* e *naqoyqatsi* são também palavras do idioma *hopi*. Reggio justifica a escolha desses títulos não como algo étnico ou que lutasse pela sobrevivência dos Hopi, mas, sim, porque queria títulos que não carregassem uma bagagem cultural evidente consigo. Em entrevista para os extras do DVD de *Koyaanisqatsi*, Reggio explica:

Queria que *Koyaanisqatsi* não tivesse nenhum nome. Como falamos na Trilogia, cedo achei que não devíamos ter um nome, mas uma imagem. Por que descrever em palavras algo que dizemos ser indescritível ou

² Entrevista de Godfrey Reggio concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>. Tradução de Eduardo Cerqueira.

³ Na Trilogia, a definição do título de cada filme aparece somente ao final, como uma espécie de verbete de dicionário.

indizível? Não é por falta de amor à língua que os filmes não têm palavras. É porque, em minha opinião, nossa língua é, hoje, muito humilhada. Não descreve mais o mundo em que vivemos. E nesse sentido, passando-se aos filmes, *Koyaanisqatsi*, já que eu tive que usar uma palavra, quis que ela não tivesse bagagem cultural nem noções preconcebidas à sua volta. E usar uma palavra tão estranha para uma língua de analfabetos, uma cultura da oralidade, foi fantástico. Eles têm uma visão diferente das coisas. Nosso normal não é o deles. Nossa sanidade é sua loucura. Adorei ouvir isso porque, nos filmes, não tentava fazer comentários sobre o modo de vida do povo ou sua cultura. Não é um filme etnográfico. Não é algo para ajudá-los. É chance de acharmos inspiração no ponto de vista de outro sobre nossa vida. É uma demonstração de respeito para com uma língua mais poderosa, com capacidade descritiva maior para retratar nosso mundo.

Se *Qatsi* significa, em *hopi*, *vida* ou *forma de vida*, *Koyaanisqatsi*, por sua vez, significa *vida em desequilíbrio*, *vida tumultuada*, *uma forma de vida que clama por outra maneira de ser vivida*. Tratando-se de um filme a respeito, principalmente, dos Estados Unidos e da tecnologia, fica sugerido, então, o posicionamento de Reggio quanto ao mundo em que vive: caos absoluto que requer mudanças.

Em *Koyaanisqatsi*, diferentemente dos outros filmes da Trilogia, são mostradas algumas profecias *hopi* após a definição do título. Essas são cantadas – em *hopi*, naturalmente – ao longo da penúltima sequência do filme, em que são mostradas cenas de solidão ou certo “abandono” na cidade grande. Reggio traduz as profecias como traduz o título: “se escavarmos coisas preciosas da terra, estaremos chamando o desastre”; “perto do Dia da Purificação, haverá teias de aranha cruzando os céus” e “um recipiente de cinzas poderá um dia cair do céu, queimar a terra e ferver os oceanos”.⁴

Powaqqatsi também é uma palavra-comentário do diretor: *Powaqqa* é uma entidade *hopi* que consome a vida de outros para benefício próprio. *Powaqqatsi*, portanto, é uma forma de vida que suga outra vida para sobreviver. Contudo, nota-se que o subtítulo do filme, *vida em transformação*, não é uma tradução literal da palavra *hopi*. É, antes, uma interpretação da mesma: para Reggio, no mundo de *Powaqqatsi*, o dito “terceiro mundo”, as pessoas trabalham duro e tem a sua vida em comunidade transformada para sustentar as necessidades, os desejos e os sonhos do “primeiro mundo”, focado em *Koyaanisqatsi*. O

⁴ Frases exibidas, em letras brancas contra um fundo preto, ao final de *Koyaanisqatsi*.

posicionamento de Reggio quanto à vida mostrada em *Powaqqatsi* é, no entanto, ambígua: ao mesmo tempo em que afirma que não tem como objetivo discutir o que é certo e o que é errado – mas apenas mostrar como as coisas são – seu relato não é assim tão imparcial. Basta perceber o cuidado com que o diretor filma: *Powaqqatsi* é uma exaltação da vida primitiva e das belezas que nela existem – e, segundo o próprio cineasta, uma das principais críticas feitas ao filme é a romantização da pobreza.⁵

A Trilogia *Qatsi* começou a ser elaborada ainda na década de 1970 e levou cerca de 25 anos para ser concluída, ainda que Reggio tenha contado com nomes de peso da indústria cinematográfica para apoiá-lo, em especial nos dois primeiros filmes: *Koyaanisqatsi* teve o apoio do cineasta Francis Ford Coppola como produtor e *Powaqqatsi* recebeu, além do apoio de Coppola, o incentivo de George Lucas. Godfrey Reggio aponta que o grande conselho de Lucas, na época, foi para ele não se preocupar com a distribuição do filme: “isso é coisa para o futuro. Faça este filme e isto vai ser o seu sucesso”⁶. De fato, o cineasta ficou conhecido nos meios independentes e alternativos, e seus filmes tornaram-se *hits cults* das décadas de 1980 e 1990, mas houve problemas para a realização de *Naqoyaqatsi*.

Nos dois primeiros filmes da Trilogia, Reggio e sua equipe partiram para as locações para obter as imagens de que necessitavam para a elaboração dos filmes. *Naqoyqatsi*, por sua vez, é um filme criado, majoritariamente, a partir de um universo de imagens pré-existentes (80%, em estimativa dos produtores)⁷. Nesse terceiro filme, Reggio propõe uma discussão sobre a vida digital e sobre o que ele chama de “violência civilizada”: o mundo permanentemente em guerra. Nas palavras do diretor:

por causa do tema – *Naqoyqatsi* tem a ver com globalização, tecnologia, o mundo da virtualidade – senti que era muito importante que a locação fosse proporcional ao tema. Assim, a locação para esse filme são as

⁵ É necessário esclarecer que não é intenção discutir, aqui, esse aspecto da obra de Reggio.

⁶ Entrevista de Godfrey Reggio concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>. Tradução de Eduardo Cerqueira.

⁷ Outras imagens foram criadas especialmente para o filme, como animações abstratas. A equipe de Reggio teve, ainda, que realizar filmagens *in loco*, como numa estação de trem abandonada em Detroit, que aparece logo no prólogo do filme, ou a ponte do Brooklyn, em New York. Essas imagens foram realizadas em bitola 35 mm, transferidas para o computador e, então, manipuladas como as outras.

próprias imagens – ou o que é tradicionalmente chamado de banco de imagens e imagens de arquivo. Então, animamos essas imagens. Assim, nós olhamos para um mundo hyper-real através da criação de imagens e deliberadamente escolhemos imagens que pessoas tinham visto antes em comerciais, nos noticiários, em documentários históricos e de bibliotecas científicas, educacionais e de computação. Imagens que fossem onipresentes, icônicas ou familiares, e tentamos remisturá-las, repintá-las. Cada imagem, em *Naqoyqatsi*, foi manipulada, afetada, alongada e tiveram seus grãos misturados. Em alguns casos, usamos de 25 a 30 efeitos para obter somente uma imagem. Se existe alguma beleza afinal, ela foi torturada, trabalhada.⁸

Desse modo, se, desde o início da Trilogia *Qatsi*, a intenção era mostrar ao espectador que ele “nunca viu o mundo em que vive”⁹, nada mais natural do que recorrer a imagens “onipresentes” e dar novo sentido a elas nesse terceiro filme.

Em 2002, *Naqoyqatsi* foi finalmente concluído e a Trilogia *Qatsi* pôde, então, ser lançada como um todo. Nesse mesmo ano, Reggio e Glass deram uma série de entrevistas a jornais e palestras em universidades. No ano seguinte, os DVDs dos três filmes, todos com entrevistas especiais de bônus, foram lançados em todo o mundo, impulsionando um novo interesse pela Trilogia.¹⁰

O objetivo geral dessa pesquisa abrangeu a análise da construção do discurso a partir de imagens e sons nos filmes *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002). Buscou-se, essencialmente: a) estabelecer semelhanças e diferenças entre os cinemas do russo Dziga Vertov e de Godfrey Reggio – como o discurso de ambos é construído, formal e tematicamente; b) verificar se a Trilogia une as formas teoricamente diversas de montagem sugeridas pelos cineastas e teóricos Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovski; c) identificar como Reggio emprega a montagem e a música na construção de conceitos; d) investigar como são mostrados e retratados tempo e espaço na Trilogia *Qatsi*, considerando-se a experiência moderna como tema e forma de discurso.

⁸ Entrevista de Godfrey Reggio concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>. Tradução de Eduardo Cerqueira.

⁹ O trailer de *Koyaanisqatsi* deliberadamente adverte: “até agora você nunca viu realmente o mundo em que vive” (“until now you’ve never really seen the world you live in”).

¹⁰ Contudo, os DVDs pertencem a diferentes distribuidoras: a MGM, no caso dos dois primeiros filmes, e a Miramax, no caso de *Naqoyqatsi*. A Miramax optou por não lançar o filme no Brasil – o que dificulta aos brasileiros o acesso à Trilogia completa, tanto em lojas especializadas como em locadoras.

A metodologia de trabalho compreendeu duas fases, em que foi realizado um estudo de caso composto pela Trilogia *Qatsi*, a partir de revisão bibliográfica e filmográfica das principais obras sobre cinema e montagem, nos aspectos pertinentes ao estudo, seguida de análise de conteúdo, etapa em que foi contraposta a teoria filosófica, estética e cinematográfica ao conteúdo dos filmes analisados.

Dessa forma, a dissertação apresenta-se composta por três capítulos.

Capítulo 1 – VOCÊ NUNCA VIU O MUNDO EM QUE VIVE – Construído a partir de textos teóricos sobre a visão de mundo e de cinema de Dziga Vertov, uma vez que é um dos objetivos aqui aproximar a Trilogia *Qatsi* deste cineasta. Um livro central para a compreensão da montagem como essência da narrativa cinematográfica é *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*, organizado por Annette Michelson, uma vez que poucos textos de Vertov foram traduzidos para o português. Ainda neste capítulo, surge a questão do documentário – matrizes históricas e vertentes. Investiga-se como funciona a lógica de o cineasta (e a câmera) como mediador entre o espectador e o “real”¹¹. Vertov, expoente do documentarismo mundial, acreditava que a verdade só era dita através da organização (pela montagem) dos elementos capturados pela câmera¹² e configura-se aqui que isto é bastante próximo ao que Godfrey Reggio faz em toda a Trilogia. Nesse sentido, foram fundamentais as contribuições de Silvio Da-Rin, em *O espelho partido*.

Capítulo 2 – OBSERVE O MUNDO EM QUE VIVE – As teorias de montagem de Eisenstein e de Tarkovski são verificadas, comparando-as e analisando-as em seus contextos históricos e sociais. Para isso, foi utilizada a antologia *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier, que traz textos de *A forma do filme* e *O sentido do filme*,

¹¹ O “real”, aqui, pode ser entendido como o vivido e captado, *in loco*, pelo cineasta. Faz-se útil a contribuição de Charney & Schwartz que localizam, na “crescente tendência de entender o ‘real’ somente como suas re-apresentações”, um dos aspectos centrais da modernidade (In CHARNEY *et al*, 2004, p. 24). Já para Eisenstein, “no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que faz dele”, de forma que a função do filme é, justamente, refletir o real, atribuindo-lhe “um certo juízo ideológico” ou mesmo “mantendo um discurso ideológico” (AUMONT, 2002, p. 79).

¹² Deve-se lembrar que, se a verdade, para Vertov, só pode ser vista através da montagem daquilo que é capturado pela câmera, considera-se adequado insistir em sua citação que dá o título a esta dissertação. Vertov fala sobre o papel da câmera na investigação do mundo vivo; mas, de maneira alguma, ele menospreza, com isso, o papel da montagem, tema principal deste trabalho.

livros escritos pelo próprio Eisenstein. Fundamental, ainda, é a obra *Esculpir o tempo*, de Andrei Tarkovski, cuja teoria, embora contrária em diversos pontos às outras que foram utilizadas na pesquisa, enriqueceu a análise da construção do tempo na Trilogia *Qatsi*.

Capítulo 3 – ANÁLISE FÍLMICA DE *KOYAANISQATSI*, *POWAQQATSI* E *NAQOYQATSI* – O estudo de caso é realizado, através da análise crítica dos três filmes que compõem a Trilogia *Qatsi*, procurando verificar os objetivos almejados. A análise procurou seguir os preceitos estipulados por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), em *A análise do filme*, considerando os filmes como obras artísticas autônomas, suscetíveis “de engendrar um texto que fundamente os seus significados em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros, produzindo um efeito particular no espectador”¹³. Nesta etapa, utilizou-se, ainda, a ferramenta Cinematics (ver Anexo 1) como meio para quantificar e medir os planos de cada um dos filmes da Trilogia;

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Principais conclusões arvoradas pela pesquisa, com reflexão crítica acerca da estrutura narrativa concebida por Reggio, como complexo tema de estudo para o Cinema contemporâneo.

Após as referências, encontram-se um glossário com os termos técnicos do cinema utilizados durante o texto, para viabilizar uma maior compreensão deste; além de um apêndice que reúne os fatos históricos aqui presentes bem como pequenas biografias dos cineastas, produtores e artistas mencionados na dissertação e anexos contendo reportagens e entrevistas relacionadas à Trilogia *Qatsi* e à montagem cinematográfica.

Sendo assim, trata-se de um trabalho que pretende trazer contribuições para o conhecimento acerca das formas possíveis de discurso pela montagem, através da reflexão sobre a linguagem cinematográfica. As estruturas e estratégias narrativas utilizadas por Godfrey Reggio na Trilogia *Qatsi* unem aspectos já conhecidos na cinematografia mundial, entretanto, de uma forma complexa e inovadora, demonstrando as inúmeras possibilidades e sutilezas que o Cinema compreende enquanto arte narrativa a partir da articulação de imagens e sons.

¹³ AUMONT; MARIE, 2004, p. 11.

Capítulo 1 – VOCÊ NUNCA VIU O MUNDO EM QUE VIVE

1.1. O cinema documentário

O documentarismo pode ser caracterizado, em um primeiro momento, como o filme que encontra o seu material base no registro *in loco* dos acontecimentos, ainda que as fronteiras que definem o filme documentário não sejam traçadas com tanta facilidade. A palavra documentário é uma das preocupações de Da-Rin (2004). Para ele, remete à velharia, pedagogia e tédio. Contudo, por também remeter à credibilidade, o termo acabou amplamente utilizado. De acordo com o autor, o documentário não pode ser visto apenas como oposição à ficção, uma vez que as duas vertentes, muitas vezes, se mesclam. Uma saída “engenhosa, porém insatisfatória” poderia ser a adotada por Vaughan, segundo a qual o documentário seria assim definido pela subjetividade do espectador. Há, ainda, a corrente, representada pela documentarista e pesquisadora Minh-Ha, citada por Da-Rin, que nega absolutamente o documentário como gênero. Segundo Bill Nichols, também citado por Da-Rin, o documentário não é *reprodução*, mas uma *representação* desenvolvida como “argumento sobre o mundo”. Para Da-Rin, a concepção mais acertada é a de Metz, que se refere a “grandes regimes cinematográficos”, que “correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são fluidas e incertas, mas ‘são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas’.”¹⁴

Apenas na década de 1920 surgiram as primeiras definições necessárias para reconhecer o documentarismo como gênero, com diretores como o norte-americano Robert Flaherty, além de Dziga Vertov, com estilos diferentes de filmar. De acordo com Penafria (1999), a diferença básica entre os dois era que, enquanto Flaherty pedia às pessoas que se manifestassem para a câmera, representando a si mesmas, Vertov preferia filmar as pessoas em seu cotidiano, de preferência sem que elas percebessem a filmagem.

¹⁴ Citado por DA-RIN, 2004, p. 18. No texto original, as citações entre aspas constam em METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

No entanto, os dois diretores se encontram, quando reconhecem que o filme, além de ser um registro da realidade, deveria suscitar reflexões. Afinal, para dar sentido à realidade capturada, seria necessário mostrar que o mundo é feito de muitos significados. Segundo Vertov, “não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto”¹⁵. Nesse momento, a montagem assume papel essencial na feitura de um filme. O cineasta deve, portanto, perceber-se como mediador e buscar “tornar visível o invisível”, abdicando da “utopia de um reflexo espetacular do real”¹⁶, uma vez que

Filmar um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente, que necessariamente transforma a matéria bruta registrada. Esta inexorável intervenção produtiva não pode deixar tranquila a realidade dos fatos, mas lhe acrescenta – ou subtrai – algo (DA-RIN, 2004, p. 157).

Porém, é somente na década de 1930 que o documentário se estabelece como um gênero cinematográfico, com o movimento documentarista britânico, cujo principal expoente é o escocês John Grierson. Ele “entendia que os documentários deviam ter uma função social e pedagógica; deviam ser, sobretudo, um instrumento de educação pública”, uma vez que seu principal objeto seriam as mazelas da crise econômica de então. Esse gênero seria, portanto, uma forma criativa de tratar a realidade. Naquela época, o documentário tinha como característica marcante o constante uso da voz em *off*, e este é um dos principais motivos por documentários e reportagens serem tão confundidos até hoje.

Contudo, o documentário se mostra inovador por ser uma nova forma de tratar a realidade. Em contraposição aos chamados *factual films*, representações de algum fato ocorrido, o documentário permite “combinações, re-combinações e formas criativas de trabalhar o material recolhido *in loco*”, de forma que o diretor pode se assumir, assim, como artista¹⁷. Esse gênero pode ser visto, ainda, como “uma porta aberta para o mundo,

¹⁵ *apud* DA-RIN, 2004, p. 147.

¹⁶ DA-RIN, 2004, p. 147.

¹⁷ Grierson, contudo, não via o seu cinema, realizado para o governo, como arte: “arte é uma coisa; e quem está interessado nisso, eu sugiro, deve procurá-la onde haja espaço para sua criação; diversão é uma coisa; educação, no que concerne ao professor, outra; propaganda, outra; e o cinema deve ser concebido como um

para diferentes olhares sobre o mundo, para a reflexão sobre o mundo e é, para quem a eles se dedica, um espaço aberto para a experimentação e exploração coletiva”¹⁸, especialmente por encontrar-se em permanente criação e recriação de suas formas e conteúdos – possibilidade acentuada pelas inovações tecnológicas, como o suporte digital.

Por causa disso, o documentário ocupa um lugar ambíguo nas teorias cinematográficas, uma vez que, ao mesmo tempo em que se preocupa com aspectos técnicos do cinema, como enquadramentos, iluminação e montagem, também tem que lidar com uma grande proximidade com a realidade, respeitando algumas convenções e a autenticidade do representado.

No entanto, a consciência de que a verdade não pode ser impressa mecanicamente em imagens, segundo Da-Rin (2004), não significa que estas devam ser vistas simplesmente como “uma coleção de signos desenraizados do mundo histórico”¹⁹. Bill Nichols (2005) destaca seis modalidades de representação como formas de organização em torno das quais a maior parte dos documentários se estrutura: os modos *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo* e, finalmente, o modo *performático*. Cada um deles traz mais ênfase a um determinado aspecto:

- *Modo poético* – Enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e associação formal;
- *Modo expositivo* – Enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa;
- *Modo observativo* – Enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta;
- *Modo participativo* – Enfatiza a interação do cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas;

meio, como a escrita, capaz de muitas formas e muitas funções. Um propagandista profissional bem pode interessar-se especialmente por ele” (Grierson *apud* DA-RIN, 2004, p. 68).

¹⁸ PENAFRIA, 1999.

¹⁹ DA-RIN, 2004, p. 218.

- *Modo reflexivo* – Chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário, aguçando nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme;

- *Modo performático* – Enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a este engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. [...] Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.²⁰

Não é intenção, aqui, restringir a análise a essa categorização, contudo, esta é uma contribuição bem-vinda para uma melhor elucidação a respeito da feitura da Trilogia *Qatsi* e de filmes como *Berlim – Sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: Die sinfonie der großstadt*, Alemanha, 1927), de Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, URSS, 1929), de Dziga Vertov. Este estudo vai se ater um pouco mais no modo *poético*, considerando esta a forma igualmente empregada nos filmes citados.

Nichols considera que, se no início do século XX, duas tendências do cinema primitivo – exibição e documentação – foram as primeiras responsáveis pelo que conhecemos, hoje, como *gênero* documentário, seria necessário considerar, para a consolidação do gênero, ainda a *experimentação poética*, o *relato narrativo de histórias* e a *oratória retórica*.

A experimentação poética tem estreita relação com as vanguardas modernistas da década de 1920. Rejeitando as possibilidades de mera exibição de atrações e de criação de mundos fictícios, formou-se a ideia de adoção de um ponto de vista diferente.

Essas imagens de um mundo reconhecível se desviaram rapidamente para direções diferentes da fidelidade ao objeto e do realismo como estilo. A maneira de o cineasta ver as coisas assumiu prioridade sobre a demonstração da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo o que via (NICHOLS, 2005, p. 124).

²⁰ NICHOLS, 2005, p. 62-63.

A reprodução mecânica da imagem era suplantada pela subjetividade do artista, caso contrário, seria necessário apenas um técnico de cinema para que um filme fosse feito. O experimento poético, portanto, começa

[...] alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos (NICHOLS, 2005, p. 140).

São fundamentais para o entendimento desta questão os conceitos de montagem, amplamente defendidos pela vanguarda soviética, além do conceito de *fotogenia*, cunhado por Jean Epstein e defendido pela teoria impressionista francesa. O conceito de montagem, por hora, será entendido como o momento em que há o *corte*, e como um *fenômeno suturador* que atua como “transformador das materialidades”²¹. Posteriormente, outras abordagens relativas à montagem serão retomadas.²² Fotogenia, por sua vez,

[...] refere-se àquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou o que é diferente do que é representado. Uma reprodução automática, regulada por uma máquina, do que aparece diante de uma câmera torna-se secundária em relação à mágica operada pela própria imagem. Detalhes da realidade podem ficar maravilhosos quando projetados numa tela. A imagem tem um ritmo cativante e uma mágica sedutora todos seus. A experiência de assistir a um filme difere da de olhar para a realidade de maneira que as palavras só conseguiam explicar imperfeitamente (NICHOLS, 2005, pp. 124-125).

²¹ Cf. LEONE, 2005, p. 24.

²² Eduardo Leone e Maria Dora Mourão consideram a montagem um processo que compreende não somente o fenômeno *corte* (grifo dos autores), mas que ocorre em três etapas distintas: “a montagem no roteiro, a montagem na realização e a montagem propriamente dita” (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 7).

A fotogenia existe “no instante e nele se define a sua possibilidade”, sendo esses fragmentos tão fugazes que não seria possível ao espectador “descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente” a este respeito²³. O cinema seria, assim, de natureza intangível, como o próprio instante. A significação mais ampla do instante, contudo, surgiria do deslocamento de tempo e espaço, e, também, poderia ser pensada no contexto fílmico.

A voz do cineasta, a partir de então, passa a ganhar destaque na produção de documentários. Exemplos célebres são *Berlim: Sinfonia de uma metrópole*, dirigido por Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov.

A voz narrativa, segundo elemento fundamental para a consolidação do documentarismo como gênero, aprimorou-se com o desenvolvimento da narrativa poética, e está estreitamente associada ao aperfeiçoamento e refinamento das técnicas de narração de histórias.

A narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário. A história e a biografia, por exemplo, geralmente assumem a forma narrativa, mas de um modo não-ficcional. As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. A estrutura problema / solução de muitos documentários faz uso tanto de técnicas narrativas como da retórica. A narrativa aperfeiçoa a idéia de fim, voltando-se para os problemas e dilemas propostos no início, resolvendo-os (NICHOLS, 2005, pp. 126-127).

Por fim, a oratória retórica é o último elemento a contribuir para a definitiva consolidação do documentário. Trata-se de “falar do mundo histórico de maneiras que revelassem uma perspectiva singular do mundo” – buscando convencer o espectador dos méritos relativos a esta perspectiva, predispor-lo a ação ou à aceitação de sensibilidades e valores. Filmes como *Moana* (Inglaterra, 1926), dirigido por Robert Flaherty, e *À propósito de Nice* (*A propos de Nice*, França, 1930), de Jean Vigo adaptam “a exibição de 'atrações', a narração de histórias e a poesia fílmica para falar do mundo social de maneiras

²³ Cf. CHARNEY, 2009.

expressivas”. Na União Soviética, esse tipo de narrativa assumiu um formato distinto, a defesa de “uma atitude de reconstrução poética dos registros do que a câmera viu”. Dziga Vertov era um dos pensadores preocupados em como fazer com que a voz do cineasta fosse ratificada, ao mesmo tempo em que o agrupamento de planos expusesse aspectos menos visíveis do mundo. O *cine-olho*, como Vertov chamava seu cinema de não-ficção, tinha em seu cerne a montagem e o intervalo (momento de transição entre os planos), e estava baseado em: 1) montagem durante a observação; 2) montagem após a observação; 3) montagem durante a filmagem; 4) montagem após a filmagem; 5) avaliação através da visão (busca de fragmentos de montagem); 6) a montagem final.²⁴

Dessa forma, se Grierson aludia à imagem de um martelo como forma de transformar a natureza, alguns documentaristas tem utilizado esse “martelo” contra o espelho que refletiria a *verdade*. A verdade desses documentários estaria, portanto, na fragmentação do mundo retratado, sendo assim capaz de estimular a subjetividade e a crítica na produção de sentido por meio do cinema. Na opinião do documentarista, o real “não é o conjunto dos aspectos superficiais do mundo empírico, mas uma realidade subjacente e determinante”, e não é “imediatamente perceptível, mas pode resultar de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e a arte são especialmente capazes de proporcionar”²⁵. Em outras palavras, a *real realidade* não seria, senão, uma interpretação dos fatos.

1.2. Fragmento, montagem e cinema soviético

A noção de fragmento, em que unidades são desfeitas a fim de construir outras ou evidenciar relações heterogêneas, foi amplamente acolhida pelas diversas formas de expressão artística, a partir do final do século XIX e início do século XX. Um curioso paralelo pode ser traçado com a alegoria cunhada por Grierson. Se a *verdade* dos documentários situa-se em uma *fragmentação*, é em um contexto semelhante que o mundo se encontra quando o cinema surge. De acordo com Georg Simmel, nas últimas décadas do

²⁴ NICHOLS, 2005, pp. 130-131.

²⁵ DA-RIN, 2004, pp. 73-87.

século XIX, havia um clima de superestimulação e distração. Imagens em mudança eram agrupadas rapidamente e a descontinuidade era “acentuada no alcance de um simples olhar”.²⁶

Outros autores, como aponta Charney (2009), concentraram-se especialmente na questão de, diante do caráter efêmero da modernidade²⁷, recuperar a possibilidade da experiência social. Heidegger, citado por Charney, identifica um esvaziamento do presente na vida moderna, e “se a sensação e a cognição não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido. [...] O presente pode ser reconhecido somente depois de ter se tornado passado”. Sendo assim, o presente existe, portanto, apenas no “reino da sensação corporal” e não no “reino do catálogo racional”.²⁸

Walter Benjamin também percebe a vida moderna que reestrutura a experiência e essa reestruturação encontra-se “na direção do momentâneo e do fragmentário”, e identifica uma interdependência entre o instante e o fragmento. De acordo com Charney, “a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão”.²⁹

O cinema seria por isso a grande arte do século XX, ao dar concretude a registros espaciotemporais fragmentados, mas convencionalizados desde o início numa percepção de unidade. Nesse sentido destaca-se o papel da montagem como momento da articulação narrativa, mas também da construção de novas relações espaciotemporais – a partir do registro daquilo que se coloca frente às câmeras, sim, mas construindo um universo próprio, em relações espaciotemporais não acessíveis ao indivíduo em sua experiência cotidiana (SAVERNINI, 2008, p. 128).

Siegfried Kracauer, pesquisador e crítico de cinema, também percebe afinidade entre o *meio* cinema e o seu “suposto objeto”. Essa afinidade estaria fundamentada na

²⁶ SIMMEL *apud* CHARNEY. In: CHARNEY *et al*, 2009, p. 317.

²⁷ Para David Harvey, a modernidade 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 e inerentes” (HARVEY, 1996, p. 22).

²⁸ CHARNEY *et al*, 2009, pp. 317-320.

²⁹ CHARNEY *et al*, 2009, p. 323.

capacidade cinematográfica de captar e mostrar uma realidade externa, naturalmente, mas, principalmente, nas possibilidades da montagem.

O cinema costura cena com cena e dessas imagens que se desenrolam sucessivamente recompõem mecanicamente o mundo – um universo mudo no qual a fala incompleta das impressões visuais é a única linguagem. Quanto mais o objeto representado pode ser mostrado pela mera sucessão de imagens, tanto mais corresponde à técnica cinematográfica de associação (KRACAUER, 2009, p. 11).

Dessa forma, há algo da essência da própria vida moderna no processo de representação cinematográfica – para Kracauer, uma vida “desprovida de substância”, vazia e, sobretudo, “uma vida que em vez de vínculos internos [*statt des innerlichen Zusammenhangs*] não toma conhecimento de nada além de eventos isolados que formam nova série de imagens como em um caleidoscópio”.³⁰ Assim, o cinema, para o pesquisador, não seria apenas uma representação, mas, também, uma expressão material de determinada experiência.

A estética cinematográfica, por si só, possui uma dimensão fragmentária e, no contexto do início do século XX, esta é uma dimensão partilhada “com muitas outras artes”³¹ que, por sua vez, funcionariam também como montagem. E a montagem, de acordo com uma série de autores, pode ser definida como uma forma de *conceber* o filme³² ou, ainda, vista e realizada como *visão de mundo*³³.

Amiel (2010) considera a montagem uma “noção geral que consiste em associar elementos segundo uma lógica inédita e ‘exterior’. Estética dos fragmentos, esta forma de criação valoriza mais a fragmentação do que a unidade *a priori*”.³⁴ Dessa maneira, é pertinente alinhar a arte de Braque, Picasso, Mallarmé e Rodin à lógica do cinema, já que,

³⁰ KRACAUER, 2009, pp.11-12.

³¹ Cf. AMIEL, 2010, p. 7.

³² Cf. AMIEL, 2010, p. 7.

³³ LEONE, 2005.

³⁴ AMIEL, 2010, p. 7.

se nas outras artes há uma “mudança de ponto de vista”, a valorização da fragmentação é “consustancial ao cinema”.

Muitas vezes se disse que o século XX é século da imagem, mas eu creio que seria mais justo dizer que é o século da *associação* de imagens. A banda desenhada, o cinema e a televisão impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo, uma representação que apela às rupturas tanto quanto à continuidade, e às associações tanto quanto à unidade. É desta cultura contemporânea, desta posição eminentemente moderna, que vem a montagem – e através dela o cinema (AMIEL, 2010, p. 9).

É importante lembrar que o século XX, o “século do cinema”, assistiu a uma reintegração da palavra escrita no discurso das artes plásticas, ao mesmo tempo em que os poetas resgataram o valor imagético dos signos linguísticos e do espaço da página.³⁵ Estes “movimentos de intertextualidade” demonstram uma dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogo entre suas “categorias”.

Não mais preocupada com a pureza formal dos veículos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre as formas distintas de expressão (como expressão visual *versus* expressão literária) já não é mais obedecida. Assim como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster³⁶ chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as diferentes linguagens (VENEROSO, 2006, p. 47).

A respeito da linguagem no contexto das artes plásticas, a autora lembra que “a escrita nasceu da imagem, considerando o termo escrita no seu senso estrito de veículo gráfico de uma fala”.³⁷ Desse modo, a arte que emerge no início do século XX e passa a utilizar a palavra escrita como elemento visual pode ser interpretada como “uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre escrita e imagem”.³⁸ A autora identifica três

³⁵ Cf. VENEROSO, 2006, p. 46.

³⁶ Cf. FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

³⁷ VENEROSO, 2006, p. 50 (Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *L’image écrite – ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995, p. 5).

³⁸ VENEROSO, 2006, p. 49.

artistas principais nesse momento: Mallarmé, com a obra *Un coup de dés*; além de Picasso e Braque, com a realização de *papier-collés*, ainda na década de 1910.

Os pintores cubistas integram, ainda naquela década, a palavra ao espaço do quadro de maneira bastante sistemática, integrando-a ao discurso plástico. O culto da natureza, em voga no século XIX, passou a ser substituído por ideias de progresso e de modernidade, principalmente “através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos tipográficos, jornais, partituras musicais”³⁹, entre outros.

A presença de um grande número de artistas desconstruindo textos e criando intertextos escriturais no decorrer do século XX é constante. Tendo encontrado condições propícias para seu desenvolvimento, essa forte tendência da contemporaneidade se radicalizou no trabalho de alguns e surgiu de forma mais sutil no trabalho de outros. A subordinação entre imagem e texto foi quebrada, não existindo mais uma hierarquia entre ambos. [...] As palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens (VENEROSO, 2006, p. 58).

Para o cinema, os anos de 1920 são conhecidos pelo florescimento de inúmeras vanguardas cinematográficas – dentre as quais, destacam-se obras da França, Alemanha e Rússia –, diretamente influenciadas pelos movimentos vanguardistas das artes plásticas. Teóricos de reconhecida importância, até os dias atuais, buscavam *desvendar* o cinema: qual seria o *específico* da nova arte que surgia; a possibilidade de o cinema se mostrar uma linguagem universal, um “esperanto visual”; questões relativas a distorções causadas pelas lentes; possibilidades de articulação narrativa a partir dos diferentes tipos de montagem, entre outras questões.

Quando, em 1925, o movimento alemão perdeu seu poder original e a vanguarda francesa se desintegrou, o centro de pensamento sobre cinema mudou-se para Moscou. A Rússia abriu sua famosa Escola Estatal de Cinema em 1920 e, ao redor dessa escola, desenvolveram-se entusiasmadas e produtivas discussões (ANDREW, 1989, p. 22).

³⁹ VENEROSO, 2006, p. 56.

A importância do cinema como ferramenta revolucionária foi logo percebida pelos líderes soviéticos que tornaram públicos estúdios, laboratórios e salas de exibição. Houve um êxodo em massa de produtores, atores e técnicos de cinema contrários à Revolução, que migraram para a França e para outros países da Europa Ocidental. Os líderes bolcheviques se esforçaram por manter trabalhadores do cinema na Rússia, para que pudessem pensar o cinema a partir da Revolução de 1917 – o cinema como instrumento de auxílio ao processo de consolidação desta: filmes que estimulassem operários e camponeses a se conscientizar sobre o novo sistema e que pudessem contribuir na criação de uma nova identidade daquele povo.

Naquele contexto, surgiram teóricos e cineastas de fundamental importância para a reflexão do cinema como linguagem e poderoso discurso visual, como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Não é possível, no entanto, homogeneizar o pensamento ou mesmo o modo de filmar desses homens, inclusive, por cada trajetória pessoal, algumas incluindo exílios e trabalhos censurados pela ditadura de Stalin. Segundo o cineasta Jean-Luc Godard:

Vertov e Eisenstein se opunham um ao outro. Vertov elogiava o que chamava de olho da câmera e Eisenstein elogiava o que chamava de punho da câmera. Cada um negava a importância do outro. Há quatro anos [não consta a data da entrevista, mas pode-se estimar cerca de 1972, época do lançamento de seu filme *Tout va bien*], a reputação de Eisenstein era tão grande no Ocidente que tivemos que ser dogmáticos sobre Vertov e erguê-lo demasiadamente. Agora, descobrimos que, na realidade, esses dois homens eram duas mãos do mesmo corpo (GODARD *apud* ROSEMBERG FILHO, 1986, p. 125).

De acordo com Fairservice (2001), a importância da teoria no desenvolvimento do cinema soviético pode ser parcialmente creditada à escassez de negativos. Um dos filmes do grupo de Kuleshov, *On the red front* (*Na krasnom fronte*, URSS, 1920), foi realizado em película anteriormente utilizada, experiência que é conhecida, também, como um “filme sem filme”⁴⁰. A falta de filme virgem impulsionou os jovens cineastas soviéticos também a

⁴⁰ Cf. LEONE, 2005, p. 72.

remontar velhos filmes e isto resultou naquele que seria um dos principais fundamentos da montagem: o efeito *Kuleshov*.

O cineasta utilizou algumas tomadas em *close* do ator Ivan Mozzhukhin (1889–1939), de um filme *já existente*.⁴¹ Nessas tomadas, supostamente, Mozzhukhin não exprimia emoções, que seriam tomadas de um rosto “neutro”. A essas tomadas, Kuleshov justapôs três outras: um prato de sopa, um caixão em que repousava uma mulher e uma garotinha brincando. Os três pequenos filmes foram exibidos a uma plateia que não estava ciente de como eles haviam sido feitos. A plateia, então, teria dito que, em cada um desses trechos, o ator transmitia uma expressão diferente: fome, tristeza, ternura. Segundo Antonio Costa (1989), Pudovkin, que também teria colaborado com a experiência, estipulava o sentido de “montagem construtiva”, produzindo significados que não estariam nos planos em si, mas nas relações entre eles estabelecidas pelo diretor-montador.

Embora seja amplamente aceito que o experimento tenha sido realizado⁴², há controvérsias sobre o que teria sido justaposto aos *closes* de Mozzhukhin. Há versões em que a tomada da mulher no caixão teria sido substituída pela de um revólver ou então por um homem sendo assassinado; a tomada da menina brincando teria sido substituída por uma mulher sedutora e há versões que descrevem a tomada do prato de sopa como uma mesa festiva.

Para alguns autores, como Fairservice, é difícil aceitar, simplesmente, que plateias tenham respondido de maneira tão positiva ou exata a esse experimento. O autor ressalta, inclusive, que experiências do tipo já haviam sido testadas, ainda que intuitivamente. Um exemplo é o pioneiro do cinema britânico George Albert Smith que, já em 1900, em seu *Grandma's reading glass* (*Os óculos de leituras da avó*, em tradução livre) haveria feito algo semelhante. Nesse filme, as imagens de um garoto observando uma série de objetos através de uma grande lupa são intercaladas com planos-detalhes de cada um desses objetos, simulando o ponto de vista (ampliado pela lupa) do menino. Ao final, o garoto evidencia o olho da avó, em plano bastante aproximado, visto através da lente da lupa.

⁴¹ Há controvérsias sobre qual filme seria esse. Não se sabe, por exemplo, se o ator estava no mesmo cenário em todas as tomadas utilizadas – o que poderia induzir a plateia a imaginar que as três situações ocorreriam simultaneamente.

⁴² Cf. FAIRSERVICE, 2001.

Contudo, alega Fairservice, Smith, não possuindo mais os planos com o olho da avó, inserira, no corte final, uma tomada do olho de seu amigo Tom Green, que já atuara em alguns de seus filmes.

Como lembra Leone, o filme adquire existência com a montagem e “[...] da relação pela eliminação de fotogramas, chega-se à 'unidade de montagem', que é composta de dois planos produzidos pelo corte e que adquire consistência ao se buscar qualidades pertinentes à narrativa”.⁴³ Assim, ao estabelecer o ponto de vista de uma ação, o recorte da câmera trabalha

o espaço / tempo dos planos, criando, dessa maneira, um ritmo visual. [...] Porém é a montagem, através dos cortes, que estabelecerá o ritmo formal da narrativa, buscando nos planos já trabalhados por ela níveis associativos que existirão ao articulá-los. Essa atividade formalizará o espaço narrativo e o tempo narrativo (LEONE, 2005, p. 30).

Além disso, como ressalta Costa, esse mecanismo também seria fruto de uma cooperação do espectador que “integra as informações deduzidas dos enquadramentos individuais”,⁴⁴ constituindo-se, neste aspecto, como um importante colaborador para a construção de sentido sugerida pelo diretor.

1.3 – O cinema de Dziga Vertov

Vertov foi o editor responsável pelos cinejornais bolcheviques, *Kino Nedelia* (“Filme Semanal”), durante a Guerra Civil. Com o material dos cinejornais, editou uma série de documentários. O diretor era contra a exibição de filmes estrangeiros – que, em sua maioria, eram filmes de ficção – pois os percebia como uma “ameaça à verdade que era exibida nos documentários nacionais”. Vertov tinha o respaldo intelectual de Lênin e, em 1922, passou a organizar cinejornais mensais, *Kino Pravda* (“Cinema Verdade”). A

⁴³ LEONE, 2005, p. 28.

⁴⁴ COSTA, 1989, p. 213.

produção da série era supervisionada pelo próprio Vertov, estruturador e editor dos filmes. A montadora responsável era sua esposa Elizoveta Svilova.

Totalmente dedicado ao documentarismo, porém limitado pelo material documental que possuía, Vertov misturou filmagens pré e pós Revolução, em cuidadosas justaposições. Nesse sentido, o cineasta nunca foi, exatamente, um purista – ele reconhecia a contradição fundamental neste processo de montar seus filmes, mas, para ele, a verdade cinematográfica é, essencialmente, uma verdade construída. Tornando seus métodos de filmagem e montagem transparentes, contudo, o conteúdo da mensagem seria transmitido de modo mais honesto (MICHELSON, 1984, p. Xxiii-xxiv).

Assim como os filmes de Vertov, também a Trilogia *Qatsi*, de Reggio, pode ser localizada, essencialmente, a partir de um afastamento da linguagem cinematográfica clássica em diversos aspectos. Em um primeiro momento, toma-se como definição da chamada *linguagem clássica* alguns dos conceitos propostos por Heitor Capuzzo (1995) e Ismail Xavier (2005). De acordo com os autores, esse tipo de construção caracteriza-se, principalmente, pela “invisibilidade” no filmar, tendo como principal objetivo comunicar a história de modo eficiente, sem ambiguidades. Segundo Capuzzo, a câmera procura sua não-explicação, “confundindo-se de tal modo com o olhar dos espectadores que eles se esquecem dos ângulos e enquadramentos, concentrando a atenção nos temas e atores [personagens]”.⁴⁵ A narrativa clássica remete à Dramaturgia Clássica grega, considerando-se unidades de tempo (normalmente cronológico) e ação (obedecendo a uma lógica ininterrupta), com espaços e personagens bem definidos logo no início.

Procedimentos como a mudança de planos (campo e contracampo ou o primeiro plano de determinado detalhe relevante) e movimentos de câmera acontecem, principalmente, em função de “uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa”.⁴⁶ Há uma preocupação com a compatibilidade plástica de imagens que se seguem e o ritmo da montagem também é

⁴⁵ CAPUZZO, 1995, p. 21.

⁴⁶ XAVIER, 2005, p. 31.

pautado de acordo com o desenvolvimento dramático⁴⁷. A montagem, assim, privilegia “uma decupagem que obedece a uma lógica semelhante à do olhar, tornando-se invisível aparentemente para o espectador pouco treinado ao ritual da análise filmica”⁴⁸.

Para o cineasta russo Vsevolod Pudovkin, “ser realista é estabelecer a relação justa entre os fenômenos”⁴⁹. O efeito de continuidade é extremamente desejado e o emprego do som é uma forma de enfatizar o que está sendo mostrado no espaço diegético. Os atores devem ter uma representação naturalista – outra forma de invisibilidade do fazer cinematográfico e de criar a ilusão de realidade. Um cinema que busque essa ilusão de realidade pode ser percebido como um cinema que

caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a ordem é 'parecer verdadeiro'; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p. 41).

Godfrey Reggio, por sua vez, aproxima seu trabalho aos conceitos propostos por autores que buscavam alternativas a essa forma que acabou se tornando padrão dentro da indústria cinematográfica, como Dziga Vertov que, em seus filmes, abandona qualquer influência de artes como a Literatura e o Teatro – para ele, desnecessárias ao cinema. “O cineasta tem como projeto explícito dar ao mundo uma representação em que os efeitos do olhar substituiriam os efeitos dramáticos da história”⁵⁰. De acordo com Leone (2005), “o trabalho de Vertov [...] nada mais era do que a intervenção na imagem capturada para transformá-la em uma ‘nova visão’ da realidade. [...] A lógica vertoviana era uma intervenção direta na imagem, uma espécie de ‘montagem interna’.”⁵¹

⁴⁷ O teor dramático da história pode ser reforçado com a utilização de montagem paralela, alternando situações – o que aumenta a expectativa do espectador quanto ao desenvolvimento da narrativa.

⁴⁸ CAPUZZO, 1995, p. 21

⁴⁹ *apud* XAVIER, 2005, p. 57.

⁵⁰ AMIEL, 2010, p. 57.

⁵¹ LEONE, 2005, p. 198.

A Trilogia *Qatsi*, como boa parte dos filmes de Vertov, não apresenta, durante sua narrativa, um enredo convencional: não há atores, diálogos ou dramaturgia (tal qual na narrativa clássica). O diretor opta por não destacar a vida de uma pessoa em seus filmes, utilizando-se do conceito de “personagem coletivo”, desenvolvido pelos diretores e teóricos soviéticos, seja nas massas na fase construtivista clássica de Eisenstein ou no protagonista simbolizando uma classe, em Pudovkin. As personagens dos filmes são as massas e algumas pessoas delas destacadas, mas, ainda assim, sem personificá-las completamente. Para os cineastas da vanguarda soviética da década de 1920, a utilização de personagens coletivas era uma forma de incitar o sentimento de comunidade nos espectadores, deixando de lado valores burgueses individualistas e, portanto, educando-os com os preceitos da Revolução de 1917. O discurso de Vertov é, muitas vezes, incisivo quanto à importância em afirmar a superioridade do cinema enquanto arte complexa.

NÓS protestamos contra a *miscigenação* das artes que muitos chamaram de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro jamais dará o branco, mas sim o turvo. Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes. NÓS depuramos o cinema dos *kinoks* dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o no movimento das coisas [grifos e maiúsculas do próprio autor] (VERTOV, 1989, p. 248).

Na montagem de seus filmes, Vertov acreditava que o ideal era utilizar quatro dimensões: altura, largura, profundidade e tempo. A técnica teria, portanto, a função de aprimorar as habilidades humanas, de forma que a precisão das máquinas seria o tema de seus filmes e que a realização destes filmes seria a composição do que considerava *cinemas*. Essa é uma aproximação, inclusive temática, com *Koyaanisqatsi*, uma vez que Vertov era um entusiasta das novidades tecnológicas, amplamente discutidas na Trilogia *Qatsi*. É de suma importância ressaltar que, embora haja uma aproximação temática, os pontos de vista adotados pelos diretores são completamente diferentes. Enquanto Vertov é otimista e, em *O homem com a câmera*, pode-se ver a utopia de uma sociedade em construção, os filmes de Reggio adotam uma visão apreensiva diante dos rumos que a modernidade vem tomando, tendo como efeito principal a desumanização do mundo. Para o cineasta soviético, a utilização da câmera, combinada com a inteligência humana e a

capacidade de montagem do cinema seriam a única forma de se aproximar da “verdade”, de revelar o mundo.⁵² A organização do movimento filmado (montagem) seria fundamental no processo de construção de um filme, porque os intervalos (passagens de um movimento para outro) seriam os responsáveis pela condução à ação para o desdobramento cinético (cine-frase), além de a única possibilidade de tornar real⁵³ o que seria irrealizável na vida⁵⁴. Isso constituiria, inclusive, o *dever* do cinema.

Encontramo-nos numa concepção da realidade feita de uma associação de fragmentos, sejam estes quais forem, e sem que a totalidade formada em definitivo tenha existência prévia. Por mais que os filmes de Vertov constituam cada um uma totalidade, é a parte de cada plano, a sua parte na soma, que importa. Os elementos da montagem de Vertov não são como palavras acrescentadas ou cortadas a um texto, mas como números adicionados ou subtraídos a uma conta. É a própria identidade do resultado, a sua natureza, e não a sua qualidade, que se veria modificada por uma outra escolha (AMIEL, 2010, p. 57).

O realizador russo encontrou na montagem o conceito de *intervalo*, “aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme” e criou um “cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade”⁵⁵. A partir da montagem, seria possível obter certos resultados: antecipar um tema, sugerir uma ligação com algum conteúdo anterior ou produzir metáforas.

A montagem de Vertov, apresentada como antitética à de Eisenstein, no entanto era semelhante à deste, excepcional na intensidade de seu refinamento e sistematização e na extensão de seus procedimentos de composição de parâmetros cinemáticos. Para Vertov, como para Eisenstein, as implicações de uma produção fílmica concebida como força

⁵² Outros cineastas, como o inglês John Grierson – um dos “pais” do gênero documentário, como já dito –, preocupavam-se com a questão de o cinema servir como revelador do real. Para Grierson, o cinema não era arte, mas, sim, um instrumento de utilidade social. O italiano Pier Paolo Pasolini, apesar de ter uma cinematografia completamente diferente da de Vertov, Grierson ou Reggio, considerava que o cinema pode ser tanto ferramenta de expressão como ferramenta de significação e, por ser como a realidade, seria a única forma de compreendê-la, porém, analiticamente.

⁵³ O real, para Vertov, não significa, de forma alguma, uma renúncia à manipulação da imagem, ainda que tivesse como objetivo filmar a vida de improviso.

⁵⁴ VERTOV, 1983.

⁵⁵ AUMONT, 2002, p. 21.

direcionada ao processo revolucionário eram claras (MICHELSON, 1984, p. xxvi – Tradução livre).

Vertov buscava a criação de *cine-sensação* do mundo. O realizador defendia aquilo que chamava de *cine-olho*, já que, com a utilização da câmera, seria capaz de colher e fixar impressões do mundo de modo mais claro e preciso do que com o olho humano. A câmera se distanciaria da função de simples reprodutora de imagens, para que o cine-olho se elevasse como força e possibilidade. O objetivo dessa nova proposta cinematográfica em difundir as ideias defendidas no filme é bem claro.

Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses momentos sucessivos da ação que conduzem a cine-frase para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e claro (VERTOV, 1983, p. 254).

O cine-olho teria, também, o papel de construir e de levar à criação de uma nova percepção do mundo, selecionando e organizando apenas aquilo que seria interessante, cortando o que haveria de supérfluo captado pelo olho humano. O conceito de que a técnica permite a potencialização do olhar é outro paralelo entre as teorias de Vertov e a Trilogia *Qatsi*, especialmente considerando-se que, nas peças publicitárias do primeiro filme da Trilogia (*trailer* e *cartaz*), o espectador é alertado: “você nunca viu o mundo em que vive”. Um dos aspectos a ser abordado neste trabalho é a comparação entre os cinemas de Reggio e Vertov – tão próximos na forma de construir seus discursos a respeito de assuntos semelhantes, mas com opiniões antagônicas.

Reggio está inserido em outro contexto: de um mundo capitalista e individualista. Em vez de educar seus espectadores para um bem comum, o diretor norte-americano pretende alertá-los para as mazelas que uma vida individualista pode trazer – como o mundo caótico de *Koyaanisqatsi*. É necessário lembrar que, embora Vertov e Reggio utilizem estratégias narrativas semelhantes sobre o mesmo tema – a tecnologia – o ponto de vista é bem diverso: enquanto Reggio ressalta os prejuízos que a sociedade tecnológica traz e com os quais tem que conviver, Vertov exaltava a máquina e o progresso.

A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posições vergonhosas diante das máquinas. [...] *NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos. Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito* [grifos e maiúsculas do próprio autor] (VERTOV, 1989, p. 249).

O som no cinema de Vertov também teve espaço relevante: em alguns momentos, ele utilizava ruídos dissociados de suas fontes. A música era sobreposta, o que origina “uma colagem sonora sintética; sons antecipam imagens correspondentes e vice-versa, alternando assincronismo e sincronismo conforme as necessidades do argumento”,⁵⁶ buscando uma complexa interação entre som e imagem. É necessário lembrar, ainda, que boa parte das partituras compostas para os filmes de Vertov foram perdidas, e o que ouve-se em seus filmes hoje não é exatamente a trilha original do filme.

Composta apenas por imagens e pela trilha sonora, o papel da música na trilogia *Qatsi* deve ser cuidadosamente observado. Percebe-se, na trilogia, uma certa afinidade com as idéias de Dziga Vertov, cujos documentários tinham músicas sintéticas sobrepostas às imagens, em busca de interação entre som e imagem, de acordo com a necessidade de reforçar determinada idéia. Eisenstein também era partidário desta idéia, uma vez que, de acordo com Penafria, o som é capaz de preencher determinados vazios deixados pela imagem.

Em *Koyaanisqatsi*, é nítido o esforço do compositor Philip Glass em acompanhar o ritmo das imagens com as músicas. Músicas lentas em cenas mais lentas e mais rápidas em momentos de aceleração – seja em relação às imagens de caos urbano ou em relação à “ebulição” da natureza, mostrada na primeira parte do filme. Nota-se, ainda, que, quando são mostradas as pinturas rupestres uma voz gutural – ou mesmo primitiva – repete incessantemente o título do filme. A voz é bastante utilizada na trilha de *Koyaanisqatsi*, justamente para criar o mencionado diálogo entre imagem e som, como na cena do avião, em que a música é cantada com suavidade, criando um contraste entre o som e a brutalidade de um objeto gigantesco como um avião. No primeiro filme da trilogia são cantadas algumas pessimistas profecias hopi. Ainda que o espectador não saiba o que está ouvindo, a imagem combina com o clima triste das profecias: são cenas de degradação

⁵⁶ DA-RIN, 2004, p. 121-122.

humana. Vale lembrar uma outra seqüência, quase no início do filme, quando os impactos da tecnologia começam a ser mostrados. São filmadas torres de transmissão, enquanto ouve-se um “diálogo musical”. Nessa cena, é como ver e ouvir a comunicação ou a sua possibilidade tecnológica.

Em *Powaqqatsi* a música é menos eletrônica do que em *Koyaanisqatsi*, justamente por causa do tema deste segundo filme. Philip Glass criou uma trilha que não apenas dialoga com as imagens, mas que também pode ser reconhecida como pertencente às culturas que são mostradas na tela. Novamente, há ampla utilização de vozes. Desta vez, contudo, os cantos são entoados com a alegria de viver das tribos e culturas mostradas por Reggio. É importante ressaltar que parte da trilha de *Powaqqatsi* foi composta antes que a equipe viajasse aos países onde o filme foi realizado. A seqüência inicial, por exemplo, foi filmada com o *cameraman* ouvindo a música em um *walkman*, a fim de que o ritmo da imagem dialogasse com o ritmo da música.⁵⁷ Em *Powaqqatsi* há, ainda, algumas repetições de músicas: o tema, reiterado três vezes, e as regionais “New Cities in Ancient Lands” e “Mr. Suso”. A reiteração das músicas demonstra certa circularidade do cotidiano do Terceiro Mundo. Em *Powaqqatsi*, é como se as comunidades vivessem em ciclos.

A trilha de *Naqoyqatsi* tem uma interessante singularidade: a música eletrônica é praticamente abandonada e substituída pelo violoncelo de Yo-Yo Ma, o que não implica perda do minimalismo característico de Philip Glass. Cada música parece, ainda, acompanhar o início e o desfecho de cada seqüência e isto, provavelmente, é fruto da forma como a trilha foi composta. Aqui, ao contrário dos dois outros filmes, Reggio e Glass trabalharam fisicamente próximos e Glass admite que estava sempre acompanhando o que Reggio editava, em tempo real.⁵⁸ Em *Naqoyqatsi*, a música é mais grave e consideravelmente mais lenta do que a dos outros dois filmes, como se a trilha refletisse certo cansaço na jornada humana mostrada na trilogia. As vozes são pouco utilizadas: femininas, em momentos de desespero, e masculinas entoando o título – tão ou mais guturais do que em *Koyaanisqatsi* – encerrando um ciclo: do gutural e primitivo dos homens da caverna ao gutural e primitivo da desumanização pela tecnologia massacrante.

⁵⁷ Cf. entrevista anexa.

⁵⁸ Cf. entrevista anexa.

Capítulo 2 – OBSERVE O MUNDO EM QUE VIVE

“Nós, nossa época – agudamente ideológica e intelectual –, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo, uma nova imagem, um novo conceito”.

Sergei Eisenstein

2. 1. Considerações sobre montagem

A montagem – “a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo”⁵⁹ – componente do cinema capaz de explicar a natureza artificial da sétima arte e suas capacidades de evidenciação é, na definição do montador Walter Murch, uma espécie de descoberta do voo para a linguagem cinematográfica. Uma vez que é possível filmar trechos em descontinuidade temporal, para depois reagrupar os cortes, a produção dos filmes deixa de ser limitada pelos fatores tempo e espaço. Mas, além disso, “a descontinuidade também nos permite escolher o melhor ângulo da câmera para cada emoção e para cada momento da história, e esses planos, quando editados, provocarão um impacto crescente”.⁶⁰ O autor lembra, ainda, que antigas pinturas egípcias já exploravam uma descontinuidade visual, em que partes do corpo humano eram retratadas

por seu ângulo mais característico e revelador: a cabeça de perfil, os ombros de frente, braços e pernas de perfil, o torso de frente, sendo todas essas partes agrupadas numa mesma figura. Hoje, com nossa preferência pelas leis unificadoras da perspectiva, as fisionomias daquelas pessoas ficam parecendo comicamente “tortas”. É possível que num futuro remoto nossos filmes, com suas combinações de ângulos diferentes (cada um mais

⁵⁹ Cf. DELEUZE, 1983, p. 46.

⁶⁰ MURCH, 2004, p. 20.

“revelador” para cada objeto em particular), pareçam tão cômicos e tortos quanto (MURCH, 2004, p. 20).

Mais do que um método conveniente de permitir a descontinuidade espaço-temporal ou de ressaltar o que seja mais revelador, a montagem possui uma subitaneidade paradoxal que, por si só, é uma influência positiva na criação de uma obra cinematográfica.

[...] Os efeitos da montagem na temporalidade não são unicamente da ordem da duração (escansão, rupturas, comprimento), mas dizem também respeito à percepção do instante. Se a imagem só pode ser apreendida no presente, as suas *articulações*, visuais e sonoras, permitem exprimir uma alteridade cronológica [...], enquanto as *correspondências* favorecem uma percepção acronológica. A força e a complexidade de muitos filmes “modernos” residem principalmente no confronto entre essas duas formas, coexistentes, de montagem: a que organiza o fluxo, e a que lhe resiste. Como a percepção subjetiva do mundo pode ser dividida entre um ordenamento referenciado da temporalidade, e uma sensação que condiz com a mesma ordem [grifo do próprio autor] (AMIEL, 2010, p. 84).

A montagem proposta por grande parte dos cineastas soviéticos da década de 1920, excluindo-se destes Vsevolod Pudovkin, era completamente diferente da montagem tida como clássica. Um dos principais pensadores da montagem cinematográfica, estabelecendo reflexões fundamentais sobre sua utilização na construção narrativa, é o soviético Sergei Eisenstein.

2. 2. A montagem segundo Sergei Eisenstein

A montagem de Eisenstein aplica a dialética em um sentido cinematográfico – o tempo continua, como no cinema clássico, “uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido”⁶¹. Considerando o intervalo um *presente variável*, este é capaz de elevar a potência do instante. Já o todo deixa de ser simples unidade das partes do conjunto para ser, também, reproduzido nestas partes, de modo que “esta causalidade recíproca remete ao todo como

⁶¹Cf. DELEUZE, 1983, p. 52.

causa do conjunto e de suas partes segundo uma finalidade interior”⁶². Nas palavras de Deleuze (1983), a “realidade dialética não para de produzir e crescer”.⁶³

O filme realista, tal como o romance, funciona a partir destes indícios, destes detalhes. Mas em Eisenstein, por exemplo, o curso do filme não integra estas notações apenas para delas se alimentar: pelo contrário, ele imobiliza-se, graças à montagem, na entidade que o plano sugere e cristaliza. O fragmento, então, já não é um detalhe, é uma representação (AMIEL, 2010, p. 50).

O cineasta aperfeiçoou a concepção de que planos opostos criariam um terceiro conceito, aprofundando as noções primeiramente apontadas por Lev Kuleshov, um dos primeiros teóricos do cinema soviético⁶⁴, cujos experimentos foram abordados no capítulo anterior desta dissertação. Eisenstein também se preocupou com o papel da música no cinema: não por acaso, lembra Leone (2005), “suas categorias de montagem buscam analogias com terminologia musical: métrica, rítmica, tonal, atonal”.⁶⁵

[...] Seria de se esperar que nosso conceito de montagem nascesse da compreensão do fenômeno através de uma “imagem” totalmente diferente, a nós proporcionada pela visão de mundo tanto monística quanto dialética. Para nós, o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo (EISENSTEIN, 2002A, p. 205).

Eisenstein, inspirado pelo teatro *kabuki*, considerou ainda que todos os elementos cinematográficos (iluminação, composição, interpretação, história e legendas, entre outros) deveriam ser explorados da mesma forma e se inter-relacionar, para escapar da reprodução de histórias acompanhadas por elementos de apoio.

⁶² Cf. DELEUZE, 1983, p. 52.

⁶³ Cf. DELEUZE, 1983, p. 52.

⁶⁴ O cineasta se preocupava com a ordenação da informação, com o cinema como arte de sugerir e não explicitar informações. Realizou uma série de experimentos que evidenciaram o potencial criador da montagem, que, como visto no capítulo anterior, ficaram conhecidos como “*Efeito Kuleshov*” (LEONE, 2005, p. 211).

⁶⁵ LEONE, 2005, p. 158.

O significado de uma peça *kabuki*, em outras palavras, nunca poderia ser entendido através do enredo ou dos gestos. É a forma do conjunto que contém o significado, e essa forma, segundo Eisenstein, é tão abstrata e tão poderosa quanto a forma música ou pictórica. A realidade não mais oprime o teatro. O gesto tornou-se igual ao tom e à cor (ANDREW, 1989, p. 49).

A ideia geral era criar no espectador uma experiência multi-sensorial, ou sinestésica, por meio da combinação de diversos elementos, e a plateia não deveria ser passiva diante do filme, mas, sim, portar-se como co-criadora. A colaboração do espectador na construção de conceitos geraria ideias mais sutis e ricas e o significado cinematográfico, de acordo com as teorias eisensteinianas, poderia ser construído através da colisão de imagens, no processo de montagem. Segundo Andrew (1989), “em suma, Eisenstein nunca considerou cinematográfico o mero registro da vida. [...] Para ele, a matéria-prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador”.⁶⁶

A partir de *A greve (Stachka)*, URSS, 1924), Eisenstein experimentou estratégias de montagem como um choque tanto de imagens como de ideias, e o princípio da dialética, por sua vez, era útil e adequado aos “temas relacionados com os acontecimentos pré-revolucionários e revolucionários”, como a revolta de marinheiros em 1905, que serviu de inspiração para o mote de *O encorajado Potenkim (Bronenosets Potyomkin)*, URSS, 1925) ou mesmo em *Outubro (Oktyabr)*, URSS, 1928), retrato da revolução de 1917⁶⁷.

Ainda que o foco da pesquisa não fosse explorar detalhadamente cada um dos “métodos” de montagem propostos por Eisenstein, cabe destacar, brevemente, alguns deles, para deixar clara sua categorização:

- a) *Montagem métrica* – A esta categoria estaria intimamente ligada a duração de cada plano, ou *fragmento*, termo utilizado por Eisenstein. Segundo Eisenstein, a tensão da cena poderia ser aumentada ao encurtar os planos. O ritmo do filme estaria

⁶⁶ ANDREW, 1989, pp. 57-58.

⁶⁷ *Outubro* foi encomendado a Eisenstein pelo Sovkino, o conselho responsável pelo cinema soviético, a fim de celebrar os dez anos da Revolução de 1917. A experimentação formal, desejada por Eisenstein, foi suprimida, muitas vezes, pela ideologia política imposta pelo conselho.

subordinado à duração dos planos, portanto. O cineasta pondera, ainda, que, nesse tipo de montagem “o conteúdo dentro do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. Por isso, apenas o caráter dominante do conteúdo do fragmento é considerado”.⁶⁸

- b) *Montagem rítmica* – Nesta categoria, o conteúdo do quadro deveria ser considerado na determinação do comprimento dos planos. O comprimento específico de cada fragmento derivaria de sua especificidade, e “de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência”. Além disso, o movimento dentro do quadro seria também responsável por impulsionar “o movimento da montagem de um quadro a outro”.⁶⁹ Assim, a continuidade, quando baseada na ação e nas entradas e saídas dos quadros seria um exemplo. De acordo com Dancynger (2003), o procedimento seria eficaz para “demonstrar conflitos”, uma vez que “a oposição de forças pode ser representada a partir de diferentes direções dos elementos no quadro, assim como por diferentes enquadramentos de uma mesma imagem”.⁷⁰
- c) *Montagem tonal* – Neste tipo de montagem se buscaria determinar uma característica emocional à cena, que poderia ser mudada durante a sequência e “o conceito de movimentação englobaria *todas as sensações do fragmento de montagem*”. Aqui, a montagem “se baseia no característico *som emocional do fragmento*” [grifos do próprio autor].⁷¹
- d) *Montagem atonal* – esta estratégia conjugaria as categorias anteriores, manipulando o tempo do plano, as ideias e as emoções “a fim de conquistar o efeito desejado na plateia”. Dancynger cita o famoso exemplo da sequência da “Escadaria de Odessa”, em *O Encouraçado Potemkin*, em que “o resultado do massacre é uma violência contra o público. Planos que enfatizam os excessos do uso da força pelo exército e a exploração de enfraquecidos cidadãos pontuam a mensagem”.⁷²

⁶⁸ EISENSTEIN, 2002A, p. 80.

⁶⁹ EISENSTEIN, 2002A, pp. 80-81.

⁷⁰ DANCYNGER, 2003, p. 19.

⁷¹ Cf. EISENSTEIN, 2002A, p. 82.

⁷² DANCYNGER, 2003, p. 23.

- e) *Montagem intelectual* – Aqui, Eisenstein propõe a inserção de ideias em sequências de grande carga emocional ou um “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”. Célebre exemplo, citado pelo próprio Eisenstein, encontra-se em *Outubro*, na sequência dos deuses, em que os fragmentos “empurram o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse ‘progresso’.”⁷³

Em Eisenstein e, em particular, em seus textos sobre a realização cinematográfica, nota-se a vontade de análise do mundo e das situações que são representadas em seus filmes. É manifesto o desejo de compreender todos os diversos componentes de um filme.

E esta compreensão prévia é como que sustentada pela montagem, vindo esta de algum modo representar a própria análise. De tal maneira que poderíamos falar de montagem analítica como, a propósito de Braque e de Picasso, se falou do cubismo analítico. A planificação⁷⁴ acompanha a visão, a montagem explica a análise (AMIEL, 2010, p. 54).

A compreensão de uma ação dramática, no cinema de Eisenstein, não seria necessariamente subordinada à montagem. Contudo, a noção de *conflito* seria a responsável por dar sentido ao universo criado pelo cineasta – de modo que compreender o mundo seria, em parte, a capacidade de compreender seus antagonismos. Ainda assim, o conflito, se necessário para alimentar uma certa *contradição* percebida no mundo, seria também necessário para que surja uma unidade que reabsorva essa contradição.

Eisenstein reconhece um “crescimento estético do *olho cinematográfico* para a *imagem de uma visão personificada do fenômeno*”, que seria um importante processo de desenvolvimento para o cinema soviético e seu papel na cinematografia mundial.

A questão da montagem se baseia numa estrutura definida e num sistema de pensamento definido; deriva, e derivou, apenas da consciência coletiva, que é um reflexo de um novo (socialista) estágio da sociedade humana e

⁷³ Cf. EISENSTEIN, 2002A, p. 87.

⁷⁴ *Planificação* é o termo utilizado, na tradução portuguesa do texto de Vincent Amiel, para o que conhecemos como *decupagem*.

um resultado da educação ideológica e filosófica do pensamento, inseparavelmente vinculada à estrutura social desta sociedade. Nós, nossa época – *agudamente ideológica e intelectual* –, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na *justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo, uma nova imagem, um novo conceito* [grifos do próprio autor] (EISENSTEIN, 2002A, p. 212).

Dessa forma, as estratégias de montagem propostas por Eisenstein em seus textos e aplicadas em seus filmes, assemelham-se ao “reflexo de uma operação intelectual de apreensão do mundo, dos seus mecanismos e do seu modo de ser”⁷⁵. É importante ressaltar, contudo, que o termo *reflexo* é insuficiente ao descrever o legado de Eisenstein. Da mesma maneira que os documentaristas mencionados no capítulo anterior, o “mostrar o mundo”, em Eisenstein, excederia a simples ideia de reprodução mecânica e, no domínio da representação, o objetivo seria provocar uma nova e analítica compreensão da realidade. Em outras palavras, “criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre as pessoas e as coisas que existem e tal como existem, relações novas”⁷⁶.

Assim ele chega a considerar, por exemplo, que, desde o nível mais elementar, o da passagem de um fotograma ao seguinte, existe qualquer coisa “da ordem da” montagem, uma vez que a partir de duas imagens imóveis, conseguimos dar a imagem de um movimento. No outro extremo, Eisenstein encontra fenômenos de montagem na sucessão e no encadeado das diferentes cenas (episódios). Da micromontagem à macromontagem (os termos são de Eisenstein, em *Montage*, 1937), passando pela montagem “normal”, a dos fragmentos, o conceito, a noção, o princípio de montagem é responsável por assegurar a homogeneidade ideal que dantes, noutros termos, mas para os mesmos resultados, o conflito assegurava (AUMONT⁷⁷ *apud* AMIEL, 2010, p. 55).

⁷⁵ Cf. AMIEL, 2010, p. 55.

⁷⁶ BRESSON *apud* AMIEL, 2010, p. 56.

⁷⁷ *Montage Eisenstein*, Paris: Albatros, 1979.

2. 2. 1. Eisenstein e o *haikai*

Foi na poesia *haikai* que Eisenstein encontrou uma compreensão da montagem. Eisenstein notou que, no cinema, o espectador só obtém o significado cinemático de um filme quando “a mente supera a compreensão para prestar atenção à colisão [das] atrações”.⁷⁸ Segundo as observações de Eisenstein, a poesia *haikai* funcionaria de maneira semelhante: são registradas percepções sensoriais que forçam a mente a criar um sentido de unidade e, com isto, produzir um impacto psicológico.

A fim de entender a relação de Eisenstein com a poesia *haikai*, é necessário se ater um instante nos seus estudos sobre o ideograma japonês. A junção de planos, para o autor, seria como um ato de criação, sendo o corte entre dois planos responsável por gerar um conflito que, por sua vez, geraria um terceiro conceito na mente do espectador.

Sua teoria defende a ideia de que o plano é constituído por uma série de elementos formais (luz, movimento, volume, composição), através dos quais o realizador constituirá relações novas que não estão necessariamente implícitas no plano. A montagem organizará essa matéria-prima de maneira a gerar conflito, choques que estimulam o espectador a um ato de criação, juntamente com o realizador (LEONE; MOURÃO, 1987, pp. 51-52).

Esse pressuposto foi inspirado pela escrita japonesa, nos “hieróglifos e nas suas configurações”. Os japoneses utilizam um hieróglifo em separado para representar um objeto e a combinação entre dois hieróglifos gera um conceito, sendo esta combinação, por sua vez, responsável não por uma soma, mas por um *produto* – e, assim, surge o ideograma. Eisenstein define que, a partir de duas descrições, “é obtida a representação de algo graficamente indescritível”.⁷⁹

O cineasta prossegue e cita os exemplos, hoje já bem conhecidos: imagem para água combinada a imagem para olho formando o conceito chorar; figura de uma orelha,

⁷⁸ ANDREW, 1989, p. 53.

⁷⁹ EISENSTEIN, 2002A, p. 36.

combinada à figura de uma porta formando o conceito ouvir; um cachorro e uma boca formando o conceito latir e assim por diante.

Eisenstein, então, conclui: “mas isto é – montagem! Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais”⁸⁰.

Em outro momento, Eisenstein reconhece que, apenas com essa colocação, e exagerando o potencial da justaposição, acabava-se por menosprezar o *conteúdo* do plano.

A sequência somente adquirirá um sentido dramático a partir da combinação de elementos distribuídos por vários planos, que irão compor o seu dominante [...]. Sob este ponto de vista, o plano, propriamente dito, só teria importância como elemento de ligação, deixando-se de lado os estímulos inerentes à sua composição interna (o enquadramento, a iluminação, a tonalidade, a dimensão gráfica, os atores, com sua gestualidade e vestimenta etc.) Enfim, elementos inerentes ao plano que, combinados entre si e justapostos com outros planos, nos levam a uma totalidade. O correto, para Eisenstein, seria, então, passar a ocupar-se do princípio unificador, ou seja, que o conteúdo das imagens fosse conseguido não somente através de uma justaposição de plano, mas, também, através de um trabalho interno ao próprio plano – montagem interna [...]. Assim, os planos isolados e sua justaposição estarão em correta e mútua relação (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 53).

Em seu ensaio *Fora de quadro*⁸¹, escrito em 1929, Eisenstein cita uma série de *haicais* para fundamentar suas observações, como, por exemplo, o poema de Kyoroku:

Início do alvorecer

O castelo está cercado

Pelos gritos dos patos selvagens.

Cada verso é semelhante a uma atração para o cinema e a combinação desses versos, por sua vez, é semelhante ao processo de montagem. A colisão entre o que é expresso em cada um dos versos pode ser visto como uma atração e a combinação dos

⁸⁰ EISENSTEIN, 2002A, p. 36.

⁸¹ EISENSTEIN, 2002A, pp. 35-48.

versos, por sua vez, “produz o efeito psicológico unificado que é a marca do *haikai* e da montagem”.⁸² Eisenstein enumera, ainda, os tipos de conflitos que estão disponíveis ao cineasta: conflito de direção gráfica, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades, de escuridões e claridades, de distâncias focais, entre outros. Posteriormente, especifica as possibilidades de efeitos gerados por essas colisões e releva os cinco métodos de montagem vistos anteriormente. Para Eisenstein, a montagem é o que concede um poder criativo ao cinema.

Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a *célula* da montagem. Em consequência, também deve ser considerado o ponto de vista do *conflito*. [...] Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme (EISENSTEIN, 2002A, p. 43).

Instrumento de uma consciência ampliada, a montagem, na linguagem, é capaz de superar a sintaxe universal e criar poderosos efeitos poéticos. No cinema, funde elementos em ideias ricas que não poderiam ser expressas por palavras. Essas ideias sentidas são moldadas pela montagem em um “grande evento emocional sincrético”, capaz de reorientar o pensamento e a ação do espectador. Sozinha, a montagem não é capaz de realizar essa proeza, mas é “o princípio vital básico que energiza cada filme que vale a pena e proporciona uma entrada no mundo pré-lógico do pensamento imagístico onde a arte tem suas consequências mais profundas”.⁸³

Os conceitos propostos por Eisenstein são ampliados quando o autor passa a considerar a acumulação das associações nos processos de percepção. A fragmentação de uma ação em “componentes” fornece ao filme “uma espécie de matéria-prima com a qual seria viável armar plataformas necessárias à elaboração dos processos de representação”.⁸⁴ A montagem, por sua vez, capaz de privilegiar determinados traços de um plano ou de

⁸² Cf. ANDREW, 1989, p. 53.

⁸³ ANDREW, 1989, p. 57.

⁸⁴ LEONE; MOURÃO, 1987, p. 55.

outro e conectar estes traços, traz ao espectador “configurações de uma nova visualidade” a partir, justamente, desse “jogo de relações” que não poderia ser captado somente pelo olho humano.

A imagem, sofrendo transformações a partir do corte e chegando ao plano⁸⁵, deixa de ter um significado isolado. Ao se estabelecerem relações entre os planos, variam os seus elementos fundamentais, determinando o princípio básico da montagem. Isto é, o plano é o elemento constitutivo da imagem que será definido pelo corte. Ele será a unidade diferencial de cada imagem, e a relação de contiguidade, atualizada pelo corte, entre os diversos planos de um filme, nos levará à ideia de montagem, uma vez que todo e qualquer filme é constituído por planos (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 60).

⁸⁵ Aqui, os autores ressaltam que consideram, por hora, o plano como *unidade de montagem*, o que chamam de *plano* cinematográfico, e não sob o ponto de vista de enquadramentos, angulações e movimentos de câmera, o que poderia ser chamado de *plano fílmico*.

2.3. O cinema segundo Andrei Tarkovski

Em um contraponto às considerações de Kuleshov, Vertov e Eisenstein está o também russo Andrei Tarkovski. Em suas observações, podem ser encontradas semelhanças com os princípios de André Bazin, crítico francês para quem o princípio da ação não deveria ser interrompido pela montagem. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada”⁸⁶.

É importante ressaltar que o autor não é “contra a montagem” ou simplesmente “a favor do plano-sequência”, apenas identifica situações em que, em sua opinião, o corte não deveria ser feito. Também para Tarkovski, a força do cinema residiria na apropriação do tempo, sendo a função do diretor *esculpir o tempo*, como nomeou seu livro que reúne uma série de ensaios sobre o assunto.

O filme, para Tarkovski, nasceria da observação da vida, “chave para a poesia do cinema”. A imagem cinematográfica, portanto, organizaria os eventos observados, “em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais”.⁸⁷ O ritmo do filme, em contraposição à teoria eisensteiniana, estaria impresso no fluxo do tempo no interior do fotograma e não unicamente na montagem.

É necessário ressaltar que, no cinema de Reggio, há uma combinação entre os preceitos de Vertov, Eisenstein e Tarkovski. Se Tarkovski renuncia à manipulação das imagens, Reggio encontra nesta uma maneira de, justamente, imprimir sensações temporais no interior da imagem, por meio do uso de câmeras aceleradas e lentas.

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no *interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme (TARKOVSKI, 2002, p. 135).

⁸⁶ BAZIN, 1991, p. 62.

⁸⁷ TARKOVSKI, 2002, pp. 77-78.

Embora reconheça o envolvimento da montagem na construção do discurso, Tarkovski despreza a ideia da construção de conceitos como objetivo principal do filme. O realizador também demonstra preocupação com a música que seria mais do que uma forma de ilustrar e intensificar uma imagem: constituiria, também, uma forma de trazer impressões novas a um mesmo material.

Andrei Tarkovski tem no tempo cinematográfico uma de suas grandes preocupações. De acordo com o autor, o cinema é a arte do tempo empírico do espectador: vamos ao cinema para encontrar ali o tempo e fazer a experiência de uma relação com o tempo passado (com a memória) e com o tempo que passa, sendo o primeiro determinante para o segundo. O cinema lida diretamente com o tempo da vida e a tarefa do cineasta é tratá-lo (*esculpi-lo*): reproduzi-lo como ele existe na vida, como é vivido.⁸⁸

Em outras palavras, para Tarkovski, o ritmo está *dentro* do plano. Isso é notado em *Koyaanisqatsi*, o primeiro filme da Trilogia *Qatsi*, no qual se verificam longos planos de câmera praticamente imóvel, mas enquadrando carros em altíssima velocidade. Em contrapartida, cenas em que o objeto filmado está estático – como diversas das cenas de natureza – o diretor se utiliza de lentos movimentos de câmera para imprimir ritmo ao plano. Ainda que a imagem seja manipulada, recurso rejeitado por Tarkovski, mas exaltado por Vertov, o ritmo permanece dentro do plano e não apenas na montagem. Esta, por sua vez, “combina peças maiores e menores”, portadoras de tempos diversos – evidenciando “uma qualidade inerente aos quadros que une”, em vez de *criar* uma nova qualidade. Ao mesmo tempo, o cinema de Godfrey Reggio exigiria do espectador a participação intelectual, mencionada por Eisenstein, ao propor a junção de fragmentos diversos. Tarkovski considera o plano uma totalidade essencial à qual a montagem não tem o que acrescentar – a montagem serviria, exclusivamente, para valorizar o conteúdo de cada plano⁸⁹.

Os *raccords* de planos organizam a estrutura do filme, mas não criam, contrariamente ao que se crê habitualmente, o ritmo do filme. O ritmo é

⁸⁸AUMONT; MARIE, 2003.

⁸⁹ Cf. AMIEL, 2010, p. 84.

função do caráter do tempo que passa no interior dos planos. Dito de outro modo, o ritmo do filme não é determinado pelo comprimento dos pedaços montados, mas pelo grau de intensidade do tempo que se escoia neles (TARKOVSKI *apud* AMIEL, 2010, p. 84).

Embora, por vezes, a leitura dos textos de Tarkovski possa dar a impressão de que a montagem é uma operação secundária, é necessário ressaltar que esta questão não é tão simples. Em primeiro lugar, o cineasta possui uma “vontade ideológica de minimizar o lugar das figuras conceituais criadas pela montagem”, uma vez que Tarkovski pretende se afastar completamente das estratégias de montagem elaboradas por Eisenstein e pelos demais soviéticos seus contemporâneos. Para Amiel, há uma “desconfiança *a priori* em relação à 'montagem rei'”⁹⁰, e esta desconfiança é responsável por conduzi-lo a alguns excessos de linguagem, embora, aos poucos, a noção de montagem passe a adquirir em suas observações outra importância.

Vejo, então, que minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento – do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso –, que cada pessoa sentirá a seu modo. Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! Entretanto, a deliberada junção de tomadas com tensões temporais diferentes não deve ser feita com displicência; ela deve nascer de uma necessidade interior, de um processo orgânico que se processe no material como um todo. No momento em que se viola o processo orgânico das transações, a ênfase sobre a montagem (que o diretor deseja ocultar) começa a se impor; ela se expõe à vista, salta aos olhos. Se a velocidade do tempo for reduzida ou acelerada artificialmente, e não em resposta a um desenvolvimento endógeno, se a mudança de ritmo estiver equivocada, o resultado será falso e óbvio (TARKOVSKI, 2002, p. 144).

A abordagem de Tarkovski permite uma diferente abordagem da montagem de correspondências.

Aquilo de que o cineasta soviético desconfia, é de uma montagem que rompe, que retalha e isola, que introduz o artifício do corte numa

⁹⁰ Cf. AMIEL, 2010, p. 85.

continuidade temporal.[...] É a ruptura da visão, processo exterior ao real representado, que é posta em causa. Em contrapartida, o que Tarkovski aceita da montagem são os ecos, os sublinhados que as associações permitem; como se duas cores vizinhas fizessem pulsar as suas identidades respectivas, mas sem que um traço venha separá-las. [...] É uma concepção do trabalho sobre o tempo que minimiza a montagem como forma – capaz de criar verdadeiras percepções novas – em favor de uma montagem reveladora da realidade do mundo, e do tempo desses fragmentos (AMIEL, 2010, p. 86).

Pode-se sugerir que, para Tarkovski, o específico do cinema, o princípio estético por ele trazido quando de seu advento, seria a sua capacidade de “registrar uma impressão do tempo” – uma vez que a tela reproduz, quantas vezes for necessário, esse tempo registrado: o que seria, portanto, uma “matriz do tempo real”, que pode ser conservada e reproduzida. O cinema, para ele, reproduz o tempo na forma de “evento concreto”: “A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora”⁹¹.

Ainda, o tempo seria, justamente, o motivo principal pelo qual as pessoas iriam ao cinema, uma vez que o espectador estaria em busca de uma experiência viva: “O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso. Eu vejo a crônica, o registro dos fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida”.⁹² Curiosamente, esta era a intenção inicial de Reggio ao idealizar as primeiras cenas de *Koyaanisqatsi*, as cenas de natureza. Diante do mundo caótico em que vivemos, o diretor dedica cerca de 20 minutos de filme à contemplação pura. A ideia é dar ao espectador um espaço para reflexão, geralmente não encontrado no dia-a-dia.⁹³

⁹¹ TARKOVSKI, 2002, pp. 71-72.

⁹² TARKOVSKI, 2002, p. 73.

⁹³ Cf. entrevista anexa.

2. 3. 1. Tarkovski e o *haikai*

É curioso como Andrei Tarkovski resgata uma das principais metáforas de Eisenstein para explicar suas observações quanto à montagem cinematográfica: o *haikai* japonês. Para Tarkovski, este tipo de poesia seria “a observação em estado puro”⁹⁴, enquanto, para Eisenstein, a combinação de três elementos diversos acabaria por criar um quarto elemento, completamente diferente de cada um deles.

A observação, por sua vez, seria o “elemento mais básico do cinema” e o cineasta seria a pessoa responsável para, a partir da observação, “selecionar e combinar eventos de um ‘bloco de tempo’ de qualquer largura ou comprimento”.⁹⁵ O *haikai*, fruto dessa observação, seria, para Tarkovski, uma forma de poesia competente e precisa. O autor justifica a comparação com o gênero:

Embora eu seja muito prudente ao fazer comparações com outras formas de arte, este exemplo específico da poesia parece-me muito próximo à verdade do cinema, com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKI, 2002, p. 77).

A observação da vida, considerando o tempo, para Tarkovski, seria o cerne da imagem cinematográfica, capaz de organizar os eventos da vida “em conformidade com o padrão da própria vida e sem descuidar das leis temporais”. Além disso, só permaneceria no filme o que é essência à imagem, de modo que esta se torna cinematográfica apenas quando “*não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas*” [grifo desta autora].⁹⁶

⁹⁴ “O que me fascina no *haikai* é a sua observação da vida – pura, sutil e inseparável do seu tema” (TARKOVSKI, 2002, p. 77).

⁹⁵ TARKOVSKI, 2002, p. 74.

⁹⁶ TARKOVSKI, 2002, pp. 78-79.

O cinema, assim, seria a arte com maior poder de transmitir a consciência dos fatos e das estruturas estéticas e o seu caráter necessariamente naturalista.⁹⁷ Com isso, o autor não descarta que o cinema seja capaz de mostrar fantasias do autor ou o universo do imaginário individual ou, ainda, sonhos.

É possível fazê-lo, desde que os sonhos mostrados na tela sejam constituídos exatamente por essas mesmas formas de vida naturais e observadas. Às vezes alguns diretores filmam em ritmo acelerado, ou sob um véu de neblina, ou recorrem a algum truque mais velho que o vinho, ou, ainda, introduzem efeitos musicais – e o público, já familiarizado com esse tipo de coisa, reage instantaneamente: “Ah, ele está evocando o passado!”, “Ela está sonhando!” Mas esse anuviamento misterioso não é a melhor forma de transpor para a tela uma verdadeira impressão dos nossos sonhos e recordações. No cinema não há, e nem deve haver, uma preocupação de recorrer a efeitos teatrais, O que é necessário então? Precisamos saber, antes de mais nada, que tipo de sonho teve o nosso protagonista. [...] E precisamos expressar tudo isso na tela com precisão, sem nenhuma perda de clareza e sem recorrer a truques elaborados. [...] Por sua própria natureza, *o cinema deve expor a realidade, e não obscurecê-la* [grifos desta autora] (TARKOVSKI, 2002, pp. 82-83).

A condição essencial do cinema, enquanto composição plástica, seria a verossimilhança encontrada em um filme. Sua força se encontraria em sua “pureza”, na capacidade que a imagem cinematográfica teria de expressar fatos específicos, e não na adequação simbólica das imagens. A imagem, para Tarkovski, seria indivisível e inapreensível – e, “se o mundo for impenetrável, a imagem também o será”. Para ele, a verdade e a consciência humana estariam correlacionadas em uma espécie de equação. A consciência humana não é capaz de perceber o universo em sua totalidade, “mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade”⁹⁸.

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples (TARKOVSKI, 2002, p. 123).

⁹⁷ O termo, aqui, não é concebido em sua acepção literária, mas, sim, como maneira de expressar que a forma da imagem cinematográfica é percebida por meio dos sentidos (Cf. TARKOVSKI, 2002, p. 82).

⁹⁸ TARKOVSKI, 2002, p. 123.

Tarkovski fascinava-se com a poesia *haikai*, por ela ser capaz de cultivar imagens que nada significam além delas mesmas e, ao mesmo tempo, e exatamente porque são tão expressivas, terem o seu significado impossível de ser completamente apreendido: “quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual”.⁹⁹ Ele toma como exemplo *haicais* de Bashô¹⁰⁰, que considera observações simples e precisas da vida.

Quanta disciplina de intelecto e nobreza de imaginação! Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se no infinito. Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas. Não se limitavam a simplesmente observá-la, mas, com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno. Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. Como disse Dostoiévski, com extraordinária precisão: "A vida é mais fantástica do que qualquer fantasia." (TARKOVSKI, 2002, p. 124).

Também no cinema a observação seria o primeiro princípio da imagem, ainda de forma mais intensa que os *haicais*. A imagem cinematográfica, para Tarkovski, assumiria uma forma quadridimensional e visível – e seria, ainda, baseada na capacidade do cineasta em apresentar sua percepção pessoal de algo como uma simples observação. A poética do cinema resistiria ao simbolismo, e a montagem, por sua vez, seria a variante ideal do conjunto de tomadas.

Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações.

⁹⁹ TARKOVSKI, 2002, p. 124.

¹⁰⁰ Dentre eles: “Por que esta letargia? / Mal conseguiram me acordar... / Ruído da chuva de primavera”.

Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. Num curioso processo retroativo, uma estrutura que se auto-organiza adquire forma durante a montagem, graças às propriedades específicas conferidas ao material durante as filmagens. A natureza essencial do material filmado manifesta-se através do caráter da montagem (TARKOVSKI, 2002, p. 136).

Por meio do relato de sua experiência, Tarkovski evidencia como se deu a montagem do filme *O espelho* (*Zerkalo*, URSS, 1974). O autor destaca que, por haver muitas variantes envolvidas no processo, o mesmo demandou grande quantidade de trabalho. Um exemplo citado é a sequência do primeiro sonho e, a seu respeito, o autor aponta que, em busca de um resultado satisfatório, foram feitas alterações de ordenação, estrutura e sequência dos episódios. Em alguns momentos, o material transmitia-lhe a impressão de que o filme não se sustentava, não possuía nenhuma lógica, ainda que intrínseca. Por fim, em uma última tentativa de recomposição do material, Tarkovski considera que *O espelho* acabou por constituir-se, como se adquirisse organicidade e não dependesse mais das mãos que executavam o trabalho de edição.

Quando aquela derradeira e desesperadora tentativa foi projetada na tela, o filme nasceu diante dos nossos olhos. Por muito tempo, eu não consegui crer no milagre – o filme se sustentava. Foi um teste sério para verificarmos a qualidade das filmagens. Estava claro que as partes se juntavam devido a uma tendência interior do material, que deve ter se originado durante as filmagens; e, se não estávamos nos iludindo quanto ao fato de o filme estar ali, a despeito de todas as nossas dificuldades, então as partes do filme não poderiam ter feito outra coisa que não fosse juntar-se, pois isso fazia parte da própria natureza das coisas (TARKOVSKI, 2002, p. 138).

Sendo assim, o autor reconhece que esse processo, para que fosse legítimo, precisaria acontecer de modo espontâneo. Somente desse modo seria possível perceber a fluidez do tempo, que acabou por harmonizar-se e transmitir a ideia de sucessão, bem como o princípio vital das tomadas. Tarkovski considera que, quando se pensa o número de tomadas que, geralmente, um filme dessa metragem possui, percebe-se que, em *O espelho*,

elas são não são tão numerosas.¹⁰¹ Para o diretor, a causa disso se encontra exatamente na duração dessas tomadas – que seriam maiores do que na maioria dos filmes de metragem semelhante. Essa estratégia, observa Tarkovski, é um recurso utilizado para imprimir o ritmo do filme, uma vez que, para ele, as tomadas estruturam um filme, mas não determinam seu ritmo. Tarkovski considera esse fator não apenas a métrica das diferentes peças. É por meio de uma comparação com uma composição musical que suas ideias acerca do ritmo de um filme melhor se evidenciam. Para o autor, a mesma composição pode ser executada de variadas maneiras e com durações diferentes. Desse modo, o tempo se torna apenas uma “condição para causas e efeitos dispostos numa determinada ordem”, devido ao seu caráter “abstrato e filosófico”. Sendo o cinema capaz de pôr em destaque elementos extrínsecos e visíveis, passíveis de identificação e atribuição de valores sentimentais, o tempo acaba por tornar-se o fundamento do cinema, do mesmo modo que o som se torna fundamental para a música. Visto que o tempo é considerado dessa maneira pelo autor, o ritmo passa, então, a ser visto como mais do que a “seqüência métrica entre as peças”: “ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar”.¹⁰²

Mesmo relegando a importância da montagem a segundo plano, Tarkovski destaca que ela se faz presente em todas as manifestações artísticas existentes, visto que é sempre necessário escolher os elementos combinados para que o resultado desejado seja atingido. O que diferencia a montagem cinematográfica da montagem presente em outras artes é que essa visa juntar fragmentos do material para que a recombinação destes, cada um dotado de um tempo diverso, resulte em uma nova percepção.

A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o

¹⁰¹ De acordo com o banco de dados Cinemetrics, *O espelho* possui 277 tomadas, com duração média de 22 segundos. *Alexander Nevski (Aleksandr Nevskiy)*, URSS, 1938), de Sergei Eisenstein e Dmitri Vasilyev, por exemplo, possui 925 tomadas, com duração média de 6.8 segundos. Quanto aos filmes da Trilogia *Qatsi*, a contagem foi realizada por esta autora, também com o auxílio da ferramenta Cinemetrics (o que será abordado com mais afinco no capítulo seguinte da dissertação).

¹⁰² TARKOVSKI, 2002, p. 141.

caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos. A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une. A montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início. A montagem tem relação com espaços temporais e com o grau de intensidade com que os mesmos existem, tal como registrados pela câmera; não tem nada a ver com símbolos abstratos, objetos reais pitorescos, composições meticulosamente organizadas e dispostas com rigor pelo cenário. Também não tem nada a ver com dois conceitos semelhantes que – segundo nos dizem – produzem, quando combinados, um "terceiro significado", mas sim com a diversidade da vida percebida (TARKOVSKI, 2002, p. 141).

O autor utiliza-se, ainda, das próprias observações de Eisenstein para comprovar a sua hipótese. Segundo Eisenstein, o ritmo é um fator que está subordinado à montagem e, para Tarkovski, isto configura uma inconsistência na premissa teórica do cineasta, uma vez que quando este é traído por sua intuição, o que se percebe é a incapacidade de colocar nas peças montadas a “pressão temporal exigida por aquele trecho específico de montagem”. Tarkovski destaca o trecho da batalha sobre o gelo em *Alexander Nevsky*, no qual, segundo o autor, Eisenstein ignora a necessidade de preencher os quadros com alguma tensão e volta seus esforços para a dinâmica da batalha, produzindo uma sequência de tomadas, algumas vezes, “excessivamente breves”. Apesar do ritmo acelerado imprimido à cena, Tarkovski destaca que os espectadores “são tomados pela sensação de que tudo o que se passa na tela é lerdo e artificial” e, para ele, isto se dá pela ausência de verdade temporal nos quadros.

Existe assim uma contradição inevitável entre o quadro em si, que não registra nenhum processo temporal específico, e o estilo precipitado da montagem, que é arbitrária e superficial por não ter relação alguma com o tempo de nenhuma das tomadas. A sensação que o diretor pretendia transmitir nunca chega ao espectador, pois ele não teve a preocupação de impregnar o quadro com a verdadeira percepção de tempo da lendária batalha. O acontecimento não é recriado, mas, sim, juntado de qualquer maneira. No cinema, o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registrado no fotograma (TARKOVSKI, 142-143).

É destacado, também, através da metáfora da corrente de um rio, que o movimento de um filme é identificado através do fluxo reproduzido pela tomada e que, através do mesmo, o diretor acaba por revelar sua individualidade, uma vez que isto demonstra a sua

percepção acerca do tempo. Esse movimento não é passível de ser inventado e, tampouco, composto através de bases teóricas: nasce espontaneamente, tal qual um reflexo da “consciência inata da vida que tem o diretor”. Dessa maneira, para Tarkovski, o tempo dentro de uma tomada deve fluir com independência, pois é desta maneira que as coisas encontrarão dentro dele o seu lugar.

O cineasta compara, ainda, a percepção do ritmo de uma tomada com aquilo que sentimos diante de uma palavra exata: se o ritmo estiver impresso de maneira errônea em um filme, o resultado será semelhante à sensação de destruição causada por uma palavra imprecisa em um texto literário. Admite, porém, encontrar-se diante de um problema inevitável: supondo-se que o tempo escoe pelo fotograma de forma independente, de maneira que o público não se sinta forçado a perceber o que o autor / diretor deseja que ele perceba, ainda assim há dentro disso uma dicotomia. A percepção do tempo, por parte do diretor, pode ser equiparada a uma espécie de correção sobre o público, do mesmo modo que a imposição de seu mundo exterior. Para o espectador, nessa situação, existem apenas duas alternativas viáveis: entrar no ritmo do diretor e em seu mundo ou optar por permanecer alheio a isto, o que fará com que não estabeleça qualquer tipo de contato com o que está assistindo.

Poder-se-ia, portanto, falar na existência de um espectador que “pertence ao diretor” e outros que lhe são estranhos. Tarkovski descreve essa divisão como algo natural e inevitável e passa a perceber a sua tarefa enquanto profissional, como criar um fluxo pessoal de tempo e transmitir nas tomadas a percepção que possui de seu movimento, permitindo, então, que cada espectador sinta a seu modo. Sendo assim, a montagem, para o diretor, é algo que perturba a passagem do tempo e, ao mesmo tempo, lhe confere traços novos. Essa distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Entretanto, Tarkovski destaca que

[...] a deliberada junção de tomadas com tensões temporais diferentes não deve ser feita com displicência; ela deve nascer de uma necessidade interior, de um processo orgânico que se processe no material como um todo. No momento em que se viola o processo orgânico das transações, a ênfase sobre a montagem (que o diretor deseja ocultar) começa a se impor; ela se expõe à vista, salta aos olhos. Se a velocidade do tempo for reduzida ou acelerada artificialmente, e não em resposta a um

desenvolvimento endógeno, se a mudança de ritmo estiver equivocada, o resultado será falso e óbvio (TARKOVSKI, 2002, p. 144).

Desse modo, a junção de fragmentos de valores temporais distintos leva a uma quebra no ritmo. No entanto, se essa quebra for originada por forças que atuam no interior dos quadros montados, assumirá o caráter de fator essencial para a moldagem do *design* rítmico exato. Ao se tomar diferentes pressões temporais, percebe-se que sua junção produzirá um *design* rítmico único que está intimamente relacionado com a percepção de tempo do autor e que, por sua vez, passa a possuir organicidade. Na medida em que se observa que o sentimento de tempo está ligado à percepção da vida por parte do diretor e a montagem é determinada pelas pressões rítmicas nos fragmentos do filme, a marca pessoal do diretor se manifestará a partir da montagem, expressando sua atitude para com a concepção do filme e representando a sua filosofia de vida.

Para comprovar isso, Tarkovski cita os exemplos da montagem realizada em filmes de Ingmar Bergman, Robert Bresson, Akira Kurosawa ou Michelangelo Antonioni e destaca que sempre será possível reconhecer sua montagem, uma vez que a percepção do tempo de cada um desses diretores, como expressa no ritmo de seus filmes, é imutável. Conclui, então, que

É preciso conhecer as leis da montagem, assim como cada pessoa deve conhecer as leis da sua profissão; a criação artística, porém, começa exatamente no momento em que essas regras são alteradas ou violadas. Só porque Leon Tolstoi não tinha um estilo impecável como Brunin e porque faltam a seus romances a elegância e perfeição, características dos contos deste último, não podemos afirmar que Brunin é superior a Tolstoi. Não só perdoamos a este seu moralismo grave e freqüentemente desnecessário, e suas frases desajeitadas, como até mesmo passamos a gostar disso tudo como sendo uma das suas características, como um atributo do homem. Diante de uma figura realmente grandiosa, nós a aceitamos com todas as suas "fraquezas", que se tornam os traços distintivos da sua estética. Se extrairmos as descrições dos personagens de Dostoievski do contexto das suas obras não poderemos senão achá-las desconcertantes: "belos", "de lábios brilhantes", "rostos pálidos", e assim por diante... Mas isso simplesmente não tem a menor importância, pois não estamos falando de um profissional ou artesão, mas de um artista e filósofo (TARKOVSKI, 2002, p. 145).

É destacado, ainda, que Brunin nutria grande admiração por Tolstói, mas considerava *Anna Karênina* um livro “abominavelmente escrito” e tentou, sem qualquer sucesso, reescrevê-lo. Desse modo, conclui-se que as obras de arte são criadas através de um processo orgânico, sejam elas “boas” ou “ruins”. São como organismos vivos e possuem “seu próprio sistema circulatório”, que não deve ser perturbado. O mesmo serve para tentar caracterizar a montagem: não se trata de dominar a técnica com maestria, mas da necessidade de dar forma àquilo que se deseja expressar. Além disso, é preciso que as pessoas saibam aquilo que as levou a optar por determinada forma artística e o que se pretende dizer através de sua poética. Destaca que, até o início da década de 1980, os jovens que se inscreviam em cursos de cinema eram numerosos. Preparados anteriormente para fazer “o que se deve fazer, onde quer que se tenha que fazer”¹⁰³. Tarkovski considera isso uma coisa trágica visto que, para ele, as partes técnicas são fáceis de aprender. Porém, desenvolver senso crítico e pensamento independente são qualidades que não se podem ser obtidas através de um curso. Essas qualidades são fundamentais e sem elas ninguém se torna uma “personalidade inconfundível” e, ainda para o autor, possuir conhecimentos técnicos apenas não servem de nada: “tem de ser tudo ou nada”.

O homem que roubou para nunca mais ter de roubar novamente continua sendo um ladrão. Ninguém que traiu seus princípios alguma vez pode voltar a manter uma relação pura com a vida. Portanto, quando um cineasta diz que vai fazer um filme comercial para juntar as forças e adquirir os meios que lhe permitam fazer o filme dos seus sonhos isso é trapaça ou, pior ainda, uma trapaça para consigo mesmo. Ele nunca fará o seu filme (TARKOVSKI, 2002, p. 148).

Após essas considerações sobre a montagem do ponto de vista de teóricos e realizadores que permitem uma abordagem abrangente do tema, pode-se partir para a análise fílmica da Trilogia *Qatsi*, de Godfrey Reggio. As contribuições desses teóricos são aqui utilizadas a fim de verificar como se dá a construção de sentido da Trilogia – procurando elucidar (a partir da hipótese inicial da pesquisa) em que medida é obtida através do choque de imagens e / ou a partir do ritmo interno dos planos.

¹⁰³ TARKOVSKI, 2002, p. 148

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FÍLMICA DA TRILOGIA *QATSI*

3.1. CineMetrics

Já na reta final da pesquisa, tivemos conhecimento de uma ferramenta que facilita a contagem e medição de planos de um filme. Trata-se do *CineMetrics*¹⁰⁴, programa desenvolvido pelo professor de cinema Yuri Tsivian e pelo estatístico Gunars Civjans. Ao pesquisador interessado em contar os planos de um filme, basta baixar o programa e clicar, com o *mouse*, quando houver o corte. Os dados são enviados ao sistema de dados do CineMetrics, de modo que este é um banco de dados colaborativo.

Aqui, com o intuito de ajudar a entender o funcionamento da montagem dos filmes de Godfrey Reggio, foi feita a contagem – e o site gerou, posteriormente, um gráfico que detalha os dados. Antes de se ater a cada um desses gráficos, observemos a seguinte tabela:

Contagem – CineMetrics Filme	Duração média dos planos (em seg.)	Total de planos	Dur. do menor plano (em seg.)	Dur. do maior plano (em seg.)	Diferença Menor / Maior (em seg.)	Duração total do filme (sem créditos)
<i>Koyaanisqatsi</i>	12.3	398	0.4	199.4	199	81'51"01
<i>Powaqqatsi</i>	11.5	480	0.3	135.9	135.6	92'18"07
<i>Naqoyqatsi</i>	7.5	655	0.1	196.3	196.2	82'08"04
<i>O homem com uma câmera</i>	2.3	1729	0.1	22.6	22.5	66'24"
<i>O encouraçado Potemkin</i>	3	1436	0.2	31.8	31.6	72'48"09
<i>Alexander Nevski</i>	6.8	925	0.5	56.5	56	104'41"
<i>O espelho</i>	22	277	0.4	225.1	224.7	101'41"08

Considerou-se interessante comparar a Trilogia *Qatsi* a um filme de Vertov – *O homem com uma câmera* –, dois de Eisenstein (com filmes para representar tanto o início – *O encouraçado Potemkin* – como o final de sua carreira – *Alexander Nevski*) e um de Tarkovski – *O espelho*.

¹⁰⁴ Conferir Anexo 1 e Anexo 2.

Nota-se que *O homem com uma câmera* é um filme extremamente rápido, com duração média dos planos em torno de 2,3 segundos. São 1729 cortes, em pouco mais de 66 minutos de filme.

Em *O encouraçado Potemkin*, o resultado é relativamente parecido: a duração média dos planos é de 3 segundos. São 1436 planos em 72 minutos de filme. Já em *Alexander Nevski*, fruto de uma fase posterior do trabalho de Eisenstein, a duração média dos planos é de 6,8 segundos. São 925 planos em 104 minutos de filme.

O espelho, como poderia ser deduzido intuitivamente, apresenta números bem diversos dos filmes de Vertov e Eisenstein. A duração média dos planos é de 22 segundos, em um total de 277 planos em cerca de 101 minutos.

A Trilogia *Qatsi* encontra-se em uma espécie de meio do caminho entre esses dois extremos. *Koyaanisqatsi* (81 minutos) tem 398 planos, com média de 12,3 segundos. *Powaqqatsi* (92 minutos) tem cerca de 480 planos, com média de 11,5 segundos. *Naqoyqatsi* (82 minutos), por fim, constrói-se em 655 planos, com duração média de 7,5 segundos.

Aqui, se aterá mais detalhadamente aos gráficos gerados pelo site CineMetrics:



Figura 1 – *Koyaanisqatsi* - Gráfico “Duração dos planos (em segundos)” X “Início dos planos (min:seg)”.

Em *Koyaanisqatsi*, além dos dados já apresentados, nota-se que, no início e no final do filme, os planos são mais longos. Os momentos em que os planos são mais curtos ocorrem por volta dos 29 minutos – sequência em que todo o potencial bélico do ser humano é destacado –; e por volta dos 58 minutos – quando estão sendo mostradas fábricas e a vida tumultuada da cidade grande. Considerando o filme como um todo, a duração média dos planos cai. Nas primeiras sequências (da pintura rupestre e de várias imagens da natureza intocada), os planos têm duração média de 17,6 segundos, embora haja planos muito curtos em quase todas as sequências do filme. Nas sequências que mostram o caos cotidiano, a duração média dos planos, em acúmulo com as sequências anteriores, é de cerca de 11 segundos. Como os planos do final do filme também são mais longos, a média volta a subir, concluindo o filme com a duração média de 12,3 segundos por plano.

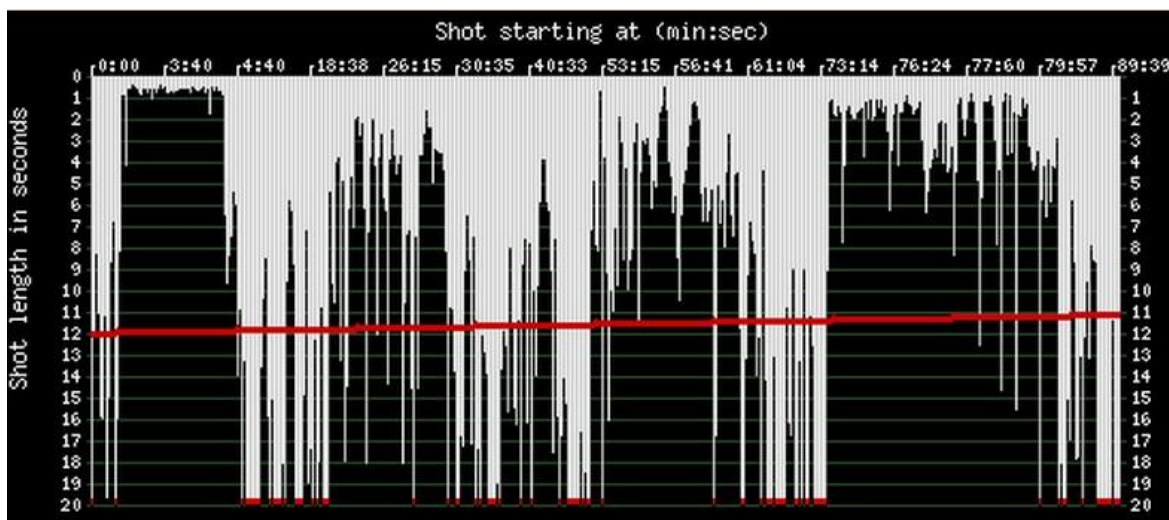


Figura 2 *Powaqqatsi* – Gráfico “Duração dos planos (em segundos)” X “Início dos planos (min:seg)”.

Em *Powaqqatsi*, os planos mais curtos estão logo na introdução do filme (quando imagens de todos os países mostrados são exibidas, logo antes do título aparecer) e no último terço do filme, quando é ressaltado o tumulto da vida nas metrópoles do “Terceiro Mundo”. A dinâmica de *Powaqqatsi* é bem distinta da de *Koyaanisqatsi*. No gráfico, é visível que há mais “harmonia” no ritmo do segundo filme da Trilogia – planos longos são

sucedidos por planos longos e planos curtos são sucedidos por planos curtos. Com isso, a duração média dos planos permanece praticamente a mesma do início ao fim do filme – 11,5 segundos, em 480 planos.

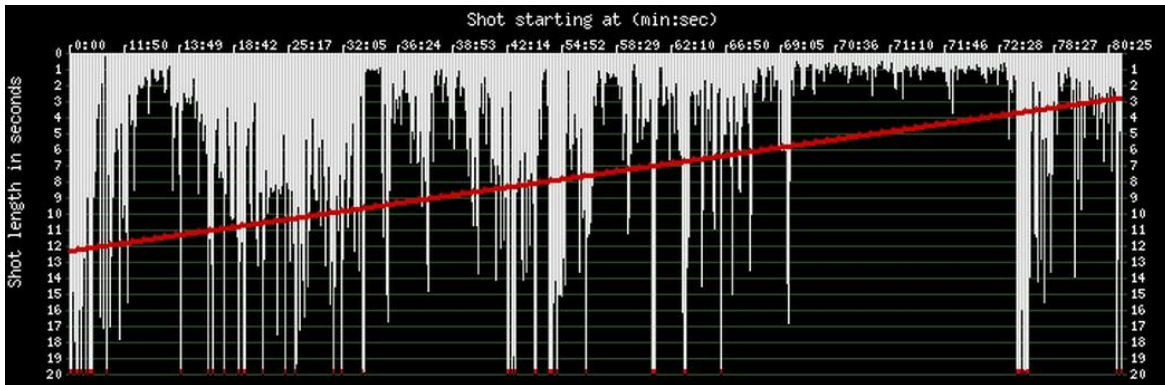


Figura 3 *Naqoyqatsi* - Gráfico “Duração dos planos (em segundos)” X “Início dos planos (min:seg)”

Em *Naqoyqatsi*, a primeira evidência que salta aos olhos é como o gráfico é o mais retangular dos três – sinal de que há mais planos durante o filme, 655 no total. Nas primeiras sequências, mesmo que estas apresentem planos extremamente curtos, a média de duração de planos permanece entre 10 e 13 segundos, número que cai exponencialmente na sétima parte do filme – a que representa o “estilo de vida” globalizado: aqui, os planos têm duração média de menos de 3 segundos. Ainda que a maioria dos planos da sequência final seja de planos longos (alguns têm mais de 20 segundos), a média total permanece em 7,5 segundos.

Comparando os três filmes entre si, nota-se que, do primeiro ao terceiro, Reggio usou cada vez mais planos para articular sua narrativa e que a média dos planos caiu. É possível concluir, portanto, que a “lentidão” sentida em *Powaqqatsi* encontra-se não na duração dos planos – cuja média é inferior à duração dos planos de *Koyaanisqatsi* –, mas, que o ritmo do filme está, sim, impresso *dentro* do plano. Contudo, é importante considerar a “constância” da duração dos planos de *Powaqqatsi* – o que não acontece nos outros filmes, especialmente em *Naqoyqatsi*.

A montagem de Reggio – que cita frases dignas de Vertov, como o cartaz de *Koyaanisqatsi* que anuncia que “você nunca viu o mundo em que vive” e que chega a citar Tarkovski em entrevistas¹⁰⁵ – abarca esses dois tipos distintos de fazer cinema, simultaneamente. Os planos mais longos de seus filmes têm de 135 segundos (*Powaqqatsi*) a 199 segundos (*Koyaanisqatsi*) – números *quase* dignos de um filme de Tarkovski (o plano mais longo de *O espelho* tem 277 segundos). Ao mesmo tempo, também *O espelho* tem planos curtos, de cerca de 0,4 segundos. Mas estes ocorrem com bem menos frequência neste filme. Já o plano mais longo de *O homem com uma câmera* tem 22,6 segundos – praticamente a duração média dos planos de *O espelho*.

Quanto aos filmes de Eisenstein que serviram de amostragem, há bastante diferença entre um e outro, mas se poderia dizer que o cineasta manteve certa regularidade. *O encouraçado Potemkin* possui cerca de 1436 planos (duração média de 3 segundos) e *Alexander Nevski*, um filme “mais lento” – e elogiado, inclusive, por Tarkovski – tem planos com mais que o dobro de duração média: 6,8 segundos. Contudo, *Alexander Nevski* tem cerca de 925 planos – bem menos que *Potenkim* ou *O homem com uma câmera*, mas bem mais que qualquer um dos filmes da Trilogia *Qatsi* – e mais de três vezes que os planos de *O espelho*.

Godfrey Reggio soube usar com sabedoria o legado de Vertov, Eisenstein e Tarkovski: seus filmes mostram ao espectador o mundo em que ele vive, mas que não consegue perceber sem o auxílio da câmera, a olho nu. Embora, para Reggio, possa haver uma verdade para cada espectador, para Vertov, só havia uma verdade, só percebida através do olho da câmera, a partir do exercício da montagem e até com o auxílio de manipulações de imagens.

São filmes que exigem do espectador participação ativa – é necessário juntar as peças como um grande quebra-cabeças. É a montagem quem cria rimas visuais e associações de ideias não só de um plano a outro, mas no filme como um todo e, além disso, no caso da Trilogia, no acúmulo dos três filmes.

Reggio não teme o uso da tesoura – os curtíssimos planos até no “lento” *Powaqqatsi* comprovam isto –, mas, ao estilo de Tarkovski, deixa que a ação ocorra diante das lentes.

¹⁰⁵ Cf. Entrevista anexa.

Os recursos que o diretor norte-americano utiliza para dar ritmo aos filmes estão, principalmente, dentro do plano – com o uso de câmeras aceleradas e rápidas, mas a interação entre a duração de um plano com a duração de outro também é fundamental para o equilíbrio rítmico dos filmes.

Ao observar os gráficos da Trilogia *Qatsi* gerados pelo CineMetrics, não há como não notar que a linha de *Powaqqatsi* é mais constante, que a linha de *Koyaanisqatsi* é como uma queda e que a linha de *Naqoyqatsi* – que, em última análise, abarca os mundos dos dois primeiros filmes – é uma vertiginosa queda em direção à extinção da espécie humana.

3. 2. *Koyaanisqatsi*

Uma linha vermelha interrompida em alguns intervalos pretos se desenha em um fundo também preto. A música é grave, em tons que se repetem. Como em uma cortina que se abre lenta e verticalmente, a palavra “*koyaanisqatsi*” surge, em letras maiúsculas. *Fade out*. Novos traços, em preto e em terracota, vão lentamente surgindo, enquanto uma voz gutural repete a estranha palavra. Em um lento *zoom out*, percebe-se uma pintura rupestre. Trata-se de meia dúzia de pessoas e, talvez, uma entidade antiga. A música repete as mesmas notas, como em um eterno retorno. A pintura rupestre se funde a uma explosão que, quando abrandada, deixa perceber que se trata do lançamento de um foguete. A voz continua entoando o mantra “*koyaanisqatsi*” e o foguete decola, em câmera lenta. Tons terrosos predominam e, enquanto o foguete decola, a tela se torna branca. A voz para de entoar seu mantra. *Fade in*: a câmera, em lento *travelling* para a esquerda, enquadra formações rochosas, também em tons de laranja. Cortes se sucedem, sempre para outras formações geológicas. A câmera se move lentamente, quase com delicadeza. A música se assemelha a uma respiração em ritmo tranquilo. A natureza em seu estado mais puro é tudo o que se vê – nem sinal de pessoas. Mesmo as pinturas rupestres não são mais vistas. Dunas de areia se moldam de acordo com o vento – afinal, “o tempo geológico inclui o agora”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Roach, *apud* RALSTON, 2011, p. 50. A citação original pode ser encontrada em ROACH, Gerry; ROACH, Jennifer. *Colorado's thirteeners, 13,800 to 13,999 feet: from hikes to climbs*. Colorado: Fulcrum Publishing, Golden, 2001.

O vento também move nuvens que formam sombras nas montanhas. O sol nunca está totalmente em quadro, mas as sombras que dele são criadas permitem que haja uma noção do passar do tempo. E, também, que haja contraste entre nuvens iluminadas e nuvens enegrecidas – que, movidas pelo vento e em câmera lenta, assemelham-se à explosão da decolagem do foguete: uma explosão imaculada. Imagens de rios revoltos e de quedas d'água confundem-se com as nuvens. É o elemento da água que está em cena, em sua forma líquida ou como vapor. Câmeras lenta e acelerada se revezam – o movimento de dentro do quadro cria rimas visuais: e vemos até mesmo cascatas de nuvens por sobre as montanhas.

Após cerca de 16 minutos de filme, um corte inaugura uma outra música, mais agitada, eletrônica. Um grande *travelling* que percorre com velocidade rios montanhas cede lugar a um *travelling* semelhante, mas, agora, o que está em quadro são plantações. Se o que estava em cena, antes, era o “portfólio de Deus”¹⁰⁷, o espectador pode imaginar que, agora, está em cena o portfólio do homem. O portfólio do homem é invasivo, ocupa o espaço do que, antes, permanecia intocado. Rochas são explodidas e a fumaça que depreende destas explosões chega a se assemelhar a outras rochas que haviam sido enquadradas. A música adquire um tom mais urgente e ainda mais repetitivo. Após vermos fábricas, minas, tratores, outra linha vermelha se abre verticalmente contra um fundo preto. Em vez da estranha palavra, primeira imagem do filme, o que vemos é uma espécie de fornalha – sucedida por imagens de explosões de bombas atômicas e seus cogumelos de fumaça que ascendem ao céu.

Um canto suave de vozes femininas e masculinas acompanha, pela primeira vez, a imagem de pessoas¹⁰⁸ – agora, quem disputa o espaço físico são estas pessoas e o que o homem criou, destacando-se a mãe que, em companhia do filho, toma banho de sol em frente a uma usina nuclear. Outras criações humanas são mostradas: aviões, carros, rodovias. A câmera só se move quando há pouco ou nenhum movimento dentro do quadro e, mesmo assim, os movimentos de câmera são sempre lentos. Já a imagem “de dentro” do

¹⁰⁷ Expressão informalmente utilizada em aula (no curso de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais) pelo Professor Dr. Heitor Capuzzo para falar dessa introdução de *Koyaanisqatsi*.

¹⁰⁸ À exceção dos operários de tratores e máquinas que pouco podiam ser vistos nas cenas anteriores.

quadro tem, por vezes, seu tempo alterado. Agora, avião e carros passam lentamente. E a uma linha de carros se sucede uma linha de tanques, aviões e mesmo navios de guerra. Todo o potencial bélico da humanidade parece estar em cena: mísseis são lançados, bombas explodem aviões e tanques, em cortes tão rápidos que tudo o que se vê é o fogo.

Em silêncio, as formações concretas de uma cidade com seus arranha-céus são enquadradas. As nuvens, de forma acelerada, passam por essas construções: o sol também brilha na geologia criada pelo homem. A música recomeça mais baixa e são mostradas cenas dessas construções quando já estão abandonadas ou quase. Conjuntos habitacionais são mostrados – a câmera acompanha em um *travelling* aéreo. A maioria dos prédios tem tons terrosos e logo vemos que, se o homem é capaz de explodir as formações geológicas da natureza, é capaz de fazer o mesmo com aquilo que ele mesmo construiu: prédios, pontes, antenas. Tudo que é sólido se desmancha no ar.

Cidades “em pé” voltam a ser o tema. É mostrado o contraste entre prédios espelhados, nuvens, sol. A câmera é acelerada, como na imagem de pessoas aguardando o metrô, para, logo em seguida, multidões andando serem filmadas em plano americano e em câmera lenta. A cidade é vista praticamente do ponto de vista de uma pessoa. A câmera destaca algumas dessas pessoas e as filma frontalmente, em plano médio. Por trás de algumas delas, passam trens em alta velocidade, mas elas permanecem paradas¹⁰⁹. A maioria dos planos – tanto aqueles que utilizam câmera lenta como aqueles que aceleram a imagem – tem longa duração. E, também aqui, o movimento acontece dentro do quadro: a câmera pouco se move e, quando o faz, é lentamente. A rapidez das imagens encontra-se na aceleração dos quadros, como as rodovias ou a lua – e depois o sol – que se escondem atrás de um prédio. Também os pedestres se misturam aos carros nessa “corrida” de imagens aceleradas. São traçadas linhas e verticais apenas com o movimento dos carros, especialmente em cruzamentos, e de multidões, como na imagem em que pessoas sobem e descem de escadas rolantes em um ritmo alucinante.

A fabricação, seja de comida, de contagens de cartas no correio, de calças *jeans* sendo produzidas, de montagem de aparelhos televisivos ou de carros, também prossegue

¹⁰⁹ Esse tipo de imagem foi amplamente incorporado à publicidade, bem como várias outras deste filme, como filas de carros em movimento, em efeito extremamente acelerado.

como tema e em câmera acelerada. Máquinas contam notas de dinheiro no mesmo ritmo e precisão com que fatias de presunto são empilhadas. Operários manipulam uma máquina de rechear salsichas e a imagem, também acelerada, é assustadoramente semelhante à imagem de pessoas que sobem escadas e que são novamente mostradas, em uma já célebre rima visual criada por Reggio. Às pessoas subindo escadas, seguem-se novas imagens de rodovias e de *videogames* de carros – todas em linhas verticais. Em novos cortes, a câmera se afasta e mostra as pessoas jogando esses *videogames* e muitas delas se debruçam sobre eles – estariam elas querendo entrar naquele mundo? A diversão na cidade também é rápida: come-se rápido, assiste-se a um filme no cinema sem que um único espectador permaneça parado durante a projeção. A informação também flui rapidamente: pilhas de jornais são compradas em segundos. E como no pioneiro filme dos irmãos Lumière¹¹⁰, multidões de trabalhadores deixam uma fábrica através de um único portão. A imagem é acelerada: parece ter-se pressa para voltar para casa.

Longos *travellings* – como aqueles que mostravam as montanhas e rios e, depois, as plantações – acompanham “o caminho de casa”, no mesmo ritmo de outros carros e, em outro momento, “olhando” os prédios em *contra-plongée*¹¹¹.

A câmera é colocada em esteiras de fábricas de alimentos, elevadores panorâmicos, e é içada como caixas em um supermercado. Como a câmera de Vertov, que captava imagens de um trem passando acima dela, a câmera de Reggio chega a locais que o olho humano não poderia perceber sozinho.

A imagem continua em ritmo acelerado, frenético – e uma família inteira para, boquiaberta, diante de uma televisão. Só o bebê, no colo da mãe, parece se inquietar. A câmera enquadra imagens de televisão e, como a pilha de jornais consumida em frações de segundos, a televisão bombardeia com sua informação: e, ainda em imagem acelerada, vemos telejornais, propagandas de remédio, de carro, notícias de guerra, filmes eróticos, eventos esportivos, propagandas de produtos de higiene pessoal. Corte. Um homem, e depois outras pessoas, são destacadas da multidão e caminham, agora, em câmera lenta. Parecem sobreviventes – a música ainda é um coro repetitivo e rápido, e a imagem

¹¹⁰ *A saída dos operários da fábrica Lumière (La sortie des usines Lumière, França, 1895).*

¹¹¹ A câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar.

contrasta com o som. Televisões explodem, imagens televisivas são mostradas, as rodovias em câmera acelerada continuam a aparecer. Como Philip Glass definiu¹¹², carros transformam-se em “pontos de luz”.

Subitamente, a música para. A cidade é vista do alto e a câmera se move. Uma imagem de satélite, da mesma perspectiva da imagem anterior. Cortes sucessivos para circuitos internos de computadores, cuja disposição “geográfica” é quase idêntica às formações construídas pelo homem.

É noite na cidade e a câmera, em movimento, mostra prédios, estádios vazios, um guarda noturno. Na próxima imagem já é dia, a câmera permanece parada, acompanhando as pessoas chegando ao local de trabalho. Um senhor idoso usa um chapéu que “convida” turistas a fazerem excursões pela cidade. Mais pessoas são destacadas da multidão. A música, ainda eletrônica, abarca um coro melancólico¹¹³. Uma pessoa caída é colocada em uma maca e levada à ambulância. Curiosos acompanham o trabalho de bombeiros que parecem acabar de ter extinguido um incêndio. A mão de uma pessoa velha, com um tubo intravenoso preso por um esparadrapo já coberto de sangue, acena – chega uma enfermeira que dá a mão à pessoa, rapidamente a examina e tenta sair, embora a mão da velhinha continue apertando com força a mão da enfermeira. Um mendigo caminha alegre, mostrando à câmera moedas. Algumas pessoas olham diretamente para a câmera que continua a enquadrá-las até que elas sigam seu caminho. A bolsa de valores, ao final do expediente, é destacada. São sobrepostas imagens de pessoas que estavam ali antes, como fantasmas.

Em tons frios, quase pálidos, a câmera acompanha, novamente, a ascensão do foguete, em câmera lenta. O coro melancólico cessa e reinicia-se a música do começo do filme, mas num compasso mais lento. Logo, a voz gutural retoma seu mantra – “*koyaanisqatsi*” – e o foguete explode. A câmera continua enquadrando os pedaços de foguete que caem lentamente, misturados ao fogo. A última peça do foguete que permanece em quadro assemelha-se a uma câmera de cinema que, em sua queda, eventualmente aponta em direção ao espectador. O plano é longo, há apenas um corte, que aproxima a imagem da

¹¹² Conferir entrevista em anexo.

¹¹³ Mais tarde, fica claro que são profecias da tribo indígena *Hopi* que estão sendo cantadas.

“câmera-pedaço de foguete”. A imagem se funde com um plano próximo de uma rocha. Como no início, novo *zoom out*. É outra pintura rupestre e, como na do início do filme, são mostradas figuras humanas. *Fade out*.

Sobre a tela preta, em letras vermelhas e maiúsculas, surge o título, *Koyaanisqatsi*.¹¹⁴ Abaixo, em letras brancas, enuncia-se a definição da palavra:

*ko.yaa.nis.qatsi (from the Hopi language), n. 1. crazy life. 2. life in turmoil. 3. life out of balance. 4. life disintegrating. 5. a state of life that calls for another way of living.*¹¹⁵

Após novo *fade out*, um *fade in* para os dizeres:

Translation of the Hopi Prophecies sung in the film [em letras vermelhas – As demais frases aparecem em letras brancas]

“If we dig precious things from the land, we will invite disaster”.

“Near the Day of Purification, there will be cobwebs spun back and forth in the sky”.

*“A container of ashes might one day be thrown from the sky, which could burn the land and boil the oceans”.*¹¹⁶

3.3. Você nunca viu de verdade o mundo (em desequilíbrio) em que vive

O cinema é um fenômeno multifacetado e sobre ele existem histórias de diversas perspectivas, cada qual adotando um ponto de foco. Isso é patente ao se considerar as possibilidades das abordagens estética, tecnológica, econômica e social. Tais abordagens

¹¹⁴ No DVD brasileiro, a cartela apresenta apenas o título e a legenda – como legendas de um filme comum – traduz o que é escrito e, depois, traduz as profecias *hopi*, que sequer são mostradas como no original do filme. Optou-se por utilizar o DVD norte-americano, uma vez que consideramos uma mutilação do filme a omissão dessas cartelas. Também o DVD de *Powaqqatsi* apresenta este problema. *Naqoyqatsi*, por sua vez, não chegou a ser lançado no Brasil.

¹¹⁵ *ko.yaa.nis.qatsi* (da língua dos *Hopi*). n. 1. vida louca. 2. vida em turbulência. 3. vida em desequilíbrio. 4. vida se desintegrando. 5. uma forma de vida que clama por outra maneira de ser vivida.

¹¹⁶ Tradução das profecias *hopi* cantadas no filme. “Se escavarmos coisas preciosas da terra, convidaremos ao desastre”. “Próximo ao Dia da Purificação, haverá teias de aranha cruzando os céus”. “Um contêiner de cinzas pode um dia ser jogado do céu, e isso pode queimar a terra e ferver os oceanos”.

podem ser aplicadas ainda mesmo ao “marco zero” do cinema, ocorrido em 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière apresentaram, em Paris, o *cinematógrafo* – equipamento capaz de captar imagens e projetá-las, dando a ilusão de movimento¹¹⁷. O mesmo equipamento acumulava, ainda, a função de revelar o filme. Os Lumière não foram, contudo, os primeiros a conseguir essa ilusão de imagem em movimento – essa busca os precedeu e foi atingida com sucesso por vários outros inventores. Não é intenção deste estudo, no entanto, traçar um histórico, mas, sim, aproximar e identificar na Trilogia *Qatsi* características já presentes neste primeiro cinema¹¹⁸.

Retomando o paralelo com o primeiro cinema, é de fácil constatação que, nesses primeiros filmes, não estavam presentes, salvo raras exceções, conceitos de montagem ou de movimentação de câmera: mesmo em virtude de impossibilidades técnicas: geralmente, eram filmados planos únicos, com a câmera fixa. O acontecimento se desenrolava diante da câmera. Os irmãos Lumière, por exemplo, ficaram conhecidos por realizar filmagens de fatos cotidianos – em suas primeiras exposições, destacam-se imagens de um trem chegando à estação, o desjejum de um bebê, entre outras. Em outro pequeno filme, funcionários são vistos saindo de uma fábrica, ao final do expediente. Reggio cita esta imagem criada pelos irmãos Lumière em *Koyaanisqatsi* – mas o faz em câmera rápida. Com quase cem anos separando *Koyaanisqatsi* e *A saída da fábrica dos Lumière*, as imagens de ambos são extremamente semelhantes e a câmera acelerada de Reggio parece justificar-se por si própria – todo o primeiro filme da Trilogia *Qatsi* é sobre o mundo moderno e os desequilíbrios que este estilo de vida acarreta.

Puristas diriam que os irmãos Lumière são os verdadeiros “pais” do cinema documentário, mas apenas nos anos 1920 surgiram as primeiras definições necessárias para

¹¹⁷ A ilusão de imagem em movimento é resultado de uma característica do olho humano conhecida como “persistência retiniana”, que faz com que as imagens permaneçam fixas na retina por algumas frações de segundo. Como lembra Celso Sabadin (1997), “a visão humana [...] acaba funcionando como uma pequena truca, que vai realizando fusões sucessivas das imagens captadas pelos nossos olhos. Sem esta ‘deficiência’ o cinema como o conhecemos hoje não existiria, pois o que veríamos na tela seria uma rápida projeção de 24 imagens fixas por segundo, sem a ilusão do movimento” (SABADIN, 1997, p. 29).

¹¹⁸ Tomou-se o preceito de Flávia Cesarino Costa (2005), que propõe o conceito de “primeiro cinema” como tradução da expressão “*early cinema*”, sendo este o período compreendido entre 1894 e 1915. Para a autora, é importante ressaltar que essa expressão geralmente se refere a duas fases: a de um cinema não narrativo (1894 a 1908) e de um cinema narrativo (1908 a 1915). O conceito por ela proposto, e aqui utilizado, se refere a essa primeira fase.

reconhecer o documentarismo como gênero, com diretores como Robert Flaherty e Dziga Vertov (como já abordado aqui). Pode-se ressaltar que, enquanto Flaherty pedia às pessoas que se manifestassem para a câmera, representando a si mesmas, Vertov preferia filmar as pessoas em seu cotidiano, de preferência sem que estas percebessem a filmagem. Godfrey Reggio, por sua vez, filma de um modo “intermediário”: não chega a pedir às pessoas que *representem* a si mesmas, até pela ausência de dramaturgia clássica da Trilogia *Qatsi*, mas as filma em seus cotidianos e não faz questão de manter a filmagem oculta – o que remete, novamente, aos filmes dos irmãos Lumière. Em determinados momentos, Reggio seleciona planos em que as pessoas estão justamente olhando diretamente *para* a câmera – uma forma de “deslocá-las” de seus cotidianos, mas mantendo o registro espontâneo.

Os movimentos de câmera empregados por Reggio, embora amplamente presentes, também remetem aos do primeiro cinema: por diversas vezes, a câmera é mantida fixa ou então movida em *travellings* e panorâmicas lentas, semelhantes aos dos cânones do cinema mudo italiano ou russo, anteriores à Primeira Guerra Mundial. Em outros momentos, como em algumas sequências dos dois primeiros filmes da Trilogia, a câmera está a bordo de algum meio de transporte: carros, canoas e, presumivelmente, helicópteros. Vale lembrar que a invenção do *travelling* é geralmente atribuída a um dos operadores de câmera dos irmãos Lumière que, a fim de filmar Veneza, decidiu embarcar em uma gôndola com a câmera – permitindo, assim, que a câmera se movimentasse além do próprio eixo, mas mantendo o suporte físico necessário para que a imagem pudesse ser impressa adequadamente no filme. Em outro de seus filmes, *Départ de Jérusalem en chemin de fer* (França, 1897), a câmera, posicionada no último vagão de um trem, registra a partida da cidade de Jerusalém, na medida em que o trem se movimenta.

Tão importante quanto verificar que Reggio utiliza o “suporte” moderno *cinema* é considerar que ele faz um discurso *sobre* o moderno, assim como Dziga Vertov, em seu *O homem com a câmera*. A própria linguagem empregada nesse discurso – através de fragmentos de percepção – é, também, *moderna* em si mesma, o que também remete ao legado de Vertov. Além de Vertov ser um grande ícone do cinema documentário, a construção de seus filmes era feita de modo semelhante ao empregado por Reggio – o discurso através de imagem e música, desprezando a influência de outras artes, como Teatro e Literatura, e apostando na autonomia da imagem, adotando uma postura radical

quanto a isto. Para ele, a aproximação dessas artes seria desnecessária, já que isto representaria uma “contaminação” do filme por elas.

Koyaanisqatsi, assim como os outros filmes da Trilogia, afasta-se da narrativa cinematográfica clássica em diversos aspectos, aproximando-se dos conceitos propostos por autores que rompiam com esta forma, como Vertov (conforme já focado aqui). Em *Koyaanisqatsi*, uma das cenas que melhor exemplifica os conceitos de montagem idealizados pelos teóricos e diretores soviéticos é a da fábrica de salsichas. Depois de evidenciar a feitura dos embutidos, saindo de máquinas, em grandes carreiras, Reggio enquadra centenas de pessoas andando de escada rolante, em um plano aberto e em ritmo semelhante ao da fabricação de salsichas. A associação é óbvia: as pessoas são comparadas a salsichas. A partir de então, a reflexão fica a cargo do espectador. Parece, contudo, que Reggio quis sugerir que, na sociedade contemporânea de consumo, não passamos de um produto artificial, perecível e de tão rápido consumo quanto salsichas. Reggio contrapõe, ainda, em *Koyaanisqatsi*, duas interessantes imagens: uma cidade vista de cima e, depois, placas de circuito impresso de computador. As imagens são parecidíssimas: a organização urbana muito se assemelha a um produto altamente tecnológico. Estaria o homem começando a se tornar virtual, como depois Reggio viria a mostrar em *Naqoyqatsi*? – são rimas visuais bem explicitadas através da montagem, que suscitam a reflexão.

Todo o filme se apresenta, porém, como uma grande montagem sobre a evolução humana, da Pré-História às expedições espaciais, sua posterior degradação e ressurgimento. Não apenas quanto às imagens utilizadas, desencadeadas em raciocínio lógico, explícito ou não, mas, também, quanto ao seu conteúdo que busca o choque o tempo todo, como nas ideias de Eisenstein.

O tempo, em *Koyaanisqatsi*, é manipulado constantemente através da aceleração e da desaceleração das imagens, mostrando sua subjetividade de acordo com o tema tratado. Uma ideia básica do filme é a de que, no mundo moderno, as pessoas teriam cada vez menos tempo para si mesmas; seu tempo seria destinado ao trabalho e à produção de riqueza. O início do filme é uma espécie de ironia a respeito do ritmo da vida

contemporânea. Em diálogo com Tarkovski¹¹⁹, para quem o espectador vai ao cinema em busca de um tempo para si mesmo, Reggio mostra lentas paisagens de natureza intocada pelo homem. Pode-se perceber esse momento do filme como uma espécie de possibilidade de reflexão sobre a própria vida do espectador – reflexão bastante atual, dado a aceleração do ritmo de vida nas grandes cidades e das próprias imagens (e sons) em movimento.

Outro paralelo com “o tempo de Tarkovski” é quanto ao ritmo. O diretor russo acredita que o ritmo de um filme não é impresso pela montagem, mas, sim, pelo próprio plano, pelo espaço diegético. Em outras palavras, para Tarkovski, o ritmo está *dentro* do plano. Isso é notado no primeiro filme da Trilogia *Qatsi*, quando se verificam longos planos de câmera praticamente imóvel, mas enquadrando carros em altíssima velocidade. Em contrapartida, cenas em que o objeto filmado está estático – como diversas das cenas de natureza – o diretor se utiliza de movimentos de câmera para imprimir ritmo ao plano. Desse modo, o ritmo estaria, como teoriza o diretor russo, exatamente dentro do plano e não propriamente na montagem. Contudo, é necessário lembrar, mais uma vez, que Reggio lança mão de artifícios, como aceleração e desaceleração de câmera, para imprimir ritmo ao conteúdo dos planos. Ao optar por isso, Reggio cria um cinema que dialoga tanto com os preceitos de Tarkovski, de que o ritmo está dentro do plano, quanto com os preceitos de Vertov, para quem a manipulação da imagem é estratégia válida para observar a realidade.

Assim, *Koyaanisqatsi* rompe, de várias maneiras, com a narrativa e a linguagem cinematográfica clássicas, evidenciando seu fazer fílmico e buscando o envolvimento emocional do espectador por meio de, primeiramente, seu envolvimento intelectual. A narrativa do filme não possui, propriamente, um “começo, meio e fim”, mas é uma narrativa circular (do homem pré-histórico ao homem moderno que se destrói e, novamente, retornando ao homem pré-histórico) sobre, em suma, a humanidade e a vida “desequilibrada” que ela mesma criou para si. É esse o espetáculo que Reggio mostra na

¹¹⁹ Como já dito, Andrei Tarkovski tem no tempo cinematográfico uma de suas grandes preocupações. De acordo com o autor, o cinema é a arte do tempo empírico do espectador: vamos ao cinema para encontrar ali o tempo e fazer a experiência de uma relação com o tempo passado (com a memória) e com o tempo que passa, sendo o primeiro, segundo Tarkovski, determinante para o segundo. O cinema lida diretamente com o tempo da vida e a tarefa do cineasta é tratá-lo (“esculpi-lo”): reproduzi-lo como ele existe na vida, como é vivido (AUMONT; MARIE, 2003).

tela. Os horrores e a beleza da vida contemporânea e do ser humano, reconstruindo a realidade atual sob seu ponto de vista apocalíptico.

3.4. *Powaqqatsi*

Apitos anunciam aos ouvidos o que os olhos ainda não veem. Milhares de homens – e até algumas crianças – cobertos de lama carregam sacos de cascalho nas costas, em uma marcha em câmera lenta, em direção a um céu que não vemos, apenas supomos. Como Sísifo, os homens carregam seu fardo para tornar a descer e, então, subir novamente. Apesar de certo tom punitivo, a imagem evoca algo de divino: o sol reflete nos corpos desses homens e seus fortes músculos chegam a brilhar – Reggio parece divisar a beleza até mesmo na desgraça humana.

Imagens desse mundo – ou, talvez, de outros, começam a tomar espaço: a erupção de um vulcão, uma manada de zebras em fuga, desmatamento. São povos de variadas etnias, em seu trabalho – no campo ou na cidade. A unidade parece se encontrar no esforço, na tarefa homérica.

Um dos sísifos de Serra Pelada, área de garimpo no Pará, tem sua ascensão ainda mais frustrada: ele se fere durante o trabalho e seus companheiros o carregam ao topo, em busca de ajuda. Imagens desses garimpeiros são sobrepostas, chegando a confundir-se: aquele é um solo tão pisado e explorado que a presença humana nunca deixa de ser percebida ou ao menos sentida.

O som de apito e o coro cessam. A música é grave. Fundindo-se à imagem dos milhares de garimpeiros-fantasmas, surge uma animação: é uma cabeça que gira. Uma cabeça cujo rosto tem as feições de um Jesus renascentista: tez e olhos claros, nariz afilado, lábios avermelhados e barba bem aparada. *Fade out*. Surgem, então, três grandes linhas verticais, vermelhas, entrecortadas pelo fundo preto. Como em um *zoom out*, a câmera enfoca a palavra “*powaqqatsi*”, em letras vermelhas, maiúsculas e vazadas, ainda sobre o mesmo fundo preto. *Fade out*. *Fade in* para um sol que permite a visualização de silhuetas de camelos e de pessoas.

Sobre fundos, por vezes, em cor de terra, por vezes, em tons de azul, e em lentos planos – tanto em duração quanto em ritmo interno, pois, na maioria das vezes, o filme está sendo rodado em câmera lenta – vemos novos Sísifos e suas cargas. Todos – homens, mulheres, velhos, crianças e até animais – têm algo a fazer e, seja em mar ou em terra, também têm uma direção a seguir.

A câmera passa a acompanhar – geralmente em plano fixo, mas, ocasionalmente, em lentos *travellings* – o que se pode imaginar que sejam as moradias dessas pessoas: casas de todos os tipos e materiais, construídas em encostas, planícies, margens de rios ou em vales. Algumas vilas, vistas do alto, formam gigantescos labirintos.

A paleta de cores é a mais variada e os planos subsequentes combinam as cores entre si: de tons de verde, passa-se aos tons de laranja, com planos que misturam as duas cores. São comunidades e, novamente, nota-se que são das mais diversas etnias, que parecem se integrar com o que as cerca. O trabalho dessas pessoas é manual, parece repetitivo. Crianças encaram a câmera com curiosidade e os pequenos olhos, bem abertos, brilham. Ao longo das sequências, as ferramentas de trabalho parecem se sofisticar: pilões e moedores de pedra cedem lugar a enxadas, ferramentas de ferro, facões, redes de pesca, roldanas, barras de alumínio.

Fade out. Uma tela preta divide o filme – aqui, a música é assumida por um coro feminino, até que, em *fade in*, a câmera enquadra uma formação rochosa que encobre o sol. Corte seco para águas que, refletindo o sol, apresentam a mesma tonalidade – laranja – da tela. Em planos de aproximadamente dez segundos são vistos os mais diversos templos de diferentes religiões. Em um deles, uma pessoa caminha; a imagem está sobreposta – é quase um fantasma que se dirige ao altar. Novamente, crianças são enquadradas pela câmera, em primeiro plano. Como as crianças do outro plano, elas olham para a câmera com atenção e curiosidade. Silhuetas de pessoas, animais, barcos e montanhas são destacadas à frente de um sol brilhante.

Há água em abundância, em praticamente todas as sequências. É a água que lava, que mata a sede, que transporta, serve a rituais e que, em seu reflexo, exhibe esses mundos como em quadros impressionistas.

A câmera está em movimento quando enquadra objetos parados, com raríssimas exceções. A maioria dos planos é em câmera lenta. A pouco menos da metade do filme, passam a ser mostradas cidades – grandes multidões que seguem seus caminhos, que celebram suas tradições em danças, artes marciais ou mesmo em um evento fúnebre. Nas cidades, o trabalho dessas pessoas ainda utiliza seus corpos como ferramentas: mãos e pés são mostrados em câmera lenta. O uso do corpo como instrumento de trabalho – especialmente quando estes planos são justapostos a planos de danças e celebrações folclóricas – cria a impressão de que também neste modo de se trabalhar há alguma tradição. Também as danças e manifestações folclóricas são encaradas com rigor: há gozo da plateia, se presente, mas a seriedade molda as feições de quem está mantendo as tradições de seu povo.

Em uma das transições mais marcantes de todo o filme, a câmera enquadra apenas a sombra de pessoas que dançam em um chão de capim baixo. Em uma lenta fusão, o capim seco e curto cede lugar a uma mata verdejante. O movimento desta, por sua vez, não vem da sombra dos dançarinos – é o vento quem a movimenta, em um ritmo suave. Esta imagem, por sua vez, é fundida à imagem de águas em movimento. Um menino nu caminha, distraidamente na água, até que percebe a presença da câmera e a encara. Corte seco para um enorme trem de carga que segue em altíssima velocidade. A música lembra o apito de um trem – o plano é longo e a câmera está parada. Atrás do trem, há apenas árvores e o céu. Corte seco para a vista em *plongée* de uma grande cidade. A câmera está em movimento, mas a imagem não está acelerada. É um plano que lembra algumas imagens de *Koyaanisqatsi* – como na sequência que abarca planos da cidade vista do alto e imagens de placas de circuito impresso de computadores. Uma tela preta finaliza a sequência e a música também deixa seu aspecto de apito de trem para ganhar um ritmo ainda mais agitado, polifônico.

Em cortina vertical, é enquadrada uma grande antena de transmissão. Corte para imagens de propagandas de câmeras fotográficas, televisões, carros, refrigerantes, produtos cosméticos. Belas mulheres balançam seus cabelos. Também imagens de noticiários, de guerra e de esportes estão em cena. Essas imagens são todas fundidas umas com as outras.

Após corte seco, a câmera enquadra um gigantesco conjunto de prédios idênticos, em um *travelling* de cerca de 40 segundos – e no qual, em nenhum momento, deixa de aparecer o conjunto de prédios. Crianças e jovens marcham; a câmera os enquadra em plano médio e não é possível ver para onde vão. Um prédio quase tão grande quanto um dos anteriores. Soldados uniformizados marcham, em câmera lenta. Uma multidão caminha. Outra assiste a algum evento em uma arquibancada. Carros atravessam túneis. Ao contrário de *Koyaanisqatsi*, a imagem não é acelerada – muitas vezes, chega a estar em câmera lenta. Multidões de pedestres dividem espaço na rua com os carros. Algumas pessoas olham para a câmera e chegam a apontar em sua direção. Em alguns momentos, a câmera é virada de lado – e todos são vistos de outra perspectiva.

Também em meio à vida na cidade, há aqueles que carregam seus fardos nos ombros, como a maioria das pessoas mostradas no início do filme. Há os que procuram alimentos em grandes lixões a céu aberto. Bares e feiras noturnas encarregam-se de fazer com que a cidade permaneça acordada e ativa. Letreiros em neon são sobrepostos a imagens de imensos prédios. Uma menina observa as luzes refletidas no vidro traseiro do carro em que ela se encontra. Imagens abstratas, como um planeta Terra visto do espaço, mas em tons de vermelho, encerram, silenciosamente, a sequência.

Após corte seco, a silhueta de uma alta chaminé é enquadrada. As pessoas parecem iniciar seu dia, andando em barcos e trens lotados, disputando espaço nas ruas com urubus. A música é melancólica e as imagens estão em câmera lenta. Há pouco ou nenhum movimento de câmera. Uma senhora caminha, apoiando um grande volume em sua cabeça, enquanto corredores vão se aproximando dela. Uma menina, levando seu material escolar, atravessa todo o enquadramento – ao fundo, um muro em que está pichada a inscrição “*viva la guerra de guerrillas*”. O garoto que a acompanha, um pouco maior que ela, sai do enquadramento. Ela percebe a câmera, do outro lado da rua, e se detém, fitando-a por alguns instantes. Muçulmanos fazem reverências na direção de Meca. Um judeu ortodoxo beija o Muro das Lamentações. Crianças saem da escola. Um templo é filmado em *contre-plongée*. Corte seco para uma antena de televisão filmada do mesmo modo. Uma rodagigante em miniatura entretém cerca de trinta crianças. Em lento *travelling* para baixo, a câmera enquadra a engrenagem do brinquedo: dois rapazes giram o brinquedo, com o auxílio de suas mãos e pés.

Em dois planos, são enquadrados mares de varais cobertos de panos. Por trás de um deles, um avião passa em linha vertical descendente. Corte seco para uma imagem que abarca prédios construídos à beira d'água e, em primeiro plano, montanhas de terra que “escorrem” diante da câmera. Corte seco para chamas que ocupam mais ou menos o espaço anteriormente ocupado pela terra. As mesmas chamas são vistas, logo em seguida, sobrepostas às propagandas mostradas em sequências anteriores. *Cowboys*, carros e modelos são engolidos pelas chamas. Foguetes são vistos do espaço. Uma cerca de arame farpado protege um gigantesco muro, também guardado por soldados.

Crianças e adultos vão à escola e assistem a espetáculos. Um avião cruza o enquadramento. Cidades de diferentes portes são vistas de cima. Corte para grandes prédios vistos horizontalmente – como convidando ao desafio de percorrer aquele labirinto.

A música deixa de ser melancólica para se acelerar, em grandes batidas de tambor e percussão, acompanhadas de instrumentos de sopro. Um menino de pernas magrinhas lembra os “Sísifos” das primeiras sequências. Pés descalços percorrem o asfalto. Embora a câmera permaneça lenta ou, no máximo, em ritmo normal, e sempre fixa, os cortes se tornam mais rápidos – as pessoas de diferentes povos parecem carregar seus fardos, agora, na cidade. Só há movimento de câmera para, em *travellings*, percorrer multidões – estas, sim, permanecem paradas ou seguindo lentamente seus caminhos, na maior parte das vezes. Muitos encaram a câmera. Um menino, que será visto em *Naqoyqatsi*, ergue os punhos. Outro menino caminha por uma estrada de terra, indo em direção à câmera. Um caminhão passa a menos de meio metro dele e ele é completamente encoberto pela poeira. À imagem da poeira se funde uma imagem de fumaça preta. Em uma rodovia, um carro abandonado é enquadrado bem ao centro da tela. Imagens de outros veículos são sobrepostas a essa imagem: carros-fantasma. A música é um canto solo, melancólico, em voz masculina. Os próximos planos mostram apenas rostos de crianças ou vultos em oração, dos mais diversos credos.

Um homem está sentado no chão, na rua. Pessoas passam por ele como fantasmas. E os próximos planos são, assim, justapostos a rostos de pessoas de diversas etnias e nestes não há trucagens – no máximo, câmera lenta. Uma família inteira sentada no chão chega a ser ignorada pelos transeuntes-fantasmas. O canto continua melancólico, um verdadeiro

lamento. Imagens já mostradas antes são repetidas: os dois homens que lutam com pedaços de paus, a menina que conduz uma carroça com dois cavalos. *Fade out*. Tela branca. *Fade in*. Lentamente, ressurgem o menino que havia sido coberto pela poeira do caminhão. Fusão. Imagem de água em movimento. É sobreposta a imagem do garimpeiro que é carregado pelos companheiros. Reflexos indistintos são vistos na água. *Fade out*. Sobre a tela preta, em letras vermelhas e vazadas, surge o título, *Powaqqatsi*.¹²⁰ Abaixo, em letras brancas, a definição da palavra:

*po.waq.qa.tsi*¹²¹ (from the Hopi language, powaq sorcerer + qatsi life) n., an entity, a way of life, that consumes the life forces of other beings in order to further its own life.¹²²

3.5. A vida em transformação – a representação do colonizado

Neste filme em particular, com cenas, inclusive, filmadas no Brasil, Reggio divide sua narrativa em três partes, separando-as por telas pretas. Em um primeiro momento, as pessoas são mostradas trabalhando como escravos. Em um segundo momento, é mostrada a felicidade destas mesmas pessoas em poderem manifestar sua cultura, seus credos, e ao trabalhar com a terra. A última parte mostra como estas mesmas pessoas, de certa forma escravas, mas felizes com a sua cultura, são influenciadas – por meio da publicidade e da globalização – a “sonharem os sonhos” do primeiro mundo. Pode-se notar, ainda, que Reggio traça um paralelo: os sonhos do primeiro mundo são sustentados pelo suor do terceiro.

¹²⁰ No DVD brasileiro, a cartela apresenta apenas o título e a legenda – como legendas de um filme comum – e traduz o que é escrito. Optou-se por utilizar o DVD norte-americano, uma vez que consideramos uma mutilação do filme a omissão dessas cartelas. Como mencionado anteriormente, também o DVD de *Koyaanisqatsi* apresenta este problema. *Naqoyqatsi*, por sua vez, não chegou a ser lançado no Brasil.

¹²¹ A divisão silábica da palavra “Qatsi”, que não ocorre nos outros dois filmes, é justificada em função do sufixo que remete à “*Powaqqa*” – a entidade *hopi* mencionada por Reggio em diversas entrevistas (ver anexos).

¹²² *po.waq.qa.tsi* (da língua dos *Hopi*: *powaq* feiticeiro + *qatsi* vida) s., uma entidade, um modo de vida, que consome a força da vida do outro em benefício de sua própria vida.

O ponto de vista de Reggio quanto à vida mostrada em *Powaqqatsi* é, no entanto, ambíguo: ainda que afirme que o filme não tem como objetivo discutir o que é “certo” e o que é “errado” – apenas mostrar como as coisas são – sua narrativa não é assim tão imparcial. Basta perceber o cuidado com que o diretor filma: *Powaqqatsi* é uma exaltação da vida primitiva e das belezas que nela existem; e, segundo o próprio cineasta, uma das principais críticas feitas ao filme é a romantização da pobreza. Ainda que o espectador tenha “espaço” para um diálogo de subjetividades, percebe-se a intenção de Reggio em mostrar a beleza do terceiro mundo, muito diferente do frenesi provocado em *Koyaanisqatsi*. O mundo em transformação mostrado em *Powaqqatsi*, de fato, tem momentos belos, mas é mostrado como que com um final iminente trágico.

Em entrevista para os extras do DVD de *Powaqqatsi*, Reggio afirma:

É uma tentativa, como na hora da morte, de se elevar e se ver em outro contexto. Esse contexto é essa ordem tecnológica. *Powaqqatsi*... “*Powaqqa*” é uma entidade que devora a vida de outra pessoa, consome a vida dos outros, para avançar com sua vida. *Powaqqa* usa a sedução, a tentação. Não usa o óbvio: “vou devorar seu coração”. Não é como um show de horrores. E “*powaqqa*” unida à palavra “*qatsi*” significa um modo de vida que consome outro para poder progredir. Portanto, o filme *Powaqqatsi* é sobre o hemisfério sul. Já *Koyaanisqatsi* refere-se ao hemisfério norte, um centro individual e tecnológico. *Powaqqatsi*, o hemisfério sul, com culturas mais orais e pessoas que produzem coisas à mão a partir de tradições. Esse é o ponto de vista do filme, em termos de produção. O que você tira dele é seu ponto de vista. De certo modo, o hemisfério sul está sendo consumido pelas normas do progresso. Quando as pessoas dizem: “o padrão de vida na África não é bom como o nosso”. Quem pode afirmar isso? Quem garante que o bom padrão de vida é ter uma casa, ir à escola, ter plano de saúde e tal tipo de comida? Não estou embelezando a pobreza, do que fui acusado com o filme, de romantizar a pobreza, a opressão e o sofrimento. Não! Eu quis mostrar que existem outras normas de padrão, diferentes das nossas. Parte dessa homogeneização é usar o mesmo padrão para todos. Portanto, o modo de vida que, para mim, é o futuro do Sul é o que mais corre riscos hoje. É mais frágil, por ser mais humano. É o mais humano, pois são seres humanos em pequenos grupos usando sua cultura para criar um diferencial na beleza da vida. É isso que corre risco em *Powaqqatsi*.¹²³

¹²³ Cf. entrevista anexa.

Retoma-se, aqui, a obra de Edward Said (2003) para problematizar uma abordagem quanto ao tipo de “antropologia” que Godfrey Reggio realiza no filme *Powaqqatsi*. Obviamente, o filme não se pretende um tratado antropológico, sequer uma pesquisa sobre os países que filma – Brasil, Índia, Hong Kong, Nepal, entre outros. É uma obra de arte que expressa o ponto de vista de seu autor, principalmente como *artista*. Ainda assim, considerando Godfrey Reggio uma espécie de “investigador” de efeitos da mídia – e *Powaqqatsi* sendo fruto direto de seu trabalho para o Instituto de Educação Regional – não sendo possível ignorar sua nacionalidade, nem a dos dois outros filmes da Trilogia *Qatsi*, considera-se relevante pensar a obra sob este viés – e como os povos “colonizados” ou do chamado “terceiro mundo” são nele representados.

As duas palavras tomadas emprestadas do artigo de Said (2003)¹²⁴, “*representação*” e “*colonizado*”, bem como as de seu subtítulo, “*os interlocutores da antropologia*” são de difícil definição, geralmente voláteis e em constante mutação, além de “irremediavelmente afetadas por vários limites e pressões que não podem ser ignorados”. São palavras que

estão inseridas em contextos que nenhuma violência ideológica pode desfazer, pois não só nos vemos de imediato às voltas com o ambiente semântico instável e volátil que evocam, como somos sumariamente mandados de volta ao mundo concreto, para localizar e ocupar, se não no sítio antropológico, a situação cultural em que o trabalho antropológico é feito de fato (SAID, 2003, p. 122).

O exercício antropológico realizado nos Estados Unidos, afirma Said, é uma “antropologia da conquista”. Jürgen Golte¹²⁵, citado por Said, afirma que a antropologia da conquista é, na verdade, realizada até mesmo por não-americanos, “tão dominante é o poder global que se irradia do grande centro metropolitano”. Assim, o trabalho antropológico nos Estados Unidos não é apenas em relação a investigar, academicamente, “alteridade” ou “diferença” em um país de grandes proporções: “trata-se de discuti-las em um Estado de

¹²⁴ Cf. SAID. “A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia”. In: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹²⁵ Cf. GOLTE, Jürgen. “Latin América: the anthropology of conquest”. In: *Anthropology: Ancestors and Heirs*. Haia, Mouton: Ed. Stanley Diamond, 1980, p. 391.

influência e poder imensos cujo papel global é o de uma superpotência”.¹²⁶ O processo do império, portanto, engloba e endossa as noções de “diferença” e “alteridade” – o que Friedman¹²⁷ chama de “espetacularização da antropologia”. Said critica, nos estudos antropológicos, uma discussão teórica de fato elaborada a respeito da intervenção imperial americana – considerando-a não somente em seus aspectos políticos e econômicos, mas, também, dos valores de sua cultura, e que, na expressão cunhada por William Appleman Williams¹²⁸, esta intervenção é, na verdade, “o império como modo de vida”.

Esse imperialismo contemporâneo tem efeitos na integração global entre as culturas. Featherstone (1996) evoca um dos maiores exemplos de “difusão do consumo global”, citando um fenômeno que Ritzer¹²⁹ chama de “mcdonaldização” do mundo, a exemplo do enorme sucesso da franquia de lanchonetes *fast food* McDonald's. A loja oferece, não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo, eficiência; refeições a relativo baixo custo; previsibilidade quanto ao que é servido; e sua própria estrutura é para que haja um rápido escoamento de clientes. A “mcdonaldização”, para Ritzer, não seria um fenômeno presente apenas na alimentação, mas no mundo e na sociedade em geral. Vive-se “uma burocratização maciça da vida cotidiana, acarretando uma progressiva padronização”.¹³⁰ Se esse modo de vida gera “ganhos de eficiência econômica”, continua o autor, é necessário apontar, ainda, que esta padronização de produto e de fornecimento contém, em si própria, uma mensagem cultural muito clara:

o hambúrguer é evidentemente americano, um representante do *american way of life*. É um produto proveniente de um centro global superior, que há muito tempo representa a si mesmo como o centro. Para os que estão na periferia, o produto oferece as vantagens psicológicas de se identificar com o mais poderoso (FEATHERSTONE, 1996, p. 110).

¹²⁶ SAID, 2003, p. 123.

¹²⁷ Cf. FRIEDMAN, Jonathan. *Beyond otherness or: The spectacularization of anthropology*, *Telos* 71 (1987), pp. 161-170.

¹²⁸ Não consta referência ao autor.

¹²⁹ Cf. RITZER, George. *The McDonaldization of Society*. Londres: Sage, 1993.

¹³⁰ FEATHERSTONE, 1996, p.110.

Said pensa o intelectual norte-americano (ou, no caso dele próprio, que vive e trabalha nos Estados Unidos) nesse contexto.

Em suma, o que está diante de nossa nação, na plena paisagem imperial, é a questão profunda, intensamente perturbada e perturbadora de nossa relação com os outros – outras culturas, outros Estados, outras histórias, outras experiências, tradições, povos e destinos. A dificuldade da questão é que não há um ponto de observação *fora* das relações concretas entre culturas, entre potências imperiais e não-imperiais, entre diferentes Outros, uma perspectiva que desse a alguém o privilégio epistemológico de julgar, avaliar e interpretar livre dos interesses, das emoções e dos compromissos das relações em andamento. Quando consideramos as conexões entre os Estados Unidos e o resto do mundo, somos parte dessas conexões, não estamos fora ou para além delas (SAID, 2003, p. 127).

A questão fundamental, como dito anteriormente, extrapola os limites de dominação econômica e política – é uma dominação também cultural. Pretende-se verificar neste estudo, portanto, como esta dominação é mostrada em *Powaqqatsi*.

Ainda que o filme não tenha os personagens tradicionais – apesar de, ao contrário do que ocorre em *Koyaanisqatsi*, Reggio “destacar” pessoas das multidões filmadas logo no início da projeção – há uma atmosfera quase onírica no filme, ainda que este seja um documentário. Por meio da manipulação do tempo dos planos, o diretor cria, de certa forma, a subjetividade daquele povo: as imagens, quase sempre mais lentas, remetem à ideia de que a realização plena de uma comunidade é aquela do desenvolvimento humano e sem pressões externas. É, ainda, um tempo de certa forma cíclico, em que o passado é projetado no presente e no futuro – como nas relações das tribos e culturas mostradas no filme.

A lentidão desse filme colabora, ainda, para a mencionada sensação de harmonia – ampliada pela música que se torna silêncio com mais frequência do que em *Koyaanisqatsi*. A desolação da parte final do filme dá a impressão de que os povos mostrados (e, talvez, o mundo) estariam melhor, caso não tivessem sofrido brutas colonizações e pressões externas. Contudo, o contato – e o conseqüente choque – entre culturas, é inevitável. Nos últimos dez minutos de filme, os teclados eletrônicos de Philip Glass cedem lugar a um canto masculino, choroso, enquanto Reggio enquadra – ainda que tirando de foco em

diversos momentos – em planos lentos e fechados, homens, mulheres e crianças de diversas raças e países. Com efeitos de imagem, o diretor cria “fantasmas”, pessoas invisíveis – tanto os transeuntes como a família moradora de rua. Naquele espaço, naquela cidade, são todos iguais. E, ainda que um possa ter uma condição de vida melhor do que a do outro, a sensação criada é a de que isto não chega a importar: são todos parte de um povo sofrido e esquecido.

Estamos num período de transição, de limiaridade. “A modernidade é inerentemente globalizante”, afirma Giddens¹³¹, citado por Antônio Ozaí da Silva (2005). A era da globalização impõe transformações universalizantes que reconfiguram a tradição, seu abandono ou desincorporação. O *local* encontra-se de tal forma conectado ao *global* que influencia e é influenciado por este. A tradição vivenciada no *locus* do cotidiano, no espaço específico, é colocada em questão pela experiência vivenciada do indivíduo no tempo e espaço globais. Por outro lado, o *local* também problematiza o *global*.

A “vida em transformação” do subtítulo de *Powaqqatsi* é, também, essa: a necessidade dos países lá retratados, imposta pelos países ricos, em acelerar o seu ritmo de produção. Essa ideia é construída ao longo do filme: seu início é mais lento, mostrando apenas as comunidades em seu “estado natural” (ainda que a abertura do filme mostre os trabalhadores de Serra Pelada e sua dura jornada – e planos mais curtos de vários outros povos em seus trabalhos braçais), depois, essas pessoas inseridas em sociedades capitalistas e, por fim, esses lugares transformando-se em fantasmas.

As consequências de todas essas transformações passam, ainda, por outros pontos. Para David Harvey (1996), a competição entre os países gerou uma fragmentação global, o que, se aplicado a *Qatsi*, gera um paradoxo. Ao mesmo tempo em que há o espaço “democrático”, ou pelo menos acessível a todos, mostrado na virtualidade de *Naqoyqatsi*, o mundo de *Powaqqatsi* ainda existe, em permanente estado de tensão e conflito com o mundo de *Koyaanisqatsi*. Pode-se pensar, até, que essa tensão culmina em *Naqoyqatsi*, ou “vida como guerra”, apoiada pelas tensões já existentes em cada um deles. Toda essa competição e o domínio do espaço são, para Harvey, um elemento ainda mais feroz na luta de classes, pois redefine como as forças de trabalho coexistem, o que fica nítido através da

¹³¹ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991, p. 69.

representação dos fantasmas de *Powaqqatsi*: pessoas e objetos que deixaram de ser o que eram em função de uma necessidade econômico-social.

3.6. *Naqoyqatsi*

Uma Torre de Babel¹³² vai surgindo em *fade in*. Uma voz gutural repete: “*naqoyqatsi*”. *Zoom in* até as pequenas aberturas dos andares da torre. *Fade out*. *Fade in*. A câmera se move em lento *travelling* pelo interior de um prédio antigo, evidentemente abandonado. Outras edificações abandonadas com vidros quebrados são mostradas. A câmera está sempre em movimento, porém, nada do que é enquadrado se move. Os edifícios são mostrados em tons sépia, remetendo ao preto-e-branco. A música é melancólica e acústica. A voz cessa de entoar seu mantra, logo que “entramos” no interior da Torre.

A fachada de um prédio antigo abandonado funde-se com a imagem de um mar, em preto-e-branco. Lentamente, vão surgindo “estrelas cadentes” sobre a água. O mar vai desaparecendo. Uma série de montanhas em forma de pirâmides toma o lugar da água. “As estrelas” continuam “caindo” por trás das montanhas. A câmera está fixa. Fusão. Uma cena de natureza, com montanhas, rios, nuvens que passam em alta velocidade vão surgindo lentamente. A imagem é substituída por uma imagem de “terra pura”, em que uma montanha começa a se erguer, mas a imagem funde-se em rima visual com fumaça. A tela fica completamente branca. *Fade in*. Vultos de pessoas caminhando fotografadas “termicamente”, em preto-e-branco, sobrepondo-se umas às outras. A câmera ainda está fixa. Raios brancos surgem da parte superior da tela. A imagem, agora, parece um código de barras, preto-e-branco, com as pessoas ao fundo. Linhas vermelhas se misturam às demais, até que fique apenas o fundo preto e “*naqoyqatsi*” escrito em vermelho. Corte seco. Como uma viagem pelo espaço, animações em 2D de “zeros” e “uns” sugerem o código binário. Animação de símbolos matemáticos – a terra vista toda em redes de conexão. Há

¹³² Trata-se da pintura *Pequena Torre de Babel*, de Pieter Bruegel, “O Velho” (1525/1530–1569).

muitas cores. O movimento da animação se funde com o movimento de águas tingidas de um verde irreal. Um anel de fogo se aproxima do espectador. Novos códigos, circuitos de computadores, animados. Soldados uniformizados marcham. Todas as imagens têm a cor distorcida. Câmera fixa e lenta – quem está em movimento são os soldados (de diversos exércitos, nota-se pelos uniformes).

Fórmulas matemáticas se sucedem como em um quadro negro e, depois, sobre o rosto de pessoas. Imagens em preto-e-branco de canhões e tanques. Mais soldados: alguns indo para o lado, outros para o outro. Mas, dessa vez, os uniformes são os mesmos.

Esportistas correm, fazem rapel. Câmeras com infravermelho mostram os soldados em campo de batalha. Uma mão desenha fórmulas no quadro. O rosto de Eisenstein surge, bem como o de várias outras figuras das ciências exatas.

Soldados marcham em círculo. A imagem é retrocedida e, depois, novamente colocada em ordem, sucessivamente. Em fusão, o círculo cede espaço, como um túnel ou um furacão. Água, verde. Ondas que se chocam de um lado a outro violentamente. Teclados de computador. Uma pessoa digitando em um teclado. Animações completamente abstratas, em um lento *zoom in*. Um túnel de números binários se transforma em um túnel de nuvens. *Fade out*. As imagens se sucedem com rapidez, os cortes são rápidos e as fusões são muitas. Às vezes, é difícil compreender onde começa um plano e termina outro.

Fade in. Ondas em sépia, câmera lenta. Plano longo. Nadadores são sobrepostos à imagem, nadadores permanecem, surgem animações abstratas e tubos de ensaio. Químicos trabalham. Um esqueleto completo. Um rosto, olhos fechados. Um olho aberto é mostrado, a imagem é granulada. Fusão para espermatozóides. Fusão para imagem de uma multidão correndo em uma única direção. Imagem de inseminação artificial, ressonância magnética. Partes do corpo são mostradas como circuitos complexos de tecidos, canais, sistemas. Câmera fixa, a imagem se move dentro do quadro, lentamente. “Cortes” de várias partes do corpo. Um bebê, depois uma série deles, como os espermatozoides que se movimentavam. Surge a animação de uma ovelha com a cabeça duplicada – referência a Dolly¹³³.

¹³³ A ovelha Dolly foi o primeiro mamífero a ser clonado com sucesso a partir de uma célula adulta. Criada por pesquisadores escoceses, nasceu em 1996 e morreu em 2003. Já em 2002, foi diagnosticada com um tipo de artrite que seria sinal de envelhecimento precoce, fato que gerou acirrados debates na comunidade científica (Cf. GOLDIM, 2003. Artigo disponível em <http://www.ufrgs.br/bioetica/dollyca.htm>).

Atletas são mostrados praticando esportes, como ginástica olímpica, esqui, salto, natação – o corpo excede limites. Uma atleta faz um rodopio, imagem sobreposta a de um velocímetro. Atletas mostrados em primeiro plano, como que irados, se esforçando ao máximo. Pernas de um corredor com gráficos e fórmulas ao fundo. Esgrimistas desenham um eletrocardiograma com a ponta de suas espadas. *Cronofotografias*, de Etienne Jules Marey, são sobrepostas às imagens dos atletas, em rima visual.

Embora seja difícil a descrição dos planos, nesta terceira parte de *Naqoyqatsi*, surgem questões que remetem ao próprio corpo humano – o que fizemos de nós mesmos? São levantadas questões sobre métodos de reprodução assistida e clonagem, sendo que, hoje, é possível ver até um ser humano “por dentro”, em ressonâncias e outros métodos empregados pela medicina diagnóstica – e o que faz do ser humano um humano, onde está a vida?

Em seguida, são mostrados o homem e a natureza: plantações, desmatamento, cidades. Imagens de grandes cidades, vistas do alto, parecem ter sido utilizadas a partir dos originais de *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*. São mostradas a ponte do Brooklyn, indústrias, máquinas gigantes – é mencionada a ida ao espaço.

Em uma sequência bem definida – e é importante mencionar que toda a música de *Naqoyqatsi* parece acompanhar os movimentos do filme com ainda mais precisão – são mostrados a prática de esportes e o “sistema de celebridades” como jogos de poder. Esportistas, artistas e políticos se confundem e, em emblemática imagem, um quadro da Casa Branca é precedido por uma imagem do *Hollywood Sign*. Pessoas na bolsa de valores são confundidas com torcedores em um estádio – os gestos e o comportamento são os mesmos. A sequência é finalizada com a imagem de um homem reverenciando seu time de futebol, como em adoração a alguma divindade. A animação de uma fumaça, que deu início à sequência, a encerra – e tudo o que é sólido realmente parece se desmanchar no ar.

A comunicação, então, passa a ser o assunto principal do filme. São mostrados bancos de dados, computadores, televisões com imagens que vão desde o World Trade Center aos Beatles, passando por discursos de Lênin e Martin Luther King e cenas de filmes eróticos. Em seguida, são mostradas estátuas de cera – assustadoramente realistas, mas, evidentemente, imóveis – de figuras célebres, como o Papa João Paulo II, Nelson

Mandela, a Princesa Diana, Jackeline Onassis, Donald Trump, Albert Einstein. O último a aparecer é o então presidente George W. Bush – e a sua imagem é justaposta a uma fuga de zebras.

O estilo de vida do século XXI, então, parece tornar-se o assunto. São mostrados testes de bombas, de segurança de carros, de peças publicitárias, animações com símbolos de ideologias e de corporações. Aqui, Reggio resgata imagens do primeiro cinema, com bondes passando pelas ruas, disputando o espaço com os pedestres, como em *Koyaanisqatsi*, com os carros.

Em seguida, são mostradas cenas da mais extrema violência – mas, que, ao mesmo tempo, estão presentes em nosso cotidiano. Imagens de arquivo resgatam manifestações, confrontos diretos, pessoas indefesas apanhando. Em determinado momento, pode-se notar um pequeno logo da Rede Globo, no canto inferior da tela – é a imagem de uma pessoa sendo presa. Resgata-se, ainda, a imagem do menino de *Powaqqatsi*, que erguia os punhos para a câmera. Vemos como a nossa diversão está, também, pautada pela violência: super heróis de desenhos animados, que não são atingidos por balas (tipo um Super-Pássaro) e jogos cujas imagens são praticamente iguais às da “vida real”. A sequência é finalizada com planos mais longos de pessoas em desespero. São pessoas de várias etnias e que vão ficando mais serenas. Um menino chinês, que aparece em *Powaqqatsi*, volta a aparecer aqui. A sequência é concluída com uma fileira de soldados entoando um hino – que não ouvimos. *Fade out*, tela branca.

A última parte do filme mostra pessoas indo ao espaço, como se fossem paraquedistas em fuga da Terra. São mostradas imagens da Lua e, em seguida, do solo lunar. Um último paraquedista cai, em plano tão lento quanto o da queda do foguete de *Koyaanisqatsi*. Ele cai em direção ao espaço e fica à deriva. Estrelas sobre um fundo preto tomam conta da tela. *Fade out*.

Ouve-se o bater de um coração. Sobre a tela preta, em letras vermelhas e maiúsculas, surge o título *Naqoyqatsi*. Abaixo, em letras brancas, a definição da palavra:

na.qöy.qatsi (nah koy' kahtsee), *n. from the Hopi Language*, <each other - kill many - life>. 1. a life of killing each other. 2. war as a way of life. 3. (interpretation) civilized violence.¹³⁴

3.7. Os arquivos de *Naqoyqatsi*

Naqoyqatsi, criado majoritariamente a partir de um universo de imagens pré-existentes (80%, em estimativa dos produtores)¹³⁵, finaliza a Trilogia *Qatsi*. Neste último filme, Reggio propõe uma discussão sobre a vida digital e sobre o que ele chama de “violência civilizada”: o mundo permanentemente em guerra. Nas palavras do diretor:

por causa do tema – *Naqoyqatsi* tem a ver com globalização, tecnologia, o mundo da virtualidade – senti que era muito importante que a locação fosse proporcional ao tema. Assim, a locação para este filme são as próprias imagens – ou o que é tradicionalmente chamado de banco de imagens e imagens de arquivo. Então, animamos essas imagens. Assim, nós olhamos para um mundo hyper-real, através da criação de imagens e deliberadamente escolhemos imagens que pessoas tinham visto antes em comerciais, nos noticiários, em documentários históricos e de bibliotecas científicas, educacionais e de computação. Imagens que fossem onipresentes, icônicas ou familiares, e tentamos remisturá-las, repintá-las. Cada imagem em *Naqoyqatsi* foi manipulada, afetada, alongada e tiveram seus grãos misturados. Em alguns casos, usamos de 25 a 30 efeitos para obter somente uma imagem. Se existe alguma beleza afinal, ela foi torturada, trabalhada.¹³⁶

¹³⁴ *na.qöy.qatsi* (nah koy' kahtsee), s. da língua dos Hopi, <cada outro – mata muito - vida>. 1. uma vida de matar o outro. 2. guerra como modo de vida. 3. (interpretação) violência civilizada.

¹³⁵ Outras imagens foram criadas especialmente para o filme, como animações abstratas. A equipe de Reggio teve, ainda, que realizar filmagens em locações “físicas”, como uma estação de trem abandonada em Detroit, que aparece logo no prólogo do filme; ou a Ponte do Brooklyn, em New York. Essas imagens foram realizadas em bitola 35 mm, transferidas para o computador e, então, manipuladas como as outras. Conferir a transcrição da entrevista nos anexos.

¹³⁶ Entrevista concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>

Desse modo, se desde o início da Trilogia *Qatsi*, a intenção era mostrar ao espectador que ele “nunca viu o mundo em que vive”¹³⁷, nada mais natural do que recorrer a imagens “onipresentes” e dar novo sentido a elas neste terceiro filme.

A respeito da estratégia empregada na feitura *Naqoyqatsi*, é necessário lembrar que o uso de imagens de arquivo para a criação de novos filmes era praxe na Rússia logo após a Revolução. Dada a escassez de filmes virgens, grandes cineastas e teóricos, como o já mencionado Lev Kuleshov, encontravam no uso de material de arquivo a maneira para realizar suas experiências de montagem. Lembramos, ainda, que a memória é um dos temas mais caros à cinematografia de Andrei Tarkovski, de modo que *Naqoyqatsi* resgata, simultaneamente, o modo de fazer do cinema soviético do pós-revolução e temáticas também pensadas por Tarkovski.

Praticamente impossível de ser realizado de modo analógico¹³⁸ (de acordo do Reggio, o orçamento caiu de 13 milhões de dólares para 3 milhões com a chegada de novas tecnologias, nos anos 2000¹³⁹), o projeto ficou engavetado durante 12 anos. “Engavetado” certamente é uma palavra muito forte para Reggio, Philip Glass e *Naqoyqatsi* – nesses anos, o projeto continuou sendo reestruturado e reelaborado, ainda que, de acordo com Philip Glass¹⁴⁰, o resultado final não tenha ficado muito diferente dos primeiros roteiros elaborados por Reggio.

O diretor conta que, em março de 2000, a Academia de Música do Brooklyn, em New York, exibiu *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*. “O New York Times fez uma considerável cobertura do projeto *Qatsi* e recebi um telefonema do produtor de [Steven] Soderbergh¹⁴¹,

¹³⁷ O trailer de *Koyaanisqatsi* deliberadamente adverte: “até agora você nunca viu realmente o mundo em que vive” (“*until now you’ve never really seen the world you live in*”).

¹³⁸ Foram utilizados cerca de 3,5 *terabytes* de memória de vídeo na execução de *Naqoyqatsi*. Um *terabyte* equivale a mil *gigabytes* que, por sua vez, equivale a mil *megabytes*.

¹³⁹ Cf. Entrevista a Jason Silverman, disponível em <http://www.wired.com/entertainment/music/news/2002/10/55761>

¹⁴⁰ Disponível nos extras do DVD de *Naqoyqatsi*.

¹⁴¹ Steven Soderbergh é diretor e produtor norte-americano, nascido em 1963.

que disse que gostaria de arranjar um encontro com Steven. Soderbergh e seu agente conseguiram o financiamento com a Miramax”.¹⁴²

O mundo de *Naqoyqatsi* é a vida digital. Para representá-la, Reggio escolheu uma palavra que significa “guerra como estilo de vida” e a comentou como “violência civilizada”. Em *Naqoyqatsi*, o ser humano é mostrado cada vez mais desumanizado, como espécie em extinção, sendo que esta extinção foi criada por ele mesmo, por meio da violência discutida no filme. *Naqoyqatsi* sugere, portanto, um final apocalíptico e violento para o mundo contemporâneo.

É interessante ressaltar como a música de Philip Glass surge, nesse contexto de *Naqoyqatsi*, como um contraponto às imagens. A trilha sonora é essencialmente acústica e o violoncelista sino-americano Yo-Yo Ma executa os solos. Segundo o próprio compositor:

Em *Naqoyqatsi*, Reggio utiliza uma linguagem visual altamente dependente do digital, são imagens sintéticas. [...] Meu instinto foi equilibrar esse efeito tão perturbador das imagens sintéticas com um mundo sonoro de timbres ‘naturais’. Além disso, o violoncelo [...] rapidamente emerge como uma ‘voz’ da música, dando à trilha uma dimensão humana.¹⁴³

3.7.1. Arquivos cinematográficos

Em *Naqoyqatsi*, são feitas exaustivas referências ao mundo do cinema e à cultura *pop* em geral, com imagens de músicos famosos, como Elton John e Madonna. Será destacada, aqui, a análise do “arquivo cinematográfico”, por este aparecer com mais frequência e ênfase.

¹⁴² Entrevista concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>

¹⁴³ “Notas do compositor”, disponível em <http://www.naqoyqatsimusic.com/home.html>.

Ao longo do filme, podem ser identificadas imagens de experimentos que culminariam no advento do cinema. Identificamos, entre outros, um zootroscópio¹⁴⁴ e *cronofotografias* de Etienne Jules Marey.

Em outro momento, podem ser identificadas sequências inteiras que remetem ao primeiro cinema – com imagens de bondes passeando por uma cidade que parece ser Paris (nesse momento, em especial, as imagens foram fortemente manipuladas pela equipe de Reggio). É possível traçar um paralelo entre este primeiro cinema e o cinema de Reggio – ambos buscam mostrar o cotidiano que não se vê – e mesmo em alguns planos específicos, como nos escolhidos para *Naqoyqatsi*, ainda que estes tenham sido fortemente manipulados, os *travellings* vertiginosos pela cidade grande remetem ao primeiro filme da Trilogia, *Koyaanisqatsi*.

No terceiro filme da Trilogia, também são mostrados diversos ícones do cinema norte-americano, como a atriz Marilyn Monroe ou o ator Marlon Brando. Em um curioso momento, é destacado o monte que exhibe o “*Hollywood sign*”, em Los Angeles, e, logo em seguida, a Casa Branca, residência oficial do presidente dos Estados Unidos. Todos esses são símbolos “onipresentes” dos Estados Unidos – e símbolos de sonho e de poder – que podem ser, ainda, motivos de guerra.

3.7.2. Os arquivos de Leni Riefenstahl

Conhecida por seu trabalho para o partido nazista, especialmente pelos longas-metragens *O triunfo da vontade* (*Triumph des willens*, Alemanha, 1935), sobre o II Congresso do Dia do Partido do Reich, e *Olympia* (Alemanha, 1938)¹⁴⁵, sobre os jogos Olímpicos de Berlim, em 1936 (o filme foi lançado somente dois anos depois), Leni

¹⁴⁴ Diversos nomes são atribuídos aos primeiros brinquedos óticos que buscavam a ilusão do movimento. Contudo, parece tratar-se realmente de um zootroscópio (“roda da vida”), de acordo com figura presente no livro de Alberto Lucena Júnior (2005).

¹⁴⁵ O filme é dividido em duas partes: *Festa dos povos* e *Festa da beleza*.

Riefenstahl é tida como uma das principais influências no modo de se filmar esportes até hoje.

Olympia é incontestavelmente um evento na história da reortagem esportiva, não somente por causa dos meios colocados à disposição, mas, sobretudo, graças à engenhosidade, à invenção contínua da encenação que, sem cessar, passa do geral ao particular, do conjunto ao detalhe, da massa de espectadores ao atleta que luta. Ainda hoje todos os cineastas de atualidades têm uma dívida para com Leni Riefenstahl (COURTADE; CADARS *apud* NAZÁRIO, 2000, p. 25).

Godfrey Reggio, em *Naqoyqatsi*, se apropria de diversos arquivos com temas esportivos. Ao contrário de Leni Riefenstahl, para ele, a guerra e a competitividade simbolizadas e extremadas no esporte não seriam exatamente dignas de glória ou símbolo de “força interior”, mas levariam ao caos e à destruição total. “O esporte transformara-se, desde então, e assim continuaria, até hoje, numa luta de morte pela vitória, onde o que conta é o triunfo do adversário, afirmando uma superioridade tribal ou nacional”.¹⁴⁶

Contudo, Reggio utiliza imagens que remetem diretamente às criadas pela cineasta alemã, em *Olympia*. Algumas até poderiam ser as próprias imagens do filme de Riefenstahl, tal a semelhança – mas, como em *Naqoyqatsi*, as imagens estão distorcidas e foram manipuladas à exaustão, não é possível afirmar com certeza.¹⁴⁷

A montagem mais brilhante de *Olympia* é reservada para o final, quando as câmeras enfocam os nadadores saltando dos trampolins em ângulos inusitados, em ritmo cada vez mais lento, até que os saltos são interrompidos no seu vértice, sem que a queda seja mostrada, um salto seguindo-se a outro, como se os nadadores se houvessem transformado no ar em pássaros humanos, a voar em direção ao sol (NAZÁRIO, 2000, p. 24).

No caso das imagens mostradas em *Naqoyqatsi*, que lembram essa sequência citada por Nazário (2000), na maior parte das vezes, trata-se de ginastas, realizando manobras em

¹⁴⁶ NAZÁRIO, 2000, p. 23.

¹⁴⁷ Nos créditos do filme, são mencionados apenas os arquivos pesquisados, não as imagens em particular.

solo ou em argolas. Somente alguns são mergulhadores. Ainda assim, mesmo entre ginastas e nadadores, a semelhança de ângulos e enquadramentos utilizados é grande, aproximando visualmente os filmes.

Reggio também utiliza imagens de multidões praticando esportes – o esporte como algo militarizado, esportistas preparando-se para a guerra. Em *Olympia*, Riefenstahl elimina os fracos e, “apoliticamente”, instaura uma grande competição entre nações. Parte-se do pressuposto que, em *Naqoyqatsi*, Reggio vê isso como, literalmente, um dos passos para o fim do mundo.

3.7.3. Os arquivos de Pieter Brueghel e os arquivos bíblicos

Pieter Brueghel, “O Velho” (1525/1530–1569), foi um pintor holandês célebre por seus quadros retratando paisagens e cenas do campo. Ele pintava multidões e cenas populares. Influenciado por Bosch, estudou pintura na Itália, mas se estabeleceu em Bruxelas. É, muitas vezes, creditado como sendo o primeiro pintor ocidental a pintar paisagens por si mesmas, sem servir como um “pano de fundo” para a narrativa da pintura. “No entanto, devido à sua visão humanista do mundo, este pintor extremamente culto não representava visões dos infernos ou temas religiosos, mas sim temas atuais da sua época”.¹⁴⁸ A primeira imagem de *Naqoyqatsi* é justamente um quadro deste pintor, *A “pequena” Torre de Babel*, datada de cerca de 1563.

A sua obra *A Torre de Babel* pode ser vista – de acordo com a moral Bíblica – como um aviso relativamente à presunção humana, um fenômeno que o pintor deve ter observado nos seus contemporâneos. No início do século XVI, Antuérpia, a cidade em que Brueghel pintou o quadro – tinha-se transformado num curtíssimo espaço de tempo numa das maiores cidades da Europa. A descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, passando por África, assim como a descoberta da América, levaram a uma prodigiosa ascensão das cidades portuárias situadas na costa Oeste. Pessoas e mercadorias vindas de todo mundo desembarcavam

¹⁴⁸ KRAUßE, 1995, p. 28.

em Antuérpia. Havia uma mistura babilônica de línguas, e decerto existiam muitos comerciantes novos ricos, cuja vaidade e presunção não passavam despercebidas. Portanto não é de admirar que Brueghel tenha desenhado três vezes o motivo da construção da Torre de Babel. Esta história bíblica parecia perfeita para servir de aviso aos seus concidadãos. O panorama contemporâneo de Brueghel torna-se numa alegoria, na qual a *paisagem panorâmica* deixara de ser um pormenor do mundo (real) sendo ela própria igualmente um cosmos fechado sobre si [grifo da própria autora] (KRAUßE, 1995, p. 28).

A presença da pintura de Brueghel, portanto, não tem utilidade somente de remeter à história bíblica; é, ainda, um paralelo a ser traçado com essa realidade percebida pelo pintor – e que faz coro à visão de Reggio.

A Torre de Babel está presente no *Gênesis* e trata-se da origem dos diferentes povos. É importante lembrar que Reggio acredita na diversidade do mundo e mostra isto na Trilogia *Qatsi*. Segundo ele, “a máxima desse mundo, se posso ousar tanto, é: ‘divididos somos fortes’.”¹⁴⁹

Contudo, a Torre de Babel é frequentemente associada como alegoria a problemas de comunicação – interpretação que, também, pode ser facilmente aplicável a todo o contexto da Trilogia *Qatsi*. Contudo, Ismail Xavier (2007), em análise do filme *Metropolis* (Alemanha, 1927), de Fritz Lang, recorda outra interpretação que, também, pode ser aplicada adequadamente à Trilogia de Reggio.

Metropolis [...] elege, como cifra de leitura do desastre, a questão da separação entre as classes, a oposição entre trabalho manual e intelectual. Suprime o gesto divino, e se concentra nas mãos que materializam a idéia do cérebro, dos muitos condenados que viabilizam a glória de uns poucos cuja vontade perverte meios e fins, gerando o desequilíbrio fatal (XAVIER, 2007, p. 31).

Essa tensão está expressa nos dois primeiros filmes da Trilogia *Qatsi* – o homem “subdesenvolvido” (“Sísifo”) de *Powaqqatsi*, com seu trabalho sustentando os sonhos do

¹⁴⁹ Entrevista presente nos extras do DVD de *Koyaanisqatsi*.

homem “desenvolvido” de *Koyaanisqatsi* – e, finalmente, culminando na violência civilizada e na guerra infindável de *Naqoyqatsi*.

Vale, aqui, lembrar o prólogo de *Naqoyqatsi*. A primeira imagem a Torre de Babel, é sucedida por prédios abandonados e por cenas de natureza – bastante semelhantes à primeira parte de *Koyaanisqatsi*. Em seguida, pessoas são mostradas em “negativo”. Todas as imagens são em preto-e-branco – ou, no máximo, em tons muito frágeis de um amarelo esverdeado (no caso dos edifícios abandonados). É mostrado o título do filme, sem as definições do que a palavra *hopi* significa e, em seguida, parte-se para o “mundo virtual”.

De certo modo, esse prólogo se assemelha ao prólogo de *Olympia*, em que Leni Riefenstahl filma uma viagem no tempo e no espaço – da Grécia Antiga à Alemanha de 1936. Godfrey Reggio parte do Gênesis, da origem dos povos, verifica o abandono deste mundo e chega à desmaterialização das pessoas, partindo para o virtual. Após o título, são mostradas animações abstratas que remetem a códigos binários, o espaço – até a “violência civilizada” de todos os dias.

Outro arquivo de pintura presente na terceira parte na Trilogia é muito breve e as imagens são confusas, mal distinguíveis. Após diversas cenas de violência contemporânea, são mostrados quadros famosos de grandes épocas da pintura – obras renascentistas, barrocas e impressionistas (pausando o filme e analisando-o *frame a frame* é possível identificar um Van Gogh). É utilizado um efeito sobre as pinturas semelhante a quando a película se queima durante a projeção de um filme. Pode-se supor que Reggio esteja aludindo a arquivos que se fundem, se misturam ou, ainda, arquivos (memória) que se perdem.

3.7.4. Arquivos de Comunicação

A comunicação é evidentemente um problema evocado por toda a Trilogia *Qatsi* que “emudece” não por “falta de amor à palavra”, mas por supor que a imagem seria a

língua universal e que as línguas, em extinção e como as conhecemos hoje, não mais dariam conta de dizer sobre o mundo em que vivemos.

Godfrey Reggio se envolveu com estudos sobre a tecnologia e sobre os efeitos da comunicação desde pouco tempo depois que saiu do mosteiro católico¹⁵⁰ e fundou o Institute of Regional Education. No começo, o IRE realizava campanhas de médio porte, com circulação em jornais locais, *outdoors* ou campanhas em presídios. A ideia de *Koyaanisqatsi*, um filme em 35 mm, surgiu justamente para potencializar o alcance dos estudos e das opiniões da equipe.

Koyaanisqatsi e *Powaqqatsi* discutem a publicidade de diversas maneiras. Philip Glass enfatiza¹⁵¹ que, no primeiro filme, um jogo proposto ao espectador seria em relação ao tempo: as longas cenas de natureza contrastando-se ao ritmo do mundo urbano – quando geralmente somos bombardeados por comerciais de 30 segundos. Já em *Powaqqatsi*, crianças indianas vêem propagandas de produtos americanos.

Em *Naqoyqatsi*, o ataque à publicidade e ao bombardeio de imagens é mais frontal. Cenas de filmes eróticos são misturadas às de extrema violência (em uma tela de televisão mesmo), logo após um discurso de Hitler, da primeira apresentação dos Beatles nos Estados Unidos e de relembrarmos os horrores de campos de concentração nazistas. A mensagem parece clara: não há ordem, só caos. Não há escolha entre o horror, o sexo, a música ou a História – vivemos um pastiche tecnológico, de imagens tão efêmeras quanto os próprios fatos.

Reggio, ainda, resgata imagens de diversos arquivos televisivos – cenas de violência espalhadas por todo o mundo: povos árabes, negros, latinos. Em certo momento, é possível identificar até uma logomarca da Rede Globo em uma imagem, embora não se tenha conseguido apurar do que a imagem se trata. Certamente, é um caso que ficou internacionalmente conhecido (de acordo com os créditos do filme, nenhum arquivo brasileiro foi consultado) – um homem está saindo de um camburão, cercado por muitos policiais e fotógrafos. Ele é provavelmente famoso, pois procura esconder o rosto.

¹⁵⁰ Ele conta que cresceu na Idade Média e que sair de lá foi se encantar com a “beleza da fera” da cidade grande e das novas tecnologias (Cf. Extras do DVD de *Koyaanisqatsi*).

¹⁵¹ Cf. entrevistas nos extras do DVD de *Koyaanisqatsi*.

O filme começou a ser produzido em 2000 e foi lançado em 2002 – a produção presenciou, portanto, os ataques de 11 de setembro, às Torres Gêmeas do World Trade Center (em 2001). Inclusive, os escritórios de produção, tanto de Reggio quanto de Glass, ficavam em Manhattan. Aquela que é, hoje, uma das imagens de violência mais vistas da década – os aviões se chocando nas torres – só aparece uma vez e em breves segundos, em *Naqoyqatsi*. Reggio busca imagens onipresentes, mas parece ver nesta específica um limite – talvez, uma redundância ou, talvez, um reducionismo. “É curioso, para mim, que os deuses dos conquistados se tornem os demônios dos conquistadores. A História tem sido uma história de guerra”.¹⁵² E se a História tem sido uma história de guerra, possivelmente, ele quisesse “contar” (ou registrar ou arquivar) “*toda*” essa história.

Em outro momento, são destacadas logomarcas de grandes corporações – McDonald’s, Apple, Disney, Volkswagen, Ford, entre outras. Pouco tempo depois, vemos símbolos de ideologias diversas – da estrela de Davi judaica à suástica nazista, o “*om*” dos hindus, a cruz dos cristãos, a foíce e o martelo comunistas, o “A” anarquista. A última mostrada é uma arroba, “@” – o ícone da tecnologia como ideologia? Um detalhe desta sequência específica é que, aos poucos, enquanto os símbolos vão sendo mostrados, vai surgindo, atrás deles, uma “engrenagem” – a impressão é que essas ideologias, religiões, modos de vida são o que fazem o mundo funcionar. Ainda que – ou principalmente – em guerra. A estruturação dessa sequência remete à de Eisenstein, em seu *Outubro*, quando os símbolos de Deus e da Pátria são questionados em sua validade para “reerguer” o regime czarista, relacionando-se várias imagens: (após o intertítulo “Em nome de Deus...”) igrejas, uma estátua de Cristo, totens (de diversas culturas) de pedra e de madeira, um Buda de porcelana; além de (após o intertítulo “... e em nome da Pátria”) medalhas, insígnias e brasões militares. A montagem como articuladora de ideias que gerariam reflexões, como intentava Eisentein.

¹⁵² Entrevista de Godfrey Reggio concedida a Erin Torneo, disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio>. Tradução de Eduardo Cerqueira.

3.7.5. Arquivos políticos

Naturalmente, símbolos ideológicos também são “arquivos políticos”, mas dentro do filme são percebidos principalmente em um contexto publicitário. É também claro que todo este filme – as três partes – tem definidos posicionamentos políticos. Porém, em *Naqoyqatsi*, há a preocupação de um *arquivamento* da política do mundo.

Em uma sequência longa, são mostrados diversos líderes políticos, em figuras de museus de cera. Alguns deles: George W. Bush (presidente dos Estados Unidos quando da realização do filme), Yasser Arafat, Nelson Mandela, Lênin, Martin Luther King, João Paulo II, Princesa Diana, Presidente Lincoln. Albert Einstein também aparece – talvez, não por seu “poder político”, mas pela influência e pelas transformações que sua ciência e suas descobertas trouxeram ao mundo.

Uma questão a ser pensada, não somente diante dessas figuras, mas de toda a ideia de espaço e de tempo que a Trilogia *Qatsi* evoca, é quanto ao tempo e o espaço. Segundo David Harvey, uma vez que relações de poder estão sempre implicadas em práticas temporais e espaciais, o contexto da ação social, especialmente nas sociedades capitalistas, não deve ser ignorado.

Tais práticas influenciam no que o autor denomina *compressão do tempo-espaço*: “processos que revolucionam as qualidades objetivas do espaço e do tempo a ponto de nos forçarem a alterar, às vezes radicalmente, o modo como representamos o mundo para nós mesmos”.¹⁵³ A palavra “compressão” é utilizada a partir da observação do autor de que o capitalismo provoca uma aceleração no cotidiano enquanto vence barreiras espaciais, fazendo com que o mundo ao nosso redor pareça encolher. De acordo com Harvey,

a experiência da compressão do tempo-espaço é um desafio, um estímulo, uma tensão e, às vezes, uma profunda perturbação, capaz de provocar, por isso mesmo, uma diversidade de reações sociais, culturais e políticas (HARVEY, 1996, p. 219).

¹⁵³ HARVEY, 1996, p. 219.

A compressão do espaço-tempo teve consequências drásticas no fazer artístico depois de 1848, com pintores como Manet que “começou a decompor o espaço tradicional da pintura e a alterar seu enquadramento”, e escritores como Flaubert, “com suas estruturas narrativas peculiares no espaço e no tempo, associadas a uma linguagem de frio distanciamento”¹⁵⁴, entre outros. Além disso, começavam a surgir, em especial a partir da década de 1910, “novos sentidos de relativismo e perspectivismo”, buscando formas culturais inovadoras e que pudessem estabelecer um diálogo com o povo. Harvey afirma que uma consequência disso é que “quanto mais unificado o espaço, tanto mais importantes se tornam as qualidades das fragmentações para a identidade e as ações sociais”¹⁵⁵.

Contudo, essa unificação causou, de acordo com Harvey, uma fragmentação global, haja vista que os lugares começaram a competir entre si em busca de atrativos e qualidades capazes de gerar mais renda.

A aceleração do tempo de giro na produção envolve acelerações paralelas na troca e no consumo. Sistemas aperfeiçoados de comunicação e de fluxo de informações, associados com racionalizações nas técnicas de distribuição [...] possibilitaram a circulação de mercadorias no mercado a uma velocidade maior (HARVEY, 1996, p. 257).

Essa aceleração traz, naturalmente, consequências nas maneiras modernas de pensar, de sentir e de agir. A primeira foi acentuar a efemeridade de “modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho” etc. Para o autor, a sensação de que “tudo o que é sólido desmancha no ar” nunca foi tão nítida – sensação presente em *Naqoyqatsi* até em uma sequência iniciada e encerrada com “fumaça”.

Diante dessas mudanças e da quantidade de informações com que as pessoas são bombardeadas, a resposta psicológica seria uma atitude “*blasé*”, a especialização míope, a reversão a imagens de um passado perdido (daí decorrendo a importância de memoriais,

¹⁵⁴ HARVEY, 1996, p. 239.

¹⁵⁵ HARVEY, 1996, p. 246.

museus, ruínas) e a excessiva simplificação (na apresentação de si mesmo ou na interpretação dos eventos)”.¹⁵⁶

O mercado também mudou. Harvey cita Baudrillard que alega que “a análise marxiana de produção de mercadorias está ultrapassada”, uma vez que o capitalismo atual se preocupa predominantemente com a produção de signos e não com as mercadorias, tornando a competição no mercado da construção de imagens “um aspecto vital da concorrência entre as empresas”.¹⁵⁷ Essa concepção de mercado remonta à sequência dos ícones publicitários e ícones ideológicos.

3.7.6. Arquivos auto-referentes

Naqoyqatsi tem a clara intenção de ser um arquivo – da vida humana. Um arquivo que aborda diversos aspectos e não tem a pretensão de se organizar, a não ser segundo coordenadas subjetivas do diretor e de sua equipe e da interpretação do espectador. No entanto, são mostradas, indubitavelmente, tecnologias de armazenamento – o que, à primeira vista, parecem bibliotecas (e mesmo com a imagem pausada, após as manipulações realizadas pela equipe de Reggio, chegam a confundir) e arquivos digitais.

Reggio tem consciência do poder da imagem – não só como forma de comunicação (já que a palavra não dá conta mais do mundo de hoje), mas como forma de arquivo, de memória, atestar uma presença que já é passada. É o que Colombo (1986) define como o paradoxo da fotografia:

É importante compreendermos que justamente esse paradoxo da fotografia constitui também o seu fascínio e sua mais concreta ligação com a questão da memória: enquanto incindivelmente ligada ao passado de um objeto, à fase anterior à sua perda ou à sua transformação, a imagem fotográfica é principalmente lembrança materializada. A relação mnemônica com o objeto transforma-se em relação metonímica com a

¹⁵⁶ HARVEY, 1996, p. 259.

¹⁵⁷ HARVEY, 1996, p. 260.

imagem mnemônica desse objeto, e a função mágica do ícone, distanciando-se da simples representação presencial, torna-se uma função de conservação, de subtração à deteriorização (COLOMBO, 1986, p. 29).

O “arquivo *Naqoyqatsi*” carrega, portanto, ainda este paradoxo: é um arquivo fascinante, que se sabe fascinante e que propõe este fascínio por meio das imagens manipuladas. É um arquivo que se sabe virtual, que sabe que “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Leva a “função mágica” do ícone à exaustão e à crítica – hoje, tudo é ícone. É, certamente, um arquivo labiríntico, pessoal, subjetivo.

Nas mãos e lentes de Reggio, *Naqoyqatsi* resgata e sintetiza algumas das teorias dos cineastas Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Andrei Tarkovski, mas, aqui, o diretor transforma aquilo que estes autores pensaram, escreveram e filmaram em outra maneira de fazer e pensar o cinema: a sua própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cineasta Godfrey Reggio levou quase três décadas para refletir a vida contemporânea – e suas possíveis implicações no futuro – com a realização de sua Trilogia *Qatsi*. Sua principal contribuição à sétima arte é, certamente, a Trilogia. Por perceber que a linguagem das palavras está sendo homogeneizada – línguas e dialetos têm desaparecido, a um ritmo cada vez mais acelerado –, Reggio opta por realizar filmes de poucas palavras, mas com mais de mil imagens. E é com o uso de imagens – seja de arquivo, captadas da realidade ou manipuladas digitalmente – e na tensão entre o uso e o não uso da palavra como expressão que Reggio, em colaboração próxima com o músico Philip Glass, constrói todo um discurso sobre a vida contemporânea – que culminaria na autoextinção da vida humana.

Para a criação de filmes que pudessem dizer, também, sobre quem os assiste e o mundo que os rodeia, Reggio teve que explicitar o seu próprio ponto de vista sobre este mundo. Já em um primeiro momento, a própria escolha de um assunto implica um ponto de vista, uma seleção do que vale a pena ser dito ou não. O cineasta quis, ainda, evocar suas impressões do mundo moderno, utilizando-se de um meio absolutamente moderno por si próprio: o cinema. O diretor apropria-se da tecnologia e da modernidade para discuti-las e este é um dos pontos fundamentais da Trilogia *Qatsi*.

Qatsi é um produto que surge da Indústria Cultural e que depende da sua condição de ser “reproduzível tecnicamente” para ser viável, apesar de não ter sido realizada apenas com o intuito de retorno financeiro. A informação que se tem é que, pelo menos os dois primeiros filmes se pagaram, ainda que “devagar”.¹⁵⁸

A modernidade está presente na Trilogia do início até o final: do surgimento do homem e o mundo que ele criou até sua inexorável autoextinção. É em *Koyaanisqatsi*,

¹⁵⁸ Nos extras do DVD de *Naqoyqatsi*, Reggio está em uma conferência na New York University, para lançar o filme, em um auditório. O entrevistador pergunta se a renda obtida com *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* cobriram os gastos de produção (*Naqoyqatsi* estava sendo lançado e, naquele momento, havia sido exibido somente em pré-estreias) e Reggio pergunta ao produtor, que está sentado na plateia. Ele responde, de longe, que sim, mas “slowly” (“lentamente”).

porém, que a relação com a modernidade fica mais clara no que diz respeito à temática. Neste primeiro filme, são mostrados conceitos que Harvey (1996) definiu como “compressão do tempo-espaço”, uma “prática” da sociedade moderna, em que o homem precisa desdobrar-se em vários e estar em mais lugares no menor tempo possível, para fazer mais coisas e ganhar mais dinheiro. Contudo, isso não pode ser destacado de *Koyaanisqatsi*, trata-se somente de uma interpretação possível para o filme.

O espaço, em *Qatsi*, não é apenas o geográfico – hemisfério norte, hemisfério sul e mundo digital. Trata-se de uma fragmentação global, um paradoxo ao se pensar na possibilidade da vida virtual como de acesso democrático – mas inacessível ao homem de *Powaqqatsi*, por exemplo. Essa tensão oriunda da fragmentação do mundo culmina em *Naqoyqatsi*: violência civilizada.

Dizer o “indizível”

‘*Koyaanisqatsi*’, ‘*powaqqatsi*’ e ‘*naqoyqatsi*’ são palavras do idioma *hopi*, tribo indígena norte-americana. O resgate dessa língua, para Reggio, é uma “chance de acharmos inspiração no ponto de vista do outro sobre nossa vida”. O uso de tantas imagens articuladas para explicitar o significado de cada título reflete um esvaziamento das línguas no mundo contemporâneo – são as imagens (e os sons, principalmente através da música) dizendo o “indizível”.

Qatsi significa, em *hopi*, “vida” ou “forma de vida”; *Koyaanisqatsi*, por sua vez, significa “*vida em desequilíbrio*”. É um filme a respeito dos Estados Unidos e da tecnologia e, portanto, fica sugerido o posicionamento de Reggio quanto ao mundo capitalista em que vive: caos absoluto que requer mudanças.

“*Powaqqatsi*” também é uma palavra-comentário do diretor: “*Powaqqa*” é uma entidade *hopi* que consome a vida de outros para benefício próprio. “*Powaqqatsi*”, portanto, é uma forma de vida que suga outra para sobreviver. Contudo, nota-se que o subtítulo do filme, “*vida em transformação*”, não é uma tradução literal da palavra *hopi*. É, antes, uma interpretação da mesma: para Reggio, no mundo de *Powaqqatsi* – o dito “terceiro mundo” – as pessoas trabalham duro e têm a sua vida em comunidade

transformada para sustentar as necessidades, os desejos e os sonhos do “primeiro mundo”, mostrado em “*Koyaanisqatsi*”.

Já *Naqoyqatsi*, cujo título significa “*vida como guerra*”, ao contrário dos outros dois filmes, foi criado, majoritariamente, a partir de um universo de imagens pré-existentes – comerciais, cenas de filmes, trechos de telejornais, entre outros – e/ou manipuladas digitalmente. Nesse terceiro filme, é proposta uma discussão sobre a vida digital e sobre o que Reggio chama de “violência civilizada”: o mundo permanentemente em guerra, cada vez mais submisso aos avanços tecnológicos.

A montagem na Trilogia *Qatsi*

O papel da montagem nos filmes de Reggio denota sua visão de mundo. Embora pessimista em relação ao futuro da humanidade, o cineasta tem sua visão de cinema impregnada de ideias semelhantes à do otimista Dziga Vertov. Para ambos, não é possível ver o mundo em que se vive sem o auxílio da câmera e da estruturação pela montagem, uma vez que os dois diretores manipulam as imagens de seus filmes exaustivamente. Para eles, só com o auxílio do suporte moderno “cinema” seria possível construir um discurso adequado sobre a modernidade. Enquanto, para Vertov, a associação parece simplesmente óbvia, considerando-se seu otimismo diante do futuro, Reggio assume a contradição e os paradoxos implícitos em seus filmes. São criados discursos críticos sobre a tecnologia e o impacto de tê-la como estilo de vida. Mas, principalmente, o discurso é criado com o auxílio da tecnologia e, apesar de seu tom pessimista, não demoniza a tecnologia, chegando a reconhecer suas belezas.

Ainda que abuse de cortes e trucagens, o ritmo da Trilogia *Qatsi* está também impresso dentro dos quadros – como propõe Andrei Tarkovski. Mesmo nas imagens sob efeito de aceleração, Reggio deixa que a ação transcorra diante de suas lentes e os cortes parecem orgânicos no contexto do filme. Além disso, a manipulação da velocidade dos planos é, em si mesma, fundamental para a construção do ritmo narrativo. *Powaqqatsi*, que pode ser visto como o mais lento dos três filmes, tem a duração média dos planos inferior

aos planos de *Koyaanisqatsi*. A duração dos planos influi no ritmo dos filmes, portanto, mas também é essencial se considerar o ritmo interno.

Reggio emprega, ainda, algumas das estratégias de montagem propostas por Sergei Eisenstein. Seus cortes, muitas vezes, são ágeis e rápidos, como nos filmes do cineasta russo. Reggio estabelece rimas visuais e a montagem de seus filmes só adquire sentido amplo no todo. Assim como propõe Eisenstein, é possível chegar a conceitos diante de duas imagens justapostas, em cada um dos filmes: em *Koyaanisqatsi*, temos como exemplo o plano da fábrica de salsichas justapostas ao plano de pessoas em escadas rolantes; em *Powaqqatsi*, as crianças olham curiosas para a câmera e, em seguida, surgem imagens de publicidade norte-americana – sugerindo que era àquilo que as crianças assistiam –; em *Naqoyqatsi*, uma ginasta faz piruetas, seguida da imagem de um velocímetro. No entanto, planos isolados, ainda que significativos, perdem sua força diante da “montagem acumulativa” de cada um dos filmes. É na união de todos os planos que se desvenda a narrativa cíclica de *Koyaanisqatsi*, por exemplo, e mais: o discurso atinge maior completude nos três filmes – justificando-se, assim, a Trilogia. Não apenas porque, em *Naqoyqatsi*, imagens dos dois primeiros sejam resgatadas – e até colocadas juntas, como nas vistas de grandes cidades mostradas do alto –, como, também, porque o “embate” entre o mundo de *Koyaanisqatsi* e o mundo de *Powaqqatsi* culmina na destruição sugerida em *Naqoyqatsi*.

O futuro na Trilogia *Qatsi*

A primeira imagem de *Koyaanisqatsi* é uma pintura rupestre, seguida pelo lançamento de um foguete espacial. Através de um ritmo, a princípio, lento e contemplativo, Reggio articula inúmeras cenas de natureza em estado bruto. O filme vai modificando em ritmo e prossegue com imagens de pessoas inseridas no caos urbano da contemporaneidade, para retornar à imagem do foguete – agora explodindo lentamente. Ao final, a imagem da pintura rupestre é retomada e, só então, o diretor apresenta as definições do título. Esse primeiro filme da Trilogia sugere tudo o que é referente ao homem: seu surgimento, sua “evolução”, suas criações que destroem, sua autoextinção. E, como em um

ciclo, a pintura rupestre ao final sugere um recomeço da humanidade. Afinal, como Einstein diria, não seria possível prever quais as armas da Terceira Guerra Mundial, mas que numa Quarta Guerra lutaríamos com “pedras e paus”.

Em *Koyaanisqatsi*, ao contrário dos outros filmes da Trilogia, são mostradas algumas profecias *hopi*, após a definição do título. Estas são cantadas – em *hopi*, naturalmente – ao longo da penúltima sequência do filme, em que são mostradas cenas de solidão ou certo “abandono” na cidade grande. Reggio traduz as profecias como traduz o título: “se escavarmos coisas preciosas da terra, estaremos chamando o desastre”, “perto do Dia da Purificação, haverá teias de aranha cruzando os céus” e “um recipiente de cinzas poderá um dia cair do céu, queimar a terra e ferver os oceanos”.¹⁵⁹ São profecias apocalípticas, mas que não dizem, necessariamente, de um futuro distante. Afinal, várias das imagens criadas pelos *hopi* podem ser comparadas às imagens que Reggio seleciona.

Não por acaso, Reggio escolhe *A ‘pequena’ Torre de Babel*, pintura de Pieter Brueghel, “O Velho”, como a primeira imagem de *Naqoyqatsi*. Vale lembrar que, como o foguete de *Koyaanisqatsi* ou a montanha humana de garimpeiros de Serra Pelada, em *Powaqqatsi*, também a Torre de Babel teve sua ascensão frustrada. À pintura, seguem-se imagens de prédios abandonados alternadas a cenas de natureza – bastante semelhantes à primeira parte de “*Koyaanisqatsi*”. Apenas em um segundo momento é feita uma explicitação de um “mundo virtual”. O caminho é longo: parte-se do Gênesis, da origem dos povos, constata-se o abandono deste mundo e, só então, chega-se à desmaterialização das pessoas, partindo para o virtual. É, talvez, uma espécie de “passo seguinte” em relação aos dois outros filmes, não descartando os mundos mostrados em ambos, mas sugerindo uma coexistência, muito pouco harmônica, de passado, presente e futuro.

A Trilogia poderia ser amplamente resumida no subtítulo de *Powaqqatsi*: o mundo contemporâneo está em transformação. Essa transformação ocorre em várias etapas: a mudança sofrida pela natureza a partir da presença humana; as transformações que o homem vem sofrendo com o advento de novas tecnologias e de novas necessidades como valores; as transformações impostas a sociedades “subdesenvolvidas”; e, finalmente, a violenta transição para um mundo virtual. É curioso ressaltar: ainda que em transformação,

¹⁵⁹ Frases exibidas, em letras brancas contra um fundo preto, ao final de “*Koyaanisqatsi*”.

todos esses mundos coexistem e é este o espetáculo que Reggio mostra na tela – os horrores e a beleza da vida contemporânea e do ser humano.

Tentei mostrar que o acontecimento principal de hoje não é visto por quem o presencia. Vimos os jornais, a evidência de conflitos, da injustiça social, do mercado, das vertentes culturais. Mas, para mim, o maior ou mais importante acontecimento da História, nada a comparável a ele passou despercebido. O acontecimento é a transição da natureza antiga ou do ambiente natural, hospedeiro, da habitação humana ao ambiente tecnológico e à tecnologia de massa como o ambiente da vida. Esses filmes nunca foram sobre o efeito da tecnologia, da indústria nas pessoas. É sobre todos, a política, a educação, a estrutura financeira, a estrutura do Estado, a língua, a cultura, a religião. Tudo isso existe em meio à tecnologia. Ela é tão indispensável quanto o ar que respiramos. Não temos mais ciência de sua presença.¹⁶⁰

Assim, verifica-se que Godfrey Reggio emprega recursos propostos por Dziga Vertov, como sua montagem e o uso de trucagens, para observar a realidade, ao mesmo tempo em que discute temática semelhante à do soviético – a tecnologia e seus efeitos na sociedade –, embora sua abordagem seja bem mais apocalíptica que a do otimista Vertov. O cinema, como arte eminentemente moderna, é o recurso ideal para essa discussão, em um “abraço consciente da contradição”, já que, de acordo com Reggio, é necessário usar o meio para poder discuti-lo.

Na Trilogia *Qatsi*, Reggio considera, ainda, os legados de Eisenstein e de Tarkovski quanto à montagem. Seus filmes exigem participação ativa do espectador na elaboração de conceitos sugeridos através dos cortes, como em Eisenstein. Além disso, o ritmo dos filmes, por vezes, é liderado pelo ritmo da montagem, não esquecendo o espaço de reflexão criado por um uso criterioso da música, composta especialmente para os filmes e fundamental para o próprio processo de edição. Ainda assim, Reggio não desconsidera o ritmo interno, impresso no fotograma, como Tarkovski sugere em seus escritos. No entanto, contraditoriamente ao que o russo apregoava, Reggio manipula este ritmo interno com alentecimento ou aceleração das imagens, além de utilizar trucagens. O diretor norte-americano resgata as relevantes considerações desses autores para, a partir de então, criar

¹⁶⁰ Entrevista do diretor disponível nos extras do DVD de *Powaqqatsi*.

um universo fílmico característico e, atualmente, citado e copiado à exaustão: Reggio, como os cineastas/teóricos estudados, deixa seu legado para o mundo cinematográfico. E, a exemplo de Vertov, também para Reggio, o cinema existe em função do entendimento da vida (*qatsi*) e na investigação deste mundo vivo.

REFERÊNCIAS

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*. São Paulo: Editora Nacional, 1986.
- CAPUZZO, Heitor. “Considerações sobre a linguagem clássica”. In: *Alfred Hitchcock: O cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultural eletrônica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DANCYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2003.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 a.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 b.
- FAIRSERVICE, Don. *Film editing: history, theory and practice*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. *A globalização da complexidade: pós-modernismo e cultura de consumo*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 11, n°. 32, pp.105-124, 1996.

FLAHERTY, Robert Joseph. *La función del "documental"*. Roma: Quindinale di Divulgazione Cinematografica, 22, 25/05/1937.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

KATZ, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York: HarperPerennial, 1994.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUßE, Anna-Carola. *História da pintura – Do Renascimento aos nossos dias*. Colônia: Könemann, 1995.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

MICHELSON, Annette (Org.). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: A edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NAZÁRIO, Luiz. *O eterno retorno de Leni Riefenstahl*. Cultura Vozes, Petrópolis, v. 94, n°. 4, 2000.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PEARL JAM. *Just breathe*. In: Backspacer. Universal Music Group, 2009.

RALSTON, Aron. *127 horas*. São Paulo: Seoman, 2011.

ROSEMBERG FILHO, Luis (Org.). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Liv. Taurus, 1986.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: A barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos Editoria, 1997.

SADOUL, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. México: Ediciones Era, 1973.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAVERNINI, Erika. "A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme *Câmera-Olho* (1924), de Dziga Vertov". Revista *Pòs*: Belo Horizonte, v. 1, n°. 2, nov. 2008, pp. 127-139.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

VERTOV, Dziga. “Extrato do ABC dos Kinoks (1929)”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

VERTOV, Dziga. “Nascimento do cine-olho (1924)”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrasilme, 1983.

VERTOV, Dziga. “Nós – Variação do Manifesto”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrasilme, 1983.

VERTOV, Dziga. “Resolução do Conselho dos Três em 10/04/1923”. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrasilme, 1983.

VOGEL, Amos. *Film as a subversive art*. Distributed Art Publishers / CT Editions, 2006.

XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrasilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

ARTIGOS CONSULTADOS EM SITES

BURR, Ty. ‘Qatsi,’ Part III: Technology Triumphs. Disponível em <http://www.nytimes.com/2000/03/19/movies/film-qatsi-part-iii-technology-triumphs.html?scp=1&sq=qatsi&st=nyt&pagewanted=all> – Acesso em 27 de maio de 2011.

GLASS, Philip. *Composer’s notes*. Disponível em <http://www.naqoyqatsimusic.com/home.html> – Acesso em 29 de novembro de 2009.

GOLDIM, José Roberto. *Caso Dolly: primeiro mamífero clonado*. Disponível em <http://www.ufrgs.br/bioetica/dollyca.htm> – Acesso em 30 de maio de 2011.

MEIRELLES, Clara. *Plano a plano - A fita métrica cinematográfica*. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-56/esquina/plano-a-plano> – Acesso em 24 de maio de 2011.

PENAFRIA, Manuela. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Universidade da Beira Interior, 1999. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html> – Acesso em 3 de setembro de 2006.

PENAFRIA, Manuela. *O Ponto de Vista no Filme Documentário*. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf – Acesso em 3 de setembro de 2006.

SILVA, Antônio Ozaí da. *Anotações sobre a modernidade na obra de Anthony Giddens*. Revista Espaço Acadêmico, nº. 47, abril de 2005. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br> – Acesso em 23 de abril de 2007.

SILVERMAN, Jason. *Naqoyqatsi nails evil tech*. Disponível em <http://www.wired.com/entertainment/music/news/2002/10/55761> – Acesso em 29 de novembro de 2009.

TISIVIAN, Yuri. *Medição de filmes e ferramenta para estudo*. Disponível em <http://cinemetrics.lv/index.php> – Acesso em 30 de maio de 2011.

TORNEO, Erin. *Entrevista com Godfrey Reggio*. Disponível em <http://www.zetafilmes.com.br/interview/reggio.asp?pag=reggio> – Acesso em 29 de novembro de 2009.

BANCO DE DADOS CINEMETRICS

Alexander Nevski: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=546

Encouraçado Potemkin, O: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=925

Espelho, O: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=4579

Homem com a câmera, O: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=1780

Koyaanisqatsi: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=8250

Naqoyqatsi: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=8251

Powaqqatsi: http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=8252

Acessos em 28 de maio de 2011.

GLOSSÁRIO

Campo / contracampo: é a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual a imagens descontínuas, dando a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados.

Contra-plongée: a câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar.

Corte seco: é quando há uma transição imediata, direta de um plano para outro. Um dos primeiros procedimentos de montagem usado na transição de um rolo de filme para outro.

Cortina: é uma forma de transição entre planos que ocorre quando uma cena encobre outra (geralmente, entrando no eixo horizontal, mas pode ocorrer também no sentido vertical, diagonal ou em íris). Pode ocorrer também através de uma linha que corre o quadro, mudando as ações.

Fade in: quando a imagem surge aos poucos, geralmente de uma tela preta. Comumente usado no início de uma sequência ou após um *fade out*.

Fade out: quando a imagem gradualmente desaparece até que a tela fique preta. Comumente usado na conclusão de uma sequência. A velocidade com que a imagem dá lugar à tela preta e vice-versa pode ser controlada de acordo com o efeito desejado. Pode denotar passagem de tempo ou deslocamento espacial, assim como a *fusão*.

Fusão: ocorre quando um plano desaparece simultaneamente ao aparecimento do seguinte. Pode denotar passagem de tempo ou estabelecer conexão dramática com a cena seguinte.

Panorâmica: a câmera se move em torno do seu eixo, sem sair do lugar, podendo ser um movimento horizontal (da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda), vertical (de cima para baixo ou vice-versa) ou oblíquo. A panorâmica vertical é também conhecida como *tilt*.

Plongée: a câmera filma o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar.

Primeiro plano: a câmera enquadra a figura com proximidade (no caso de uma pessoa, dos ombros para cima). Também conhecido como *close-up*.

Raccord: termo utilizado para garantir coerência e contiguidade de movimento ou ação entre dois planos ou duas cenas subsequentes.

Travelling: a câmera se movimenta deslocando-se no eixo sobre o qual está apoiada, aproximando-se ou afastando-se dos elementos de uma cena para os lados, para a frente e para trás ou para cima e para baixo.

Voz em off: técnica na qual se retransmite uma voz que não é pronunciada visualmente diante da câmara. Também pode ser chamada de *voice over*.

Zoom: a câmera se mantém fixa e é seu conjunto de lentes que se move, fazendo com que o objeto se apresente mais afastado ou mais próximo.

Fonte:

<http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>

http://d1tempo.com/wiki/index.php?title=P%C3%A1gina_principal

<http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/index2.html>

Sites consultados em 31 de agosto de 2011.

APÊNDICE

ANNA KARÊNINA: romance do escritor russo Leon Tolstói (1828–1910), publicado entre 1873 e 1877. É considerado, ao lado de *Guerra e Paz*, uma das obras-primas do autor. Foi adaptado para o cinema várias vezes, tendo estrelas, como Greta Garbo (na versão norte-americana de 1935, dirigida por Clarence Brown) e Vivien Leigh (na versão inglesa de 1948, dirigida por Julien Duvivier), no papel-título.

ANTONIONI, Michelangelo (1912–2007): cineasta italiano, conhecido por filmes como *A aventura* (*L'avventura*, Itália, 1960), *A noite* (*La notte*, Itália, 1961), *O eclipse* (*L'eclisse*, Itália, 1962) e *Blow up – Depois daquele beijo* (*Blow up*, Itália/ Reino Unido, 1966). Seus filmes são célebres por retratar, criticamente, a elite burguesa urbana. O diretor recebeu um Oscar, em 1995, pelo conjunto de sua obra.

BASHÔ, Matsuo (1644–1694): poeta japonês responsável por codificar e estabelecer os cânones do tradicional *haikai* japonês.

BAZIN, André (1918–1958): crítico e teórico francês, que foi editor-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* e mentor da *Nouvelle Vague*.

BERGMAN, Ingmar (1918–2007): cineasta sueco, cujo trabalho geralmente lida com questões existenciais, como a mortalidade, a solidão e a fé. Um de seus filmes mais conhecidos é *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, Suécia, 1956).

BOSCH, Hieronymus (1450–1516): pintor e gravador neerlandês dos séculos XV e XVI. Muitos dos seus trabalhos retratam cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais eram obscuras mesmo no seu tempo. Em suas pinturas, Bosch “não pretendia representar os abismos da alma humana, mas sim da ação humana” (Cf. KRAUßE, 1995, pp. 26-28).

BRAQUE, Georges (1882–1963): pintor e escultor francês, conhecido por fundar o Cubismo, ao lado de Pablo Picasso (ver CUBISMO, PICASSO).

BRESSON, Robert (1907–1999): cineasta francês, por vezes chamado de “filósofo com uma câmara”. Um de seus filmes mais conhecidos é *Pickpocket* (França, 1959), inspirado no romance *Crime e castigo*, de Dostoievsky.

BRUEGHEL, Pieter (1525/1530–1569): também conhecido como “O Velho”, Brueghel foi um pintor holandês célebre por seus quadros retratando paisagens e cenas do campo. Ele pintava multidões e cenas populares. Influenciado por Bosch, estudou pintura na Itália, mas se estabeleceu em Bruxelas. É, muitas vezes, creditado como sendo o primeiro pintor ocidental a pintar paisagens por si mesmas, sem servir como um “pano de fundo” para a narrativa da pintura.

BRUNIN, Ivan (1879–1953): escritor que deixou a Rússia em 1918 e, em 1933, tornou-se o primeiro russo a receber o Prêmio Nobel de Literatura.

CINEMETRICS: é um programa de computador desenvolvido pelo professor de cinema Yuri Tsivian e pelo estatístico Gunars Civjans. A ferramenta possibilita a contagem dos planos de um filme e gera um gráfico de acordo com a duração de cada um deles. Até setembro de 2011, o banco de dados do CineMetrics abarcava os dados de cerca de 7600 filmes.

COPPOLA, Francis Ford (1939–): roteirista, produtor e diretor norte-americano, mundialmente conhecido por filmes como *Apocalypse Now* (EUA, 1979) e pela trilogia *O poderoso chefão* (*The godfather*). O diretor faz parte do grupo de cineastas conhecidos como a “Nova Hollywood” que, a partir da década de 1970, passa a ser responsável por uma nova maneira de executar filmes na indústria norte-americana de cinema. O grupo inclui George Lucas, Martin Scorsese, Robert Altman, Woody Allen, Peter Bogdanovich e Brian De Palma, entre outros. Co-produziu *Koyaanisqatsi – Vida em desequilíbrio* (*Koyaanisqatsi – Life out of balance*, EUA, 1983) e *Powaqqatsi – Vida em transformação* (*Powaqqatsi – Life in transformation*, EUA, 1988).

CRONOFOTOGRAFIA: processo de análise do movimento através de fotografias sucessivas (ver MAREY).

CUBISMO: movimento artístico que surgiu no século XX, nas Artes Plásticas. Seus principais fundadores são Pablo Picasso e Georges Braque. O movimento se expandiu para a literatura e a poesia pela influência de escritores como Guillaume Apollinaire, John dos Passos e Vladimir Maiakovski. O quadro *Les demoiselles d'Avignon*, pintado em 1907 por Picasso, é conhecido como marco inicial do movimento. O Cubismo tratava as formas da natureza por meio de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas (ver BRAQUE, PICASSO).

EISENSTEIN, Sergei (1898–1948): nascido em Riga (Letônia), aprendeu francês, inglês, alemão e japonês. Estudou Engenharia e, antes de se dedicar ao Teatro, em 1920, fazia caricaturas políticas para jornais, além de servir ao exército, onde desenvolveu projetos de engenharia. Envolveu-se com o cinema em 1923 e logo se tornou um dos grandes pensadores do cinema soviético. Dentre suas obras mais importantes, destacam-se *A greve* (*Statchka*, URSS, 1924), *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, URSS, 1925) e *Outubro* (*Oktiabr*, URSS, 1928). Chegou a ser contratado pelo estúdio norte-americano Paramount, mas teve todos os seus projetos recusados. Partiu, então, para o México, onde filmou *Que viva México!* (*Da zdravstvuiet, Meksika*, México, 1932), que não chegou a ser finalizado. Ainda no início da década de 1930, voltou à União Soviética, onde continuou filmando e desenhando, além de lecionar no Instituto de Cinema de Moscou. Em 1938, lançou *Alexander Nevski* (co-dirigido por Dmitri Vassiliev) e, entre 1942 e 1946, realizou as duas primeiras partes de uma trilogia que não pôde terminar: *Ivã – O terrível* (*Ivan Groznyi*). Dentre seus projetos nunca executados, está uma versão cinematográfica para *O Capital*, de Karl Marx, seguindo o modelo narrativo de *Ulysses*, de James Joyce. Eisenstein morreu em decorrência de um ataque cardíaco, enquanto escrevia um artigo sobre a cor no cinema (Cf. EISENSTEIN, 2002; KATZ, 1994, p. 411-416).

EPSTEIN, Jean (1897–1953): nascido de mãe polonesa e pai francês, foi um importante teórico do cinema, além de realizador de filmes. Preocupado com o tempo cinematográfico, Epstein considerava que a função do diretor seria a de *modelar* o tempo, sendo o cinema a ferramenta para dizer a verdade sobre o tempo e *produzi-lo*.

FLAHERTY, Robert (1884–1951): cineasta norte-americano, conhecido como um dos pais do gênero documentário. O termo “documentário” foi utilizado, por Grierson, pela primeira vez, ao falar do filme *Moana* (*Moana: A romance of the golden age*, EUA, 1926), de Flaherty. Seu filme mais conhecido é *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*, EUA, 1922).

GÊNESIS: primeiro livro da Bíblia Hebraica e da Bíblia Cristã, que narra uma visão mitológica sobre a criação do mundo. Trecho pertinente à análise de *Naqoyqatsi*, realizada neste estudo – Gênesis 11:1-9: 1 Em toda a Terra, havia somente uma língua, e empregavam-se as mesmas palavras. / 2 Emigrando do Oriente, os homens encontraram uma planície na terra de Sinar e nela se fixaram. / 3 Disseram uns para os outros: “Vamos fazer tijolos, e cozamo-los ao fogo.” Utilizaram o tijolo em vez da pedra, e o betume serviu-lhes de argamassa. / 4 Depois disseram: “Vamos construir uma cidade e uma torre, cujo cume atinja os céus. Assim, havemos de tornar-nos famosos para evitar que nos dispersemos por toda a superfície da terra.” / 5 O Senhor, porém, desceu, a fim de ver a cidade e a torre que os homens estavam a edificar. / 6 E o Senhor disse: “Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projetos. / 7 Vamos, pois, descer e confundir de tal modo a linguagem deles que não consigam compreender-se uns aos outros.” / 8 E o Senhor dispersou-os dali por toda a superfície da Terra, e suspenderam a construção da cidade. / 9 Por isso, lhe foi dado o nome de Babel, visto ter sido lá que o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da Terra, e foi também dali que o Senhor os dispersou por toda a Terra.

GLASS, Philip (1937–): influente compositor norte-americano, cuja música é conhecida como “minimalista”, expressão que despreza. Escreveu óperas, sinfonias e é conhecido por compor trilhas sonoras para filmes. O primeiro filme para o qual compôs foi *Koyaanisqatsi*. A música de Glass tem papel fundamental nos filmes de Godfrey Reggio e o compositor é, possivelmente, o maior colaborador da Trilogia *Qatsi*, tendo acompanhado de perto a feitura de todos os três filmes que a compõem.

GODARD, Jean-Luc (1930–): cineasta franco-suíço, um dos principais nomes da *Nouvelle Vague*. Após o movimento estudantil de 1968, Godard fundou o Grupo Dziga

Vertov, voltado ao cinema político. O grupo existiu até 1972, e um de seus principais filmes é *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, França, 1972), co-dirigido por Jean-Pierre Gorin.

GREEN, Tom: comediante britânico, que trabalhou como ator em diversos filmes do pioneiro George Albert Smith, entre 1897 e 1906.

GRIERSON, John (1898–1972): documentarista britânico, considerado um dos principais nomes na história do gênero. Fundador da escola inglesa de documentário, cunhou o termo ao escrever sobre *Moana*, de Flaherty. Mais tarde, declararia o documentário um “tratamento criativo da realidade”.

GUERRA CIVIL RUSSA: conflito armado que teve início em 1918 e cujos levantes duraram até 1922. Nesse período, enfrentaram-se ex-generais czaristas, republicanos liberais, milícias anarquistas e os bolcheviques, com o objetivo de implantar seu próprio sistema. Vencedor dos conflitos, o Exército Vermelho foi o responsável pela criação do Estado Soviético.

HAICAI: no ocidente, tende-se a definir o *haikai* como um poema de 17 sílabas dispostas em tercetos de cinco, sete e cinco sílabas métricas.

HOPÍ: comunidade indígena norte-americana, cuja reserva encontra-se no estado do Arizona. Um censo realizado em 2000 estimou sua população em pouco menos de sete mil pessoas.

INSTITUTE FOR REGIONAL EDUCATION (IRE): o Instituto para Educação Regional é uma fundação filantrópica, criada em Santa Fe, em 1973. Desde seu nascimento, o instituto dedica-se a estudar o poder da mídia e sua influência por meio do uso das novas tecnologias. Suas ações eram realizadas por meio de *outdoors*, anúncios em jornais e contato com segmentos da população, como meninos de rua e presidiários. *Koyaanisqatsi* foi a primeira, e provavelmente a mais bem-sucedida, empreitada de grande porte do IRE.

KABUKI: forma de teatro japonês, caracterizada pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem. O significado de cada ideograma que compõe a palavra é: canto (*ka*), dança (*bu*) e habilidade (*ki*), e por isto *kabuki* é, às vezes, traduzido como “a arte de cantar e dançar”. Sua origem remonta ao início do século XVII, quando se parodiavam

temas religiosos com danças sensuais. Contemporaneamente, o teatro *kabuki* se tornou um espetáculo popular que combina realismo e formalismo, música e dança, mímica, encenação e figurinos.

KRAKAUER, Siegfried (1889–1966): nascido em Frankfurt am Main, Alemanha, Kracauer era formado em Arquitetura e dedicou-se ao jornalismo cultural. Exilou-se quando Hitler chegou ao poder, primeiramente na França e, depois, nos Estados Unidos, trabalhando como pesquisador em instituições consagradas, como o Museu de Arte Moderna de New York e a Universidade de Columbia (Cf. KRACAUER, 2009).

KULESHOV, Lev (1899–1970): cineasta soviético, Kuleshov graduou-se na Escola de Belas Artes de Moscou em 1916, antes da Revolução Russa, portanto. Trabalhou com o cineasta Yevgeni Bauer e, após a Revolução, envolveu-se com a produção de filmes estatais. Fundou um grupo de estudos independentes que ficou conhecido como Oficina Kuleshov. Pouco após a Revolução, dirigiu seu primeiro filme, *Proekt inzhenera Prayta* (URSS, 1918). No período da Revolução, filmou e editou documentários de curta-metragem e cinejornais. Kuleshov foi um dos poucos profissionais da indústria cinematográfica czarista – já bem consolidada em 1917 – a permanecer após a ascensão de Lênin (Cf. KATZ, 1994, p. 768).

KUROSAWA, Akira (1910–1998): cineasta japonês, responsável pela realização de cerca de 30 filmes, em 50 anos de carreira. Foi premiado com um Oscar pelo conjunto de sua obra, em 1989. Dentre seus filmes mais conhecidos, destacam-se *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, Japão, 1954) e *Ran* (Japão, 1985).

LUCAS, George (1944–): cineasta, roteirista e produtor norte-americano, mundialmente conhecido pela franquia *Guerra nas estrelas*. É um dos maiores nomes da indústria hollywoodiana. Co-produziu *Powaqqatsi*.

LUMIÈRE, Irmãos: Auguste Lumière (1862–1954) e Louis Lumière (1864–1948) são considerados os pais do cinema. Engenheiros e filhos de um industrial, geralmente são creditados como inventores do *cinematógrafo*, equipamento que possibilitava não só a captura de imagens em movimento, como também a projeção dos filmes. A primeira exibição com o cinematógrafo aconteceu em Paris, em dezembro de 1895. Os filmes

exibidos mostravam cenas cotidianas, como a chegada de um trem na estação e a saída de funcionários de uma fábrica. Não consideravam o cinema arte, mas, sim, curiosidade científica.

MALLARMÉ, Stéphane (1842–1898): poeta e crítico literário francês, representante do Simbolismo. Dentre suas obras mais conhecidas estão *A tarde de um fauno* (*L'après-midi d'un faune*, escrito entre 1865 e 1867) e *Um lance de dados* (*Un coup de dés*, escrito em 1897) (ver *UN COUP DE DÉS*).

MAREY, Étienne-Jules (1830–1904): médico francês, “importante fisiologista”, que, diante da necessidade de estudar o movimento dos animais, muito contribuiu para o aperfeiçoamento de câmeras fotográficas. Por volta de 1882, construiu um *fuzil fotográfico* que possibilitava cerca de 12 exposições por segundo. De posse de bobinas de película produzidas por George Eastman, Marey pode executar seus estudos com ainda mais acuidade (LUCENA JÚNIOR, 2005, pp. 37-39) (ver *CRONOFOTOGRAFIAS*).

MOZZHUKHIN, Ivan (1889–1939): famoso ator que foi o principal “galã” do cinema russo czarista. Com a Revolução, exilou-se na Turquia e, depois, em Paris. Na França, obteve sucesso na era muda do cinema. Com o advento do som, os papéis a ele atribuídos ficaram menores e mais raros.

MURCH, Walter (1943–): montador norte-americano, que foi responsável pela montagem de filmes relevantes, como *A insustentável leveza do ser* (*The unbearable lightness of being*, EUA, 1988), de Philip Kaufman; *O poderoso chefão – Parte II* (*The godfather – Part II*, EUA, 1974) e *Apocalypse Now* (EUA, 1979), ambos dirigidos por Francis Ford Coppola.

PAPIER-COLLÉS: técnica de pintura e espécie de colagem, na qual o artista cola pedaços de papel, plástico, jornal, entre outros, em uma superfície plana.

PASOLINI, Pier Paolo (1922–1975): poeta, escritor, ensaísta, roteirista e cineasta italiano. Pasolini foi, provavelmente, o intelectual mais controverso de seu país após a Segunda Guerra Mundial. Seus filmes e publicações exerceram grande influência na esquerda italiana. Dentre seus filmes mais conhecidos encontram-se *Teorema* (Itália, 1968) e *Salò ou*

120 dias de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Itália, 1975). Foi assassinado em circunstâncias nunca completamente esclarecidas.

PEQUENA TORRE DE BABEL: obra pintada por Pieter Brueghel, utilizando óleo sobre madeira e com dimensões de 60 cm × 74,5 cm, pertencente ao Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Há registro de pelo menos mais uma “Torre de Babel” do pintor, de maiores dimensões (114 cm × 155 cm), obra pertencente ao acervo do Kunsthistorisches Museum, Vienna.

PICASSO, Pablo (1881–1973): pintor, escultor e desenhista espanhol, que foi um dos mestres da arte do século XX. Conhecido como co-fundador do Cubismo, ao lado de Georges Braque, é considerado um dos artistas mais versáteis e famosos de todos os tempos (ver BRAQUE, CUBISMO).

PUDOVKIN, Vsevolod (1893–1953): teórico e cineasta russo, tornou-se conhecido por interpretar de forma visual as motivações internas e as emoções das personagens de seus filmes. Para ele, a montagem seria o clímax do trabalho criador do diretor de cinema. Foi discípulo de Lev Kuleshov, no Instituto Estatal de Cinema de Moscou, onde explorou as possibilidades psicológicas da técnica de montagem e justaposição de imagens para exprimir estados emocionais das personagens. Um de seus filmes mais conhecidos é *A mãe (Mat, URSS, 1926)*, adaptação do livro homônimo de Máximo Gorki (Cf. KATZ, 1994, p. 1108).

RIEFENSTAHL, Leni (1902–2003): cineasta alemã, renomada por seu senso de estética, responsável pelos filmes do Partido Nazista da Alemanha. Dentre seus filmes mais conhecidos estão *O triunfo da vontade (Triumph des willens, Alemanha, 1934)* e *Olympia (Alemanha, 1938)*. Com o final da Segunda Guerra Mundial, caiu no ostracismo.

RODIN, Auguste (1840–1917): escultor francês, autor de obras como *O beijo* e *O pensador*. Conquistou fama ainda em vida e é hoje conhecido como um dos maiores escultores de todos os tempos.

RUTTMANN, Walter (1887–1941): cineasta alemão, conhecido por seu experimentalismo na sétima arte. Estudou arquitetura e pintura e trabalhou como designer

gráfico. É frequentemente lembrado por *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: Die sinfonie der Großstadt*, Alemanha, 1927). Durante o nazismo, foi creditado como co-roteirista de *O Triunfo da Vontade*.

SÍSIFO: personagem da mitologia grega que desafiou os deuses e, quando capturado, sofreu uma punição: para toda eternidade, teria que empurrar uma pedra até o topo de uma montanha; a pedra, então, rolaria para baixo e ele novamente teria que recomeçar sua tarefa.

SMITH, George Albert (1864–1959): um dos pioneiros do cinema e um dos principais nomes da Escola de Brighton. Realizou centenas de filmes curtos que auxiliaram na consolidação da linguagem cinematográfica, como *The kiss in the tunnel* (Inglaterra, 1899), *As seen through a telescope* (Inglaterra, 1900), *Grandma's reading glasses* (Inglaterra, 1900).

SODERBERGH, Steven (1963–): cineasta e produtor norte-americano que transita entre a realização de filmes independentes e dentro da indústria de Hollywood. Diretor responsável por filmes como *Traffic – Ninguém sai ileso* (*Traffic*, EUA, 2000) e *Onze homens e um segredo* (*Ocean's eleven*, EUA, 2001). Influenciado por Andrei Tarkovski, refilmou *Solaris* (EUA, 2002). Foi um dos principais produtores de *Naqoyqatsi – Vida como guerra* (*Naqoyqatsi – Life as war*, EUA, 2002).

SOVKINO: conselho responsável pelo cinema soviético, criado logo após a Revolução de 1917, com o intuito de regulamentar a produção e a exibição cinematográficas em toda a União Soviética.

SVILOVA, Elizoveta (1900–1975): montadora e diretora soviética, casada com Dziga Vertov. Começou a trabalhar com cinema antes da Revolução Russa, em 1914, prestando serviços ao estúdio Pathé. Após a morte do marido, em 1954, dedicou-se à conservação e difusão de seus filmes e escritos.

TARKOVSKI, Andrei (1932–1986): filho de um conhecido poeta, Arseny Tarkovski, estudou no Instituto de Línguas Orientais de Moscou e graduou-se em Árabe. Posteriormente, estudou no Instituto Estatal de Cinema, sob orientação de Mikhail Romm.

Premiado e controverso diretor, teve seu filme *Andrei Rublev* (*Andrei Rubliov*, URSS, 1966) proibido na Rússia até 1971. Sua obra inclui, ainda, o curta-metragem *Hoje não haverá saída livre* (*Segodnia ne budet*, URSS, 1959); o média-metragem *O rolo compressor e o violino* (*Katok i skripka*, URSS, 1960); e os longas *A infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, URSS, 1962); *Solaris* (*Soliaris*, URSS, 1972); *O espelho* (*Zerkalo*, URSS, 1974); *Stalker* (URSS, 1979); *Nostalgia* (*Nostalghia*, URSS, 1983); *Tempo de viagem* (*Tempo di viaggio*, Itália, 1983) e *O sacrifício* (*Offret*, Suécia / França, 1985). Faleceu em decorrência de um câncer pulmonar.

UN COUP DE DÉ: poema do simbolista Mallarmé. É considerado o primeiro poema tipográfico, por explorar as possibilidades da tecnologia de impressão de textos. A poesia tipográfica de Mallarmé influenciou outras experiências, como as praticadas pelos futuristas do século XX e por movimentos de vanguarda surgidos a partir da década de 1950, relacionados à visualidade da obra poética (ver MALLARMÉ).

VERTOV, Dziga (1896–1954): cineasta soviético, cujo nome de batismo era Denis Arkadievitich Kaufman. Seu pseudônimo significa, literalmente, “pião giratório” e, no sentido figurado, “movimento perpétuo” (DA-RIN, 2004, p. 109). Filho de intelectuais judeus de Bialystok, hoje Polônia, então, território russo; Vertov estudou Música e Medicina e, em 1918, entrou para o Film Committee of the People’s Commissariat of Public Education in Gnezdni-Kovsky Street, em Moscou – tornando-se editor do *Kino Nedelia* (Filme-Semana), primeira série de cinejornais do governo soviético. Foi lá que conheceu sua futura esposa e colaboradora, Elizaveta Svilova, que cuidava da limpeza e da preservação dos filmes. Em 1919, foi correspondente de guerra, documentando a batalha contra o Exército Branco, contra-revolucionário. A série *Kino Pravda* (Filme-Verdade), assim chamada em homenagem ao *Pravda*, periódico diário fundado por Lênin, era como uma cine-revista. Dedicou-se ao documentário e dentre seus filmes mais importantes destacam-se *Câmera-olho* (*Kino-Glaz-zhizn vrasploj*, URSS, 1924), *O homem com a câmera* (*Cheloveks kinoapparatom*, URSS, 1929) e *Três cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lénine*, URSS, 1934). Faleceu em decorrência de um câncer (Cf. KATZ, 1994, pp. 1411-1412; MICHELSON, 1984).

VIGO, Jean (1905–1934): cineasta francês cuja obra pode ser compreendida em uma transição entre a Vanguarda Francesa e o Realismo Poético, bem como na transição do cinema mudo para o cinema sonoro. Realizou os filmes *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*, França, 1933) e *O atalante* (*L'atalante*, França, 1934). Morreu prematuramente, vítima de uma tuberculose.

WWF – World Wide Fund for Nature: o “Fundo Mundial para a Natureza” é uma organização não-governamental internacional, que atua na área de preservação ambiental. Fundada na Suíça, em 1961, é a maior organização independente de preservação ao meio-ambiente.

ZOOTROSCÓPIO: brinquedo ótico, anterior ao cinema, que buscava a ilusão do movimento, concebido por William Horner, em 1834. “O princípio é o mesmo dos brinquedos anteriores [posicionar desenhos que reproduzem fases sucessivas de uma ação], mas aqui os desenhos eram feitos em tiras de papel e montados num tambor giratório. Ao girar o tambor, através de suas frestas também se observava o movimento” (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 35).

ANEXOS

Anexo 1

Plano a plano - A fita métrica cinematográfica

Por Clara Meirelles

Yuri Tsivian, professor de cinema da Universidade de Chicago, nunca levou a sério a crença romântica de que arte e ciência não combinam. Por isso, em vez de interpretar os filmes com os instrumentos usuais, provenientes da estética, da sociologia, da semiologia etc., Tsivian passou a fazer contas e medições.

“Nos estudos de poesia, se contam sílabas; nos de cinema, se contam planos”, disse. Ele estudou primeiro as técnicas usadas por Lev Kuleshov e Dziga Vertov, dois diretores da vanguarda russa que em meados dos anos 20 já faziam diagramas de edição e contagens de planos. Queria mais detalhes, mais rigor, objetividade. Queria ter os fundamentos para desenvolver uma métrica do cinema.

A ideia foi posta em prática manualmente, pelo próprio professor, em estudos do início dos anos 90. Havia um problema, porém, um problema subjetivo: a contagem da duração dos planos era uma tarefa tediosa, repetitiva, burocrática. Talvez porque estagiários estivessem em falta em Chicago, ou talvez porque não fossem suficientemente cordatos e embotados, foi necessário desenvolver um dispositivo sem subjetividade para fazer a contagem.

Já existiam programas de edição que permitiam ao editor de cinema medir os planos de um filme em andamento, durante o processo de montagem. Mas era preciso ter uma mesa de edição, uma aparelhagem cara. Cinco anos depois, sob os auspícios de Tsivian, nasceu o Cinemetrics, um software que permite saber a duração dos planos de um filme em tempo real. A novidade do Cinemetrics é que ele pode ser usado por internautas, sem nenhuma especialização, em qualquer filme que se queira xeretar.

O programa foi criado pelo estatístico e programador Gunars Civjans, a partir das pesquisas de Tsivian sobre *Intolerância*, do americano D. W. Griffith. Uma vez aberto o programa, o procedimento é simples: iniciar o contador de tempo ao mesmo tempo em que se dá partida no filme a ser analisado, e clicar no botão a cada mudança de plano. (Um

plano, lembre-se, começa num corte e acaba no corte seguinte. *Festim Diabólico*, de Hitchcock, por exemplo, tem apenas um corte: o que encerra o filme).

Ao final da projeção – e, provavelmente, na iminência de uma tendinite – o Cinematics fornece algumas estatísticas básicas: a duração do filme, o número de planos e a média de duração de cada plano. Se o pesquisador quiser explorar ainda mais os dados obtidos, para, por exemplo, ver a curva de velocidade de corte do filme, ele pode acessar o site do Cinematics, e lá gerar os gráficos e compartilhar com outros pesquisadores as informações de sua pesquisa. É um projeto colaborativo.

A técnica agregou estudiosos do mundo todo, surpreendendo o próprio professor, que não imaginava que existiria tanta gente disposta a contar planos de um filme. Tsivian deu o pontapé inicial e mediu dois filmes. Um ano depois, já havia quase 300 obras medidas. Hoje, com o aumento dos adeptos, a base de dados já conta com cerca de 7 mil filmes, devidamente metrados e tabelados.

Com isso, é possível ficar sabendo, por exemplo, que no filme *Dez*, do iraniano Abbas Kiarostami, cada plano dura em média 13,9 segundos. Já em *Kill Bill 1*, de Quentin Tarantino, um plano se estende em média por 1,4 segundo. Ou seja, o filme de Tarantino é muito mais acelerado e entrecortado que o de Kiarostami. Toda pessoa que viu ao menos um filme de um e outro sabe disso. Mas não com essa precisão.

Há 25 filmes brasileiros no banco de dados do Cinematics. Entre eles, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (9,2 segundos de média de duração de planos), *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho (7,5s), *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco (4,8s), e até realizações mais recentes, como *A Mulher Invisível*, de Cláudio Torres (2,7s).

Seria possível imaginar que, com dados como esse, o crítico cinematográfico se aproximaria dos comentaristas esportivos, que trabalham com planilhas, tabelas e gráficos? Não, de jeito nenhum, diz Tsivian. “A história do cinema não é a história do esporte”, escreveu o professor. “Mas não dá para não reparar que os filmes se tornaram mais rápidos.”

Alguns críticos tradicionais acham que a onda da contagem não trouxe nada de novo, em matéria de análise e interpretação de filmes. Outros estudiosos, mais pragmáticos,

observam que, depois de passar um filme inteiro clicando para contar os planos, é fatal o aparecimento de bolhas ou calos nos dedos.

Tsivian não se importa com as observações jocosas. Ele acha que o Cinematics terá impacto em outras áreas de estudo, extrapolando a do cinema. Dá como exemplo o artigo de um psicólogo que relaciona a duração dos planos com a atividade cerebral do espectador. “Eisenstein amaria esse tipo de estudo”, disse.

Blog da Revista Piauí. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-56/esquina/plano-a-plano>. Acesso em 24 de maio de 2011.

Anexo 2

Medição de filmes e ferramenta para estudo¹⁶¹

Por Yuri Tsivian

“- 300 metros de poesia! – 3 mil pés de Shakespeare!” A maioria dos historiadores do cinema deve estar familiarizada com essas falas. Esse era o modo que jornalistas pedantes utilizavam para brincar com as primeiras tentativas do cinema em adaptações literárias. Nos anos de 1910, era tido como certo de que no reino da poesia e das artes não havia espaço para números e medidas. Ironicamente, aqueles que diziam isso pareciam ter se esquecido de que o que difere poesia de prosa é o uso de diálogos métricos, de modo que pés e metros são tão relevantes ao trabalho de Shakespeare quanto as tropas e personagens que ele criou.

Em estudos de poesia, pesquisadores contam sílabas e rimas; em estudos de filmes, nós cronometramos os planos. “Em uma palavra, eu teria que dizer *timing*”, Chuck Norris declarou em recente entrevista à ABC, respondendo qual qualidade lhe fez ganhar seis títulos mundiais de karatê. “*Timing* é o meu forte. Posso calcular o tempo para tampar o espaço entre eu e meu oponente, e então voltar, e acho que essa é a chave”. Como as artes marciais, ou a poesia e a música, o cinema é a arte do tempo. Isso explica porque, desde o início, cineastas como Abel Gance ou Dziga Vertov, nos anos 1920, ou como Peter Kubelka ou Kurt Kren nos anos 1960 não apenas contavam frames enquanto montavam os filmes, mas, também, elaboravam diagramas e tabelas em cores para visualizar o ritmo de seus futuros filmes. Isso também explica porque pesquisadores interessados na história estilística do cinema (como Barry Salt na Inglaterra, David Bordwell e Kristin Thompson nos Estados Unidos, ou Charles O’Brien no Canadá) contam os planos e suas durações em um filme para calcular a média da duração dos planos de um filme e/ou usar essas informações em seus estudos.

O que aprendemos sobre filmes a partir de calcular a duração média dos planos? Certa vez apliquei este método para comparar a média de duração de planos de um filme de

¹⁶¹ Tradução nossa. Texto original disponível em <http://cinemetrics.lv/index.php>. Acesso em 30 de maio de 2011.

Kuleshov com os filmes de seu professor Yevgenii Bauer, e quando comparei meus dados com os dados coletados por pesquisadores de todo o mundo, senti meu coração bater mais rápido, pois percebi que entre 1917 e 1918 o tempo de corte dos filmes russos havia saído dos mais lentos aos mais rápidos do mundo. Não que essa diferença não pudesse ser percebida sem esse método meticuloso de medir e contar os planos, mas me senti orgulhoso e animado de que agora não precisaríamos apenas intuir isso, mas também demonstrar isso. Recentemente, fiz algo semelhante com *Intolerância*, para o Projeto Griffith 9 (2005) – clique aqui [<http://www.cinematics.lv/tsivian.php>], para ver se é possível, através, da estatística e dos dados comparativos da duração dos planos das quatro histórias do filme, entender como o filme funciona.

Os resultados obtidos usando essas estatísticas valem a pena diante do tempo e da paciência necessário para obtê-los? Cada vez mais. Atualmente o processo de calcular esses dados de um filme pode ser feitos muito mais rapidamente e com mais facilidade do que como fazíamos nos anos 1970 e 80. O estatístico e cientista da computação Gunars Civjans, cuja ajuda utilizei no meu trabalho com *Intolerância*, criou um *software* simples, chamado CineMetrics, que possibilita medir e contar os planos enquanto se assiste ao filme e com razoável precisão. Saiba aqui como o programa funciona. [<http://www.cinematics.lv/cinematics.php>]

Anexo 3

Entrevistas com Godfrey Reggio e Philip Glass

Especial *A Essência da Vida*¹⁶²

Godfrey Reggio: Esses filmes devem provocar. Devem oferecer uma experiência e não uma ideia, ou informação nem uma história sobre um tópico conhecido ou ficcional.

Philip Glass: Se conseguir voltar a 1978 e ver essas imagens... Gerações cresceram com elas. Mas foram surpreendentes em 78. Foi como ver o mundo pela primeira vez.

GR: Elas devem incitar o suficiente para gerar uma experiência no assunto. O espectador deve saber o que significa. Para alguns, é um filme ambiental. Para outros, uma ode à tecnologia. Uns acham que é uma droga. Outros se emocionam. Depende de para quem se pergunta. Se não sabe porque está assistindo não vai entrar no filme. É como uma aventura. A meta é a aventura, e não seu destino final.

PG: Terra, ar, fogo e água. Os elementos. No sistema alquímico, são a base da matéria. O texto, a imagem e a música são a base da arte interdisciplinar seja ela ópera, filme ou dança.

GR: Acho que todos têm um caminho. Eu entrei para uma comunidade religiosa de homens aos 14 anos. Fiquei lá até os 28. Cresci na Idade Média, que era incrivelmente insana e bela ao mesmo tempo. Não era bom nem ruim. Era bom e ruim ao mesmo tempo. Isso e aquilo. Acho que me deu uma preparação especial para a vida. A ordem me preparou para viver em humildade, serviço e oração. E isso vai contra a natureza da cultura da Nova Orleans de 50, que era, digamos, a da *dolce vita*. Nos meus tenos 13 anos, achei que explorara o bastante. Estava pronto para o idealismo. Como qualquer adolescente, inspirei-me em pessoas cujas vidas me emocionaram. Aprendi com os religiosos, então entrei para sua ordem. Como isso afetou meus filmes não sei dizer ao certo, mas sempre fui interessado e motivado pelo que está por trás das coisas. E quando se é religioso, faz meditação e oração se quer ir além das palavras, buscar um sentimento profundo, com algo voluntarioso. Isso prepara você. Tive uma grande preparação para a disciplina naquela época louca.

¹⁶² Produzido e dirigido por Greg Carson, para a MGM Home Entertainment Inc. Disponível no DVD de *Koyaanisqatsi* (2002).

Vi um filme extraordinário de Luis Buñuel, *Los Olvidados*¹⁶³. O filme me emocionou, foi como uma experiência espiritual. O filme me emocionou tanto, que pensei em colocar o assunto em forma mais plástica de cultura, pelo filme e pelo IRE. A sigla foi escolhida pelos membros. É Instituto de Educação Regional, em inglês. Começamos com uma campanha de massa sobre o uso da tecnologia, e pesquisa de controle. Foi patrocinado pela União de Liberdades Civas. O projeto deu certo, não como narrativa, mas como apresentações no horário nobre da TV. Anúncios em áreas de muito tráfego, em rádios, com *jingles*. Tudo para chamar a atenção do público que era um olhar onipresente no meio. Se era para provocar algo, tínhamos de usar o meio. Um banco, uma empresa de bebidas ou cigarros. Isso levou à formação e desenvolvimento do IRE, de onde surgiu o segundo projeto, *Koyaanisqatsi*. A organização, os colegas e eu fizemos um livro no jornal de domingo que atingia 125 mil pessoas. Foi mandado a prisões do país, falava dos direitos dos presos. É outra forma de informar o público de modo quase inevitável. Tentamos fazer a campanha nacional. Não deu. Assim, continuamos numa atuação média porque parecia funcionar bem.

O filme foi a própria aventura. Conheci Ron Fricke¹⁶⁴ na época. Foi o diretor de fotografia e colaborador nas imagens gravadas para a TV. Surpreendi-me com sua dedicação, talento, sua atenção aos detalhes. Sem dúvida, é um grande mestre e não tem toda a sujeira da indústria. Eis alguém original, autêntico, um pintor nas lentes, com ótima noção de cores e composição. Um gênio. Adicione a isso o brilho de um olhar artístico e a sensibilidade de alguém superdisciplinado e terá esse grande diretor de fotografia e diretor. Ele também dirige. É maravilhoso! Ele foi enviado dos céus para o projeto. Ron Fricke é um verdadeiro gênio americano. Ele, eu e nossos colegas gostamos tanto da primeira parte da gravação que procurei meu anjo e disse: “temos que gravar isso”. Tentamos fazer algo sem palavras, por estarmos envolvidos e atentos a tudo isso. Se fizéssemos em 35[mm], teríamos chance de aparecer e ficar visíveis no mercado. Entrar na grade com programa. E o anjo foi atrás disso. Ron Fricke e eu trabalhamos por quase 6 anos para reunir tudo. Para ser sincero, trabalhando com Ron Fricke, Philip Glass e outros, sinto-me como um cego

¹⁶³ *Os esquecidos (Los olvidados, México, 1950).*

¹⁶⁴ Ron Fricke foi o responsável pela fotografia de *Koyaanisqatsi* e, em 1992, destacou-se como diretor do filme *Baraka* (EUA, 1992).

trabalhando com quem enxerga. Não toco em nada. Agora preciso saber essas coisas para melhorar meu trabalho, mas tenho sensibilidade pela palavra, num meio não-verbal. Mas não importa a forma da sensibilidade. Tenho sorte de ser como um cego, um analfabeto, um surdo, pelo talento incrível da equipe toda. Ofereço as locações. Digo como quero vê-las, como lidar com elas. Como fazer do segundo plano o primeiro. São minhas idéias. Mas como perceber isso? Só se eu colocá-las. Espero... E tenho, em pessoas como Fricke, uma resposta artística. Está tão envolvido no filme quanto eu. Philip Glass também. Não é um filme de uma, duas ou três pessoas. É o trabalho de muita gente. E sem a alma do Fricke lá, não existiria.

Tentei mostrar que o acontecimento principal de hoje não é visto por quem o presencia. Vimos os jornais, a evidência de conflitos, da injustiça social, do mercado, das vertentes culturais. Mas, para mim, o maior ou mais importante acontecimento da História, nada a comparável a ele passou despercebido. O acontecimento é a transição da natureza antiga ou do ambiente natural, hospedeiro, da habitação humana ao ambiente tecnológico e à tecnologia de massa como o ambiente da vida. Esses filmes nunca foram sobre o efeito da tecnologia, da indústria nas pessoas. É sobre todos, a política, a educação, a estrutura financeira, a estrutura do Estado, a língua, a cultura, a religião. Tudo isso existe em meio à tecnologia. Ela é tão indispensável quanto o ar que respiramos. Não temos mais ciência de sua presença.

O que decidi fazer com o filme foi tirar o primeiro plano de um filme comum. Ou seja, as atores, a caracterização, a trama, a história. Peguei o segundo plano, coisas de apoio, como papel de parede e coloquei em primeiro plano, fiz dele o assunto, enalteci as virtudes da imagem e a fiz presente. O tráfego era o acontecimento. Vimos a organização de uma cidade como equivalente a um *chip* de computador. Vimos a aceleração e a densidade como qualidades de um modo de vida que não é percebido, nem questionado. A vida não questionada tem um estado religioso.

Queria que *Koyaanisqatsi* não tivesse nenhum nome. Como falamos na trilogia cedo, achei que não devíamos ter um nome, mas uma imagem. Por que descrever em palavras algo que dizemos ser indescritível ou indizível? Não é por falta de amor à língua que os filmes não tem palavras. É porque, em minha opinião, nossa língua é, hoje, muito humilhada. Não descreve mais o mundo em que vivemos. E nesse sentido, passando-se aos

filmes, *Koyaanisqatsi*, já que eu tive que usar uma palavra, quis que ela não tivesse bagagem cultural nem noções preconcebidas à sua volta. E usar uma palavra tão estranha para uma língua de analfabetos, uma cultura da oralidade, foi fantástico. Eles têm uma visão diferente das coisas. Nosso normal não é o deles. Nossa sanidade é sua loucura. Adorei ouvir isso porque, nos filmes, não tentava fazer comentários sobre o modo de vida do povo, ou sua cultura. Não é um filme etnográfico. Não é algo para lhes ajudar. É a chance de acharmos inspiração no ponto de vista de outro sobre nossa vida. É uma demonstração de respeito para com uma língua mais poderosa, com capacidade descritiva maior para retratar nosso mundo. Então, “*koyaanisqatsi*” significa... Primeiro, “*qatsi*” é “vida”. Significa “modo de vida”. E “*koyaanis*” é “louco”, “desordem”, “desequilíbrio”, “fragmentação”, “um modo de vida que requer outro modo de fazê-lo”. Então, é “um modo de vida desequilibrado”, “uma vida louca, tumultuada”, “uma vida que requer outra forma de viver”. Essa é uma época de transição, chamada Dia da Purificação. E dessa purificação surgirá uma vida mais harmônica. *Koyaanisqatsi* foi uma praga que ocorreu com eles no submundo e que eles vieram para cá tentar evitá-la.

As definições no final são meus comentários. Mas são fiéis à origem ou etimologia da palavra. Será que as pessoas entenderiam? Não sei. É importante que elas adotem minha visão ao tentar ser fiel à etimologia? Acho que não.

Na maioria dos casos, a música fica ao fundo para ajudar a trama, a caracterização e aumentar a emoção. Para criar o clima do filme. Os compositores geralmente são muito profissionais, seguem as indicações do diretor, entregam o trabalho a ele e o diretor normalmente edita. Há exceções, mas geralmente é assim.

PG: Quando conheci Godfrey, em 78, ele me ligou e perguntou se eu queria fazer uma trilha. Disse: “não faço trilhas”. Isso é engraçado agora, porque já fiz algumas. Ele disse que era diferente.

GR: Falo mais de sentimentos. Deixo o contorno matemático em aberto. Tento levá-los à plataforma. Eles me deixam enlouquecê-los. Falo com eles, faço ensaios, dou minhas notas, fotos, trago-os ao estúdio, quase choro na frente deles. Eles voltam com coisas lindas.

PG: Uma amigo disse: “ele vai ficar aqui até você ver o que ele trouxe. Então, veja logo e ele vai embora”. Nos encontramos e passamos a tarde toda juntos. O que eu vi foram os

primeiros 40 minutos do filme. As paisagens estavam lá, as de *Koyaanisqatsi*, e talvez as fotos também.

GR: É algo simbiótico, uma simbiose, uma química. E Philip... De alguma forma, “viajei” e ele desligou. Mas tudo bem. Ele deixa.

PG: Godfrey foi muito esperto. Disse: “vou mostrar o filme duas vezes, com uma trilha eletrônica e com a sua música”. Mostrou os dois e disse: “como vê, sua música é bem melhor”. O que eu poderia dizer? Disse que sim. Interessei-me e disse: “eu posso fazer isso”.

GR: A capacidade dele, sua rapidez de raciocínio, o interesse, o entusiasmo dele, sua capacidade de produzir foi incrível. É disciplinado a ponto de inspirar os outros. Ele foi perfeito. Embarcou na aventura.

PG: A primeira edição que Godfrey me deu foi dividida e o tempo, marcado. Havia 12, 13 ou 14, ou mais momentos diferentes. Fiz a música para cada parte e juntei. Godfrey ouviu a música e reagrupou as imagens. Não foi como eu imaginava. Eu as juntei, ele as separou, de certa forma. E ele tinha razão. O que ele fez foi tirar a ambiência da música sem mexer na estrutura dela. Ele tirou a ambiência, não a estrutura. Mexeu na sensação da música e não na constituição, que foi o certo a fazer.

GR: Philip tem uma enorme e incrível sensibilidade. Digo que Fricke é um gênio, sem dúvida, Glass é um gênio perceptivo da música. E eu tive a chance de trabalhar com esses dois gigantes.

PG: Foram três anos assim. Nosso ritmo era lento. Não era um filme esperado. Ninguém sabia o que seria. Nem nós tínhamos ideia de quem assistiria. E foi uma vantagem, pois houve tempo de ver as coisas, reescrevê-las, reeditá-las. Nos acostumamos a trabalhar interativamente. Ele mostrava imagens. Eu mostrava a música. Editávamos. Eu recompunha. Nos encontrávamos. Víamos de novo. Revíamos o processo. Cada parte de *Koyaanisqatsi* passou por esse processo. Podemos dizer que a imagem e a música funcionavam organicamente juntas.

GR: A força dessas partes é que pode-se deduzir o que elas provocam em você. Há uma tríade entre a música, as imagens e o espectador. O espectador é ativo. Não é para controlar o espectador. Queremos chegar no plexo solar. Algo que atinja mais diretamente a

comunidade sem usar a metáfora da linguagem. Não há história melhor do que a que atinge diretamente a sensibilidade e a alma do espectador.

PG: Saí dessa experiência achando que aquela era a melhor maneira de unirmos imagem e música. Ainda acho isso.

GR: A ideia é pegar os dois meios e fundi-los não para fazer comentários, não para mostrar uma opinião, mas tê-los funcionando... Eles têm suas trilhas, mas há um nível no qual ocorre uma fusão desses meios.

PG: É questão de determinar a distância entre imagem e música. Essa visão é diferente. Por exemplo, num comercial de refrigerante ou de cerveja você vê o que acontece, o som da lata, ou a música... acontecem superpostos. Não há espaço entre elas. Não deve haver espaço, pois essa é a característica da propaganda. Não tem espaço para o espectador. E não gostamos de comerciais, embora eles recebam prêmios e pessoas vivam deles, inclusive eu. Minha música é usada neles. Não gostamos deles porque não há lugar para nós. Começando por esse exemplo, que acontece diariamente, é só ligar a TV. Mas o que acontece quando estão lá? Digamos que haja uma distância entre imagem e música. E quando o espectador passa desse limite, ele personaliza o acontecimento. É aí que se torna algo dele. A transação entre música e imagem ocorre quando o ouvinte atravessa o espaço entre uma e outra. Quer saber meus segredos, não? Dou duro. Vou entregar o jogo nessa fita? Está brincando? Sabe de uma coisa? Sejamos práticos, vamos ver uma parte como “Embarcações”. Chamamos de “Embarcações” porque é a parte do filme onde se vê os aviões. Vi aquilo e disse: “qual é a música certa aqui?” E vi os aviões. Olhando, me dei conta de que os aviões eram enormes. Mas, quando os vê voando, parecem leves. E quis que a música dissesse isso. Era o que eu queria dizer. Escolhi vozes. Não há nada mais leve e fresco do que vozes. Juntei as vozes e a imagem do avião e pronto. Comecei a compor para vozes. Fiz uma composição vocal para ouvirmos enquanto víamos os aviões. E nos fez vê-los de forma diferente. Em outras palavras, a música pode nos contar o que vemos.

O interessante da grade é que o mundo não parece ser assim, mas é. O mundo não liga para a velocidade das imagens, se comparadas à vida real? Cem, duzentas, trezentas vezes mais rápido? Carros viram luzes em movimento. Você diz: “isso é irreal?” E, de certa forma, é real. É real, da nossa perspectiva. Ou seja, começamos... O que Godfrey mostrou

nas imagens, e essa é a minha visão, foi que o mundo assume várias formas. Como o vemos é algo cultural. É circunstancial.

GR: Na cena em que vimos as pessoas tirando as salsichas da máquina de onde saíam, o mesmo que faz com a mortadela, faz o cachorro-quente. Eles mudam a fórmula. Igual às senhoras com os doces Twinkies. Quero dizer, é tudo americano. Tive certeza de que caberiam ali.

Perguntaram o assunto do filme, e eu disse: “é sobre uma beleza incrível, terrível, ou a beleza da fera”. Alguns dizem: “é uma celebração à tecnologia”. Não quis mostrar a evidência da injustiça das privações sociais, da guerra, etc. Quis mostrar o que mais nos orgulha. Nossa ilustre fera, o modo de vida. Foi sobre a beleza da fera. Penso no clima do filme. Não penso na opinião dos outros. O que os críticos dirão? Estou tendendo a chegar a um consenso e me dar conta disso. É uma luta. É todo um processo. Não é... eu escrevo um roteiro, e tenho uma opinião. Mas, num dado momento, as palavras têm de sumir da página já que responde mais ao som e à imagem. E eles dão a forma. Tocam você. Você quer manter o contato com o que ajudou a criar.

Especial *O Impacto do Progresso*¹⁶⁵

Godfrey Reggio: No filme [*Powaqqatsi*], a presença aural é tão importante quanto a imagem. O envolvimento de Philip Glass é profundo: envolve-se no conceito até a parte da fotografia. Ele vê o que filmamos, vê o que volta, acompanha tudo no estúdio, discute comigo até enjoar. Eu escrevo detalhes sobre como acho que as coisas devem ser. Ele tem de lidar comigo enquanto tento lhe explicar o que sinto. Ele é muito paciente, e eu o admiro por isso. Nós não montamos primeiro e ele faz a música depois, nem o contrário. É uma operação conjunta: um motiva o outro.

Philip Glass: Eu diria que, com Godfrey, o desenvolvimento foi autodidático, pois ele foi se ensinando durante o processo. Era algo consciente. Era intuitivo. Tão forte quanto inevitável, de certa forma. Ele disse: “a linguagem das imagens de *Koyaanisqatsi* e de *Powaqqatsi* é diferente. Portanto, a música deve ser diferente”.

GR: Só seria possível fazer isso com alta tecnologia. Pois passará no cinema. Seja analógico ou digital, precisa ter alta tecnologia. Então, não acho que seria contraditório nem hipócrita usar a mídia que questionamos. De fato, acho apropriado, pois temos... Não quero me isentar de crítica. É algo que envolve todos nós e só agora começamos a ver. Então, uso esse veículo porque ele é capaz de revelar o assunto mais diretamente. Usando uma metáfora, é como usar fogo no fogo. Como andar na lâmina da navalha¹⁶⁶. É isso e aquilo, em vez de ser purista e dizer “deve ser assim. Se não for, você é o demônio”. Esse conceito: “inimigos por todo o mundo. Nós somos os bons”. A vida não é assim. É mais complexa. É uma mistura disso e daquilo.

A utopia da ordem tecnológica é a imortalidade virtual. Até então, só atribuída às divindades. Temos um novo panteão. O computador está no centro dele. O computador é o instrumento mais poderoso do mundo, pois produz o que ele significa, produz a globalização. Nesse sentido, é a maior magia do mundo e algo pelo qual todos temos adoração. Esses filmes são sobre isso.

¹⁶⁵ Produzido e dirigido por Greg Carson, para a MGM Home Entertainment Inc. Disponível no DVD de *Powaqqatsi* (2002).

¹⁶⁶ Referência ao filme *Blade Runner* (EUA, 1982), de Ridley Scott, cujo título significa justamente “andar na lâmina da navalha”.

É uma tentativa, como na hora da morte, de se elevar e se ver em outro contexto. Esse contexto é essa ordem tecnológica. *Powaqqatsi*... “*Powaqqa*” é uma entidade que devora a vida de outra pessoa, consome a vida dos outros, para avançar com sua vida. *Powaqqa* usa a sedução, a tentação. Não usa o óbvio: “vou devorar seu coração”. Não é como um show de horrores. E “*powaqqa*” unida à palavra “*qatsi*” significa um modo de vida que consome outro para poder progredir. Portanto, o filme *Powaqqatsi* é sobre o hemisfério sul. *Koyaanisqatsi*, o hemisfério norte, um centro individual e tecnológico. *Powaqqatsi*, o hemisfério sul, culturas mais orais, pessoas que produzem coisas à mão a partir de tradições. Esse é o ponto de vista do filme, em termos de produção. O que você tira dele é seu ponto de vista. De certo modo, o hemisfério sul está sendo consumido pelas normas do progresso. Quando as pessoas dizem: “o padrão de vida na África não é bom como o nosso”. Quem pode afirmar isso? Quem garante que o bom padrão de vida é ter uma casa, ir à escola, ter plano de saúde e tal tipo de comida? Não estou embelezando a pobreza, do que fui acusado com o filme, de romantizar a pobreza, a opressão e o sofrimento. Não, eu quis mostrar que existem outras normas de padrão, diferentes das nossas. Parte dessa homogeneização é usar o mesmo padrão para todos. Portanto, o modo de vida que, para mim, é o futuro do Sul é o que mais corre riscos hoje. É mais frágil por ser mais humano. É o mais humano, pois são seres humanos em pequenos grupos, usando sua cultura para criar um diferencial na beleza da vida. É isso que corre risco em *Powaqqatsi*.

Philip Glass: No caso de *Powaqqatsi*, a maior diferença para mim foi meu envolvimento com a *world music*. Isso coincidiu com a viagem de Godfrey de pesquisa pelo hemisfério sul, e eu fui com ele. Devo destacar que a colaboração foi muito além daquilo que acontece simplesmente no estúdio, no meu estúdio. Quando Godfrey faz um filme, eu vou com ele. Não fizemos isso com o *Anima Mundi*, mas com o *Powaqqatsi* fui a todos os lugares. Muitas vezes com ele, outras, sozinho. Ele se interessou pelo hemisfério sul como grande universo de discurso para esse filme. Ao mesmo tempo, eu sempre me interessei pela *world music*. Discuto sobre meu trabalho com Ravi Shankar. Algumas pessoas sabem disso. Começou em 1965. Eu estava ansioso para voltar e aprender mais sobre outras culturas. Godfrey me levou à África. Lá, conheci um griô chamado Fode Suso, que me levou com ele a Gâmbia, ao Senegal e a Mali. Visitei esses países com ele. E fui à América do Sul

com outro músico. Eu acompanhei Godfrey em suas viagens. Às vezes com ele, ou, pelo menos, concomitantemente. E a linguagem da música ficou consistente com a linguagem do filme. Ele estava indo à luta e esperava o mesmo de mim, o que fiz com prazer.

GR: A ideia não era entrar na tenda nem me envolver romanticamente com o passado para voltar ao ideal utópico, idílico e rousseauiano do passado. Isso já passou. Precisamos lidar com o presente. O presente nos põe num enigma sem saída desse novo universo chamado ordem tecnológica sobre o qual nada sabemos. Não conhecemos os efeitos do tubo de raios catódicos na maturação humana. E todos crescemos sob a luz desse tubo de raios catódicos que é como uma arma apontada para nós. O crescimento ocorre através da luz. Somos ciborgues. Já estamos cozinhando no ensopado.

PG: Godfrey me deu carta branca. Ele me convida a me desenvolver o máximo possível. É um dos melhores colaboradores que já tive. Bob Wilson é assim. Allen Ginsberg¹⁶⁷ foi assim. Ele tem confiança completa no que faço. Quando isso acontece, faço meu melhor trabalho. Tentei fazer isso com outras pessoas. Quando trabalho com alguém, tento fazer a mesma coisa.

A abertura do filme foi uma experiência interessante. Na maioria dos filmes, a música é inserida no final. Queríamos reverter esse processo. Então, vi as imagens do garimpo em Serra Pelada, que é o início de *Powaqqatsi*. Vi um documentário de Cousteau sobre Serra Pelada, que é um garimpo no norte do Brasil. Vimos 15 mil homens carregando sacos de cascalho na ribanceira. Baseado nisso, escrevi uma música de 10 minutos, que gravamos e se tornou a abertura do filme. Nós a gravamos e fomos com Godfrey ao garimpo. E eu dei a música ao câmara, que pôs um *walkman*, ouviu a música e filmou as cenas. Não é demais? Além disso, os homens que trabalhavam lá... Precisamos de uma permissão. O Exército cercava o lugar. Não se entra lá sem permissão. Perguntaram: “o que vocês estão ouvindo?” E falei: “esta música é daqui. Eu me inspirei nas imagens daqui”. E eles pediram para ouvir. Havia milhares de homens lá, mas alguns deles, que estavam por perto, pediram para ouvir. E toquei para eles. E alguns deles aparecem no filme. Mas não sei quem eram.

¹⁶⁷ O poeta norte-americano Allen Ginsberg (1926-1997) foi um dos expoentes da geração Beat, movimento literário dos anos 1950, que viam na arte uma forma de refletir seu desespero diante dos problemas do mundo, utilizando-se de elementos psicodélicos para mostrar as “texturas da consciência”. *Naqoyqatsi* foi dedicado a outro poeta *beat*, Gregory Corso.

Godfrey e eu estávamos lá e fomos até o fundo do garimpo. Era assustador, mas Godfrey começou a descer. E depois de descermos uns 500 metros dentro do garimpo, perguntei a Godfrey, que é bem alto: “aonde você está indo?” Ele disse: “vou até o fundo”. E corri atrás dele.

GR: Na ocasião, havia uns 40 mil homens no garimpo. Nós estávamos... Eu estava com o diretor de fotografia, Leo Zourdoumis. Apontamos a câmera para um grupo de homens que vinha lá do fundo. Se fizesse uma comparação com um arranha-céu, eles subiam escadas até o 60º andar. De repente, vimos um homem ser atingido por uma pedra. O diretor de fotografia disse: “devemos ajudá-lo?” Eu falei: “não se mexa, pois criaremos mais problemas. Eles sabem o que fazer”. Imediatamente pegaram o homem, colocaram-no nos ombros, quase como a Pietà, e o carregaram da metade do garimpo até o alto. E eu implorei ao câmera: “apenas faça seu trabalho e filme aquilo”. E ele filmou.

Noventa e nove por cento das imagens desses filmes foram feitas de improviso, focando o sujeito, correndo riscos. Não nos preparamos para elas, não tínhamos um ponto de vista etc. No caso da cena do garotinho de Luxor, como perdemos a passagem do caminhão, pedimos para filmá-lo quando o caminhão seguinte passasse e ele concordou. Ele esperou e depois continuou seu caminho para casa. Mas, na maioria dos casos, simplesmente filmamos o sujeito sem dizer-lhe o que fazer e onde ficar para que parecesse tal coisa. Tudo foi feito no espírito documentário do envolvimento do sujeito.

PG: Eu disse: “Godfrey, estou compondo uma trilogia”. Quando falei “trilogia”, ele entendeu na hora. Nós já pensávamos nisso desde o início. A vantagem da trilogia é que ela amplia o alcance de suas operações. Isso permitiu que nossas ideias crescessem juntas durante um período de 20 anos. Pensando nisso, mantemos uma certa integridade de tema ou de concepção nesses 20 anos. Integridade com mudanças, com evolução e modificação.

GR: Três é meu número quintessencial, por assim dizer. Então, os roteiros que faço são divididos em três. Três é a minha matriz para obter resultados para criar algo. E ficou muito bom. E foi nesse momento, quando comecei a perceber como seria esse outro filme, que decidimos fazer uma trilogia juntos. Nos outros dois, filmamos as imagens, fomos às locações e os montamos com o mínimo de interferência. Queríamos aperfeiçoar as imagens que obtivemos, que registramos.

No filme *Naqoyqatsi*, a locação em si é uma imagem. Então, transpomos para o virtual. Transpomos para o icônico as imagens que descrevem o mundo em que vivemos. Depois, nós as revivificamos, mudamos movimentos, cores, velocidades, as pintamos. E terminamos com um quadro vivo de imagens pintadas da natureza icônica. E nós recontextualizamos essas imagens icônicas. Assim, questionamos o que é familiar no filme *Naqoyqatsi*. *Naqoy* significa guerra, matar, tirar vida de outra pessoa. Junto com *qatsi* significa um estilo de vida belicista. É a sua etimologia. O meu comentário, como fiz nos outros filmes, é que a guerra que essa palavra descreve está além do campo de batalha. É uma guerra total, a guerra na vida diária, o que é difícil de perceber estando dentro dela. Guerra como agressão sancionada, como um atentado contra a vida em si. Para mim, o significado da palavra está resumido na máxima violência civilizada. Submissão animal. *Naqoyqatsi* é sobre isso. Seu sujeito é o mundo globalizado. *Koyaanisqatsi*, o mundo do norte, *Powaqqatsi*, o mundo do sul, *Naqoyqatsi*, o momento globalizado no qual estamos.

PG: Em *Naqoyqatsi*, fizemos algo como uma colagem, juntamos pedaços. Godfrey nem tinha as imagens. Eu faria a música. Ele, as imagens. E perguntei como seria a música. Ele me mostrou umas imagens, mas sem editar. Mas nós conversamos, e eu sabia como tudo deveria ser. As colagens deveriam ligar os lugares entre as partes maiores do filme. E deveriam ser uma repetição da intensidade do filme. Então, fiz a música assim, e Godfrey fez as imagens. Fizemos assim. Com o tempo, ficamos à vontade para nos alternarmos no papel do líder. Não importa quem comece, pois trocamos de lugar.

GR: O passo seguinte é o lançamento do novo filme e da Trilogia *Qatsi* como obra completa. Mas o que significa para mim, depois da trilogia, não sei ao certo. Eu nunca... Acho que, por ter sido um religioso cristão, anos atrás, aprendi a não pensar no futuro, a deixar Deus cuidar do futuro. Então, acabei com o vício, não sei se bom ou mau, de pensar no futuro. Meus amigos acham isso uma burrice. Mas eu me sinto mais livre assim. E tenho idéias para outros projetos e espero, nos próximos meses, poder iniciá-los.

PG: A dificuldade desses filmes é que não são vistos como filmes comerciais. Eles sempre foram... o dinheiro sempre... Bem, até recentemente era arrecadado fora da indústria. Então, as pessoas fazem fila para ver os filmes, mas não para produzi-los. Levamos 24 anos para fazer a trilogia. Nesse ritmo, mal conseguiríamos fazer mais três, se tentássemos. Mas isso pode mudar. E sei que Godfrey está com várias idéias.

GR: Não posso tentar mudar a visão de alguém. Serei mais claro. Digamos, hipoteticamente, que você soubesse qual é a resposta para o mundo. Muitos acham que sabem, acham que têm a resposta universal. Só por ser universal, para mim, é fascista. O mundo seria chato se só houvesse uma flor, um terreno, uma linguagem e uma forma de fazer as coisas. Isso negaria a existência do que o mundo é, uma unidade misteriosa ligada pela teia da diversidade. A máxima desse mundo, se posso ousar tanto, é divididos somos fortes¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Possível referência à música *Hey You*, do Pink Floyd, cujo último verso é: “*together we stand, divided we fall*” (“juntos somos fortes, divididos, caímos”).

Especial *Vida é Guerra*¹⁶⁹ – Entrevista com Steven Soderbergh (produtor executivo) e Godfrey Reggio (diretor)

Steven Soderbergh: Acredito que algumas pessoas, quando veem algo que não se encaixa no modelo que estão acostumadas, querem culpar o cineasta, essas pessoas acham que é “culpa” desse cineasta. Não penso dessa maneira, tento manter minha mente aberta a respeito da arte em vez de tentar mutilá-la para que se encaixe em meus padrões.

Godfrey Reggio: Não é o efeito da tecnologia na sociedade, na economia, na religião, na guerra, na cultura etc., na arte... é que tudo agora existe na tecnologia, ela é a nova hospedeira da vida. É o preço que pagamos pela busca da felicidade tecnológica, que é o que essa guerra cotidiana é. Vai muito além de campos de batalha, é guerra total, é a guerra como um modo normal de viver.

SS: Acredito ser importante termos filmes como *Naqoyqatsi* ao menos disponíveis para as pessoas, porque, mesmo que para algumas pessoas esses filmes sigam muito além em uma direção, é importante sabermos qual é esse limite – o que é ir muito longe? É importante que alguém esteja neste lugar, explorando esse território, que é um lugar para o qual muitas pessoas vão e nem sempre voltam. Então acho ótimo que exista alguém extrapolando os limites.

¹⁶⁹ [Tradução nossa]. Disponível no DVD de *Naqoyqatsi* (2003). A entrevista não apresenta créditos adicionais.

Especial *A música de Naqoyqatsi: uma conversa com Philip Glass (compositor) e Yo-yo Ma (solista)*¹⁷⁰

Philip Glass: Comecei a compor a música do filme antes de saber que Yo-yo poderia tocá-la. O que é estranho... bom, e depois eu tive que voltar e reescrever algumas das coisas. Mas o estranho é que parece que foi escrito para ele. Parece mesmo, e se encaixa muito, muito bem. O que eu estava querendo era... esse é o terceiro filme da trilogia que Godfrey Reggio fez. E eu queria que fosse como os outros filmes, mas queria que tivesse uma voz bem clara. Quando começamos a conversar, não sabia o que essa voz seria. E essa voz acabou sendo o solo de violoncelo.

Yo-yo Ma: O engraçado é que enquanto tocava a música, e agora, gravando... senti que, quando você escreveu, tinha o violoncelo em mente. Eu sei que não é verdade, então não posso ter essa pretensão, mas funcionou muito bem para o instrumento.

PG: Acho que é porque sempre que escrevo peças para orquestras, e fico atento à seção de cordas. Sempre dependi [dos instrumentos] de cordas em quase tudo que escrevi para orquestras. Percebi isso há muito tempo. E é por isso que Brahms e Beethoven são tão bons, eles sempre estiveram atentos às cordas [Glass e Yo-yo Ma riem]. É, acho que começou aí. E não é uma má ideia, as cordas realmente lhe dão o corpo de uma peça para orquestra. E como sei disso, quando escrevo, sempre sei onde as cordas abertas estão... e então foi simples colocar a parte do violoncelo.

YM: Encaixou muito, muito bem.

PG: Acho que a música [de *Naqoyqatsi*] foi muito beneficiada com a voz do violoncelo.

YM: É. E assistindo partes do filme junto com a música, não só a música funciona, mas o filme também... Acho que fui muito adequado a esta música e para a linguagem [dos filmes] de Godfrey. Mas também acho que a música se sustenta... sem o filme. E isso é muito legal, a música é muito bem estruturada.

PG: Esse vai ser o meu próximo desafio, transformar essa música em um CD. Mas concordo com você, acho que os movimentos estão ali [na música]. Parte da música foi escrita... bom, tem esses pequenos *intermezzi*, muito delicados, que funcionam como peças

¹⁷⁰ [Tradução nossa]. Disponível no DVD de *Naqoyqatsi* (2003). A entrevista não apresenta créditos adicionais.

de ligação. O filme é tão intenso que em alguns momentos precisávamos quase que aliviar um pouco... e então tive a ideia de fazer essas peças solo para o solo de Yo-yo... E o interessante é que algumas partes do filme não vão ser complementadas pela música.

YM: Isso eu achei um conceito maravilhoso, porque quando se tem uma interação tão boa, é legal tê-la nos dois sentidos. E geralmente é apenas no outro sentido.

PG: Godfrey está pronto para isso. Ele é diretamente inspirado pela música. Muitas outras pessoas são, mas ele corta de acordo com a música sem hesitar. Muitos de nós que escrevem músicas para filmes estamos acostumados ao método “convencional” de trabalhar, e é o jeito comercial, porque é o que dá dinheiro. Fazem o filme, colocam a música, fazem outro filme, colocam a música... Mas quando paramos para pensar, há tantas maneiras de fazer essa união de imagem, e música, e movimento.

YM: Acho muito divertido conversar com você porque você está interessado em explorar todas as possibilidades, e, óbvio, encontrando maneiras que funcionam, mas não necessariamente *do* jeito que normalmente é feito. Isso é algo que me fascina, é muito bom ver alguém que tem feito assim há muito tempo...

PG: E tenho sobrevivido!

YM: E se divertindo muito com o que faz, de fato se divertindo muito!

PG: É por causa das pessoas que você acaba conhecendo. Música é muito sobre aqueles com quem você trabalha. Desisti, há muito tempo, de tentar fazer tudo sozinho, e isso foi realmente um alívio...

YM: É, agora você é mais livre para explorar novos jeitos de fazer as coisas.

PG: Mas também... Mark¹⁷¹ teve grandes ideias, Kurt¹⁷² teve grandes ideias, e você teve excelentes ideias. Música realmente é um negócio em sociedade. E às vezes a gente esquece isso... mas criar um trabalho, e encontrar quem interprete... interpretação é uma parte enorme do processo!

YM: O que gosto de trilhas de filmes é que você tem tudo tão claro, a estrutura é tão clara, as proporções são claras... é uma alegria para mim. Porque para mim um bom trabalho une esses componentes. Um bom compositor sempre sabe o que ele quer, o que ele está

¹⁷¹ Nos créditos de *Naqoyqatsi*, aparecem dois Marks. Glass pode estar se referindo a Mark Atkins, que aparece creditado como quem toca o instrumento *didgeridoo*, ou a Mark Gill, que consta nos agradecimentos de gravação da trilha sem maiores especificações.

¹⁷² Kurt Munkacsi, creditado como um dos produtores da trilha de *Naqoyqatsi*.

fazendo. E é um prazer olhar uma trilha, ou ouvi-la em uma fita... penso: “sei o que você está fazendo” e esse é um grande ponto inicial.

PG: Tem toda essa clareza do que se quer, mas tem também a importância da interpretação. E é isso que é tão interessante sobre música. Não importa o tanto que você esteja certo sobre como fazer algo, às vezes o intérprete vem e lhe dá duas opções de como executar. E você: “bem... quero ouvir!” E ele traz o seu próprio modo de ouvir aquilo. E cada um traz suas próprias impressões sobre aquilo, e acho que é isso que procuramos nas gravações. Nós temos que escrever para o futuro, e não para o presente. Se você não escreve para o que vai acontecer, então você está atrasado. É como um batedor [de beisebol] contra um lançador muito rápido. Na hora em que você vê a bola, já é tarde demais.

Painel de discussão na NYU (Universidade de Nova York)¹⁷³

Mesa composta por: Jon Kane (editor); John Rockell (editor de Artes e Cultura do New York Times); Godfrey Reggio (diretor); Philip Glass (compositor)

John Rockell: Algum de vocês poderia explicar... bem, vamos começar do básico. O que significa *Qatsi*, qual é o tema desses filmes, qual é a conexão?

Godfrey Reggio: Bom, *Qatsi* vem da língua Hopi, e a palavra significa *vida* e em cada um desses três filmes a palavra aparece em um composto: *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Naqoyqatsi*... Quando combinada com as palavras que tentarei descrever brevemente, a palavra [*qatsi*] significa “um modo de vida”, o que vai além da palavra sozinha. No caso de *Koyaanisqatsi* a palavra significa “vida louca”, “vida em turbulência”, “vida em conflito”, “vida em desequilíbrio” e pode também ser interpretada como “um modo de vida que clama por outra forma de ser vivida”. É uma palavra pesada, latente e complexa que, para mim, descreve de forma extraordinária um evento – e é esse o motivo para eu usar a língua deles [da tribo Hopi]. O segundo filme foi chamado *Powaqqatsi*. E *Powaqqa* é um feiticeiro de magia negra, uma pessoa que come a vida de outra pessoa a fim de avançar, prosperar. O *modus operandi* de um *powaqqa* é encanto e sedução. E quando combinada com a palavra *qatsi*, o composto significa “um modo de vida que consome outro a fim de avançar”. Para a palavra *Naqoyqatsi*. *Naqoy* significa... sua raiz é “cada outro mata muitos”¹⁷⁴, e não tem correspondente exato em nossa sintaxe, mas para mim tem um significado muito profundo. Os outros significados são “modo de vida que mata”, “guerra como modo de vida”, e um comentário nosso, que fizemos o filme, escolhemos empregar também o uso da expressão “violência civilizada” - como um entendimento contemporâneo desse termo [*Naqoyqatsi*]. Todos esses são termos intensos, eu entendo. Quando o filme foi primeiro pensado, *Koyaanisqatsi*, minha ideia inicial era não ter um título, porque um título seria redundante. Por favor, entendam que não é falta de amor à língua, é porque senti que queria que esses filmes, de alguma maneira, estivessem na língua do momento global em que estamos.

¹⁷³ [Tradução nossa]. Disponível no DVD de *Naqoyqatsi* (2003). A palestra não apresenta créditos adicionais e a gravação termina antes de que a plateia participe.

¹⁷⁴ “*each other kill many*”.

Então queria que uma imagem pudesse fazer as vezes de título do filme. Mas isso era inaceitável para a equipe e certamente para os distribuidores.

JR: E para o Phil [Philip Glass], para seu coro: “*koyaanisqatsi, koyaanisqatsi*” [cantarola, em clara brincadeira que se refere aos momentos em que o título do filme é cantado].

Jon Kane: É, não teria jeito, não teria como.

JR: [continua cantarolando] O filme nunca seria o mesmo!¹⁷⁵

GR: Pois é, então isso nunca passou de uma ideia que foi logo descartada. Então decidi que o melhor a fazer seria escolher uma palavra desconhecida, que não tivesse bagagem cultural evidente, uma palavra que fosse como algo vindo de um outro lugar metafísico. E qual lugar seria melhor para achar algo assim do que ir de encontro aos povos americanos nativos? Bom, os filmes certamente não têm nada a ver com o “tema” *Hopi*, não é sobre a cultura deles etc., trata-se de tomar emprestado a perspicácia deles, seu *insight*, ou a clareza da língua deles para descrever o nosso mundo. Então, dizem que uma imagem vale por mil palavras, e o que tentamos aqui é pegar mil imagens e atribuir a elas o poder dessas três palavras [*Koyaanisqatsi, Powaqqatsi, Naqoyqatsi*], porque essas palavras nos permitiriam, de alguma maneira, e sem sermos muito exagerados, *renomear* o assunto dos filmes. E eu acredito que a língua que nós temos não é mais capaz de descrever o mundo em que vivemos. Ela descreve um mundo que não está mais aqui. Então pegamos essas palavras pesadas, colocamos essas imagens juntas e criamos um cenário que tem uma história mas não em um sentido óbvio, em que o significado está nos olhos ou nos ouvidos do espectador.

JR: O projeto... bom, você sempre pensou em uma trilogia, é isso?

GR: Não.

JR: Bom, você começou tudo isso em meados dos anos 70, explica isso.

GR: Na verdade foi ideia do Philip [Glass], de ser uma trilogia. Quando estávamos fazendo *Koyaanisqatsi*, em 1977, um dia estávamos os dois trabalhando juntos, animados... E ele disse: “Godfrey, as coisas são melhores quando vêm em três, faço trilogias de óperas...” E isso fez muito sentido para mim porque três é o jeito que tento trabalhar meus projetos, uso esse número como referência. Mas na verdade Phil foi quem teve essa ideia.

¹⁷⁵ Ao longo dos anos que tenho tido a Trilogia como objeto de estudo, já vi várias pessoas fazerem essa brincadeira, imitar o coro – o que mostra, ainda que de forma sutil, como a escolha foi acertada, uma vez que este coro, logo no início do filme, se tornou “popular” e memorável, uma marca do filme.

Philip Glass: A ideia de três, de fazer trilogias, filmes, ou óperas, naquela época eu estava compondo óperas – *Einstein*¹⁷⁶ era a primeira, estava terminando [ininteligível, mas provavelmente ele se refere a *Satyagraha*], que era a segunda, e planejando a terceira... Quando você divide as coisas em três “partes” você tem tempo de desenvolver uma ideia. E para um artista é importante ter tempo para se envolver em um projeto. Mas devo confessar que nunca nos ocorreu que levaríamos 25 anos para terminar isso [Godfrey também está “em cena” e os dois riem]. É, demorou 25 anos para terminarmos a Trilogia, e tem toda uma história por trás dessa demora.

JR: O que gastou tempo mesmo foi o intervalo de tempo entre *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*...

PG: É, foi esse o intervalo maior mesmo.

JR: ...porque primeiro foi entre 1982 e 1987¹⁷⁷, e depois temos 15 anos até 2002.

PG: É, outro dia me perguntaram se no meio do caminho fiquei desencorajado, com medo de que nunca terminássemos. Adoraria dizer: “não, nunca pensei isso! Nunca estive desencorajado!” [Reggio acha graça]. Mas na verdade, depois de dez anos, estávamos... bom, eu não diria “desesperados”... mas eu já estava começando a tocar, ao vivo, a trilha dos três filmes, misturadas. E começamos a acreditar que, assim, conseguiríamos que alguém topasse produzir o terceiro. Isso foi há uns cinco anos... E depois de um tempo alguém, não lembro quem, escreveu sobre isso no NY Times¹⁷⁸...

JR: Não fui eu quem escreveu, lembro disso, mas não fui eu.

GR: Ty Burr.

JR: É! Ty Burr!

GR: Da sua editoria.

JR: Sim.

PG: E alguém em Los Angeles pegou esse jornal e percebeu que tratava-se de uma trilogia incompleta. E telefonou para esse cara [aponta Reggio] e falou que queria ajudar a finalizar... bom, para terminar a história, essa parte não é tão interessante, mas a dificuldade

¹⁷⁶ Refere-se a *Einstein on the beach*, opera de 1976. A Trilogia *Einstein* completa-se com *Satyagraha* (1980) e *Akhmaten* (1983).

¹⁷⁷ *Koyaanisqatsi* foi finalizado em 1982 e *Powaqqatsi* em 1987, mas as datas de lançamento são 1983 e 1988.

¹⁷⁸ FILM; 'Qatsi,' Part III: Technology Triumphs. Originalmente publicado em março de 2000. Disponível em <http://www.nytimes.com/2000/03/19/movies/film-qatsi-part-iii-technology-triumphs.html?scp=1&sq=qatsi&st=nyt&pagewanted=all> – data de acesso: 26 de maio de 2011.

principal é que o filme não se encaixa nos moldes da indústria cinematográfica, de filmes que dão lucro. Digo, investir em algo que só se paga em dez anos não faz sentido para “eles”. Mas até acho que nossos filmes venderam. [Dirige-se a Reggio] Eles se pagaram?

GR: Larry! Nosso produtor! [aponta para alguém na plateia, presumivelmente Lawrence Taub, produtor da Trilogia, que responde e Reggio o repete:] Sim, mas lentamente!

PG: Exato. “Lentamente” não é uma palavra que pessoas em LA gostam de ouvir! Então é basicamente por isso. Sempre houve muito interesse na Trilogia, sempre aparece alguém querendo nos ouvir falar a respeito, mas essa questão do retorno financeiro lento foi o motivo principal para este projeto ter demorado tanto a ser finalizado. Ao mesmo tempo, foi tempo suficiente para que o próprio assunto fosse mudando.

JR: Acredito que a maior parte das pessoas aqui presentes sabem de como esses filmes foram feitos, que são, basicamente, imagens com acompanhamento musical, mas não têm história, diálogo ou esse tipo de coisa. Acho que devemos falar um pouco da maneira como vocês dois [Reggio e Glass] trabalham juntos, que sei que é bem fora do usual, não é como se você [Reggio] fizesse o filme e depois você [Glass] fizesse a trilha, é muito mais orgânico nesse sentido. Poderiam falar um pouco disso?

PG: Bom, começamos muito cedo... desde antes de o filme estar completo... acho que foi em '78 nós começamos a trabalhar juntos. Eu via pedaços do filme, escrevia a música, Reggio ouvia, remontava as imagens e depois eu acabava reescrevendo a música. O ponto é que enquanto fazíamos isso... bom, não tinha ninguém esperando, não tínhamos nenhuma espécie de horários ou prazos. Basicamente, não tínhamos nem o dinheiro para terminar o filme, então tínhamos muito tempo para experimentar. Eu estava morando em Nova York e Godfrey tinha um estúdio em Venice, Califórnia, e eu ia pra lá a cada seis semanas mais ou menos, e era quando olhávamos as coisas juntos, e eu voltava para NY, e escrevia a música, e mandava, e ele continuava trabalhando... Realmente não tínhamos pressa porque não tínhamos o dinheiro pra terminar o filme mesmo! E eu estava muito interessado no processo, porque estou acostumado com o universo da dança, teatro, ópera... eu era bem-versado em estratégias de colaboração nesses lugares, eu sabia fazer aquilo. O que não é nada comum no mundo do cinema. E Godfrey... bom, ele era um cineasta iniciante naquela época, ele não tinha nenhuma bagagem de como o trabalho “deveria” ser feito. Então tivemos tempo para experimentar não só no filme mas também nesse processo de trabalho.

E esse modo de trabalhar ficou ainda mais evidente nesse terceiro filme, eu fico muito tempo na sala de montagem olhando o que está sendo feito pela equipe e eles também passam muito tempo ouvindo a música, e também passamos muito tempo assistindo aos copiões. E eu tinha um estúdio, então poderia recriar, mudar um pouco a trilha desses filmes o tanto que eu quisesse, sem gastar muito dinheiro. Foi um jeito divertido de trabalhar. E nós estávamos aprendendo a fazer filmes, fazendo esses filmes. Acho que ninguém ali nunca tinha feito nenhum filme antes, e então não tínhamos nenhum modelo a seguir. Aprendíamos uns com os outros. Quando chegamos no último [*Naqoyqatsi*], pensamos que sabíamos como fazer esses filmes, mas na verdade mudamos tudo, pois a tecnologia havia mudado tão radicalmente ao longo dos anos que acabamos nos encontrando em outro lugar, completamente diferente.

JR: Quero chegar no aspecto tecnológico e no que faz *Naqoyqatsi* diferente dos outros dois, mas antes disso, Godfrey, você mencionou o que essas palavras em *hopi* significam, mas na verdade há muitas diferenças entre os dois primeiros filmes e mais ainda entre os dois primeiros e o terceiro. Essencialmente, os dois primeiros filmes têm imagens extraordinariamente belas, sejam elas filmadas ou encontradas, e justapostas de maneiras interessantes. E o primeiro, como você vê agora, é sobre a América do Norte e o contraste entre o mundo natural e o mundo civilizado. O segundo é mais sobre o hemisfério sul e os povos do Terceiro Mundo e a interação deles com o mundo moderno. Você pensou nisso logo no começo, em meados dos anos 1970? Quando você pensou em *Koyaanisqatsi*, você pensou no que aquilo era naquele momento, foi o que você planejava fazer, ou quando surgiu a ideia da trilogia já houve essa separação de ideias sobre o que seria cada um deles?

GR: Bom, como Philip disse, na época de *Koyaanisqatsi* nenhum de nós tinha tido nenhuma experiência com cinema, então não tivemos que “desaprender” nada, tivemos como que uma oportunidade original. E fazer esse filme sozinho teria sido o trabalho de uma vida, pelo que sei, naquele momento. Então quando Philip falou da Trilogia ficamos muito animados, mas os dois percebemos que teríamos que aprender com esse primeiro filme para que pudéssemos continuar – e o melhor professor seria nossos próprios erros, cometidos nesse primeiro filme. Durante a exibição de *Koyaanisqatsi*, no Festival de Nova York, em 1983, ficou claro para mim que, uau, estava todo mundo pensando em termos de Leste e Oeste, o Muro [de Berlim] estava lá, e estava eu e um dos produtores na sala

quando... “eureka! Norte/ Sul” me veio à mente. E eu disse, bom, já terminamos o filme sobre o norte, o segundo filme precisa ser sobre o sul. E então eu estava pensando que o primeiro filme era sobre *hyper* conexões, indústrias, tecnologia, coisas que aproximassem a cultura norte-americana da cultura do oeste europeu daquela época, e também o Japão. E o segundo filme, *Powaqqatsi*, era sobre culturas de oralidade, de simplicidade, que trabalham com as mãos, pessoas que trazem suas tradições aos seus modos de vida, e que isso está em perigo. E o terceiro filme, ficou óbvio enquanto fazíamos *Powaqqatsi*, como um conceito, era a globalização do mundo – então tínhamos Norte [coloca uma mão para o alto], Sul [coloca a outra mão em oposto] e então esse momento globalizado [“cria” uma esfera com as mãos], em que todos nós estamos, e isso tornou-se o conceito para *Naqoyqatsi*. O que John disse sobre as diferenças entre os filmes, eu concordo, mas há uma diferença radical entre *Naqoyqatsi* e os outros dois filmes. Vou tentar ser o mais claro possível. Nos outros filmes, como John disse, parte do interesse era a beleza da fotografia – em *Koyaanisqatsi*, Ron Fricke era o fotógrafo, que, na minha opinião, é um gênio do cinema... seu trabalho é magnífico! Em termos de enquadramentos, da sua técnica, sua capacidade de produzir imagens. E com *Powaqqatsi*, os dois fotógrafos¹⁷⁹ eram igualmente bons, cada um à sua maneira... Mas íamos a locações reais, íamos aos lugares e filmávamos, e fizemos tudo na câmera, usamos *motor-speeds*, lentes, tudo para criar uma linguagem do meio visual. No caso de *Naqoyqatsi*, as locações propriamente ditas são as imagens. Nós realocamo-as no virtual. Escolhemos deliberadamente imagens que são familiares, icônicas, que qualquer um poderia reconhecer, pois estamos em contato com elas o tempo todo. Ao mesmo tempo, são imagens nas quais você não pensa, não dá muita atenção, pois o contato com elas é muito próximo e direto – e elas estão presentes em todos os lugares. Essas imagens, aproximadamente 600 imagens ou algo assim, tornaram-se a locação para o filme. E isso foi o que estabeleceu, acredito, a variável, a diferença real entre *Naqoyqatsi* e os outros dois filmes. E isso também fez de *Naqoyqatsi* um filme muito mais abstrato em relação aos outros dois. Menos “aparente” em sua superfície, e exigindo, talvez, mais trabalho ao espectador ou ouvinte.

¹⁷⁹ A fotografia de *Powaqqatsi* é assinada por Graham Berry e Leonidas Zourdomis.

JR: 80% das imagens [de *Naqoyqatsi*] já existiam antes de que vocês começassem a filmar, de acordo com as notas. O que são os outros 20%, aquilo que vocês filmaram? E por que você sentiu que devia sair em busca dessas imagens e realizar essas novas filmagens?

GR: Bom, sentimos que deveríamos sair e filmar o “mundo real” por causa desse cenário que criamos. A sequência inicial deveria dar a ideia de ver o presente do ponto de vista do passado. E senti que o que queríamos fazer era enxergar com o olho da câmera, que não era possível com as imagens de arquivo. Os produtores encontraram esse prédio em Detroit, a Estação Central de Michigan, tínhamos a pintura de Brueghel, e as duas imagens remetiam a um lugar, o Coliseu, em Roma. Brueghel esteve em Roma no início do século 17¹⁸⁰, para estudar o Coliseu e fazer esboços e a arquitetura da Estação Central de Michigan é inspirada na arquitetura clássica. Ambos compartilham da mesma forma [desenha uma espécie de elipse com as mãos]. Então isso [a estação em Detroit] era importante de ser filmada. Essas imagens foram, contudo, reanimadas. Elas também foram “tratadas” como as outras imagens do filme, mesmo que elas tenham sido filmadas por nossa equipe. Talvez você queira falar um pouco disso, Jon.

JK: Todas as imagens que fizemos foram tratadas, da mesma forma que as imagens de arquivo. Em alguns casos tínhamos imagens de arquivo de algum tema, como fotografia termal¹⁸¹, que gostávamos, mas a imagem não estava assim tão boa, mas nós sabíamos que queríamos aquilo, e queríamos melhorá-las, então refilmamos essas coisas.

GR: A ponte do Brooklyn é um exemplo.

JK: Certo. A ponte do Brooklyn, as pessoas do início do filme, sabe, filmadas em fotografia termal. Mas até essas imagens foram reanimadas, como Godfrey diz, ou ao menos manipuladas na sala de edição. Algumas vezes foi porque tínhamos uma tomada que sabíamos que não estava funcionando naquele corte e em outros casos, como no caso da estação de trem, era toda a ideia que Godfrey tinha e que nunca encontraríamos essas imagens, então fomos filmá-las.

¹⁸⁰ Aqui, Reggio parece se confundir um pouco com as datas. Ele fala em “*early 16 hundreds*” – início dos “1600”. A pintura de Brueghel é datada, aproximadamente, de 1560.

¹⁸¹ Tipo de fotografia que apresenta uma imagem baseada na emissão do calor de partes diferentes do corpo.

[JR apresenta Kane à plateia, dizendo que Godfrey Reggio e Philip Glass são famosos, e Kane brinca: “é, eu sou o sujeito que fica lá parado, enquanto os outros dão os autógrafos, mas tudo bem!”]

JR: Quero saber mais da natureza técnica do seu trabalho especialmente, mas, antes disso, vamos fazer uma pergunta a Phil. A trilha de *Koyaanisqatsi*, que certamente tornou-se uma de suas peças mais conhecidas, tem a sua própria linguagem. Os coros do início e do final, e a música que reflete certos espaços vazios, e, claro, a memorável queda do foguete no final. Para *Powaqqatsi* você se inspirou em aspectos do Terceiro Mundo e foi na direção de uma inspiração étnica. Estou interessado no que você diz nas notas, de que foi intuitivo neste filme. Em *Naqoyqatsi*, se você tivesse seguido o mesmo padrão dos dois primeiros, já que este é extremamente abstrato e tem um acervo imagético difícil e exigente, você poderia ter ido para um caminho mais abstrato, eletrônico, mas você fez exatamente o contrário. Descreva o que você estava pensando...

PG: A resposta a essa pergunta tem dois níveis. Primeiro, temos que considerar que neste filme Godfrey criou uma outra linguagem visual, e ele esperava e insistia que a linguagem musical de cada um deveria ser diferente. Não digo literalmente uma nova linguagem, mas um certo novo mundo sonoro, diferente para cada um. Aconteceu, também, que os três filmes aconteceram em momentos da minha vida em que eu estava trabalhando com certas ideias. No primeiro filme, final dos anos 70, eu estava trabalhando com a junção de sintetizadores, e alguns cantores... Então isso acabou se tornando o modelo musical em que *Koyaanisqatsi* se baseou. Quando fomos fazer *Powaqqatsi*, neste ponto eu tinha decidido ir, na verdade fui convidado a ir, com a equipe aos lugares em que realizaríamos as filmagens. E eu queria ouvir a música que estava lá. Fiz algumas experiências muito interessantes de como eu traduziria o que eu ouvia, e usando aqueles instrumentos... A trilha tornou-se *world music* já nessa época. E isso teve a ver com o fato de que eu tinha estado na África, na Índia e na América do Sul – eu estive em todos os lugares em que o filme esteve. Esse terceiro, agora, bom, nos 12 anos entre esses dois filmes¹⁸², eu já tinha voltado à escrita de músicas orquestradas. Escrevi, não sei, acho que seis sinfonias em cerca de dez anos. Talvez meia dúzia de *contrettos* então eu tinha feito todo o caminho de volta à minha

¹⁸² Glass refere-se ao tempo entre o lançamento de *Powaqqatsi* e o início de produção de *Naqoyqatsi* – 1988 e 2000.

formação, que é de instrumentos musicais usados nos séculos 19 e 20. Primeiro, quando eu estava olhando o que Godfrey e Jon estavam fazendo, e quando conversamos a respeito... bom, Godfrey e eu conversamos sobre esse filme por uns 10 ou 12 anos... já tínhamos uma espécie de *storyboard*, tínhamos umas cem imagens que poderíamos organizar em uma mesa e imaginar o que o filme se tornaria, mesmo que ele ainda não estivesse feito, bom, eu tinha uma ideia de o que o filme seria, para onde ele iria. Tive receio, e falei com Godfrey, de que o filme ficasse tão abstrato que poderia, de alguma maneira, alienar o espectador. Então percebi que a música deveria funcionar de um modo diferente dos dois primeiros. Pensei na música como uma ponte entre o espectador e a imagem. Pensei que era uma espécie de ligação com o filme, era como se a música o tomasse pela mão e o levasse através do filme. Conversamos sobre isso. A preocupação é de que toda essa abstração do filme o tornasse “inassistível” em seus 90 minutos, se a música fosse igualmente abstrata. Provavelmente outro compositor escreveria alguma coisa muito diferente – conheço muitos que teriam escrito – mas decidi ir nessa direção. A entrada de Yo-yo Ma como solista aconteceu perto do final do projeto... O conheci, fui convidado a encontrar com ele, conversamos, mostrei-lhe minha música e, curiosamente, toda a parte final havia sido escrita para um solo, foi ideia de um de nossos editores... de que esta peça fosse um solo, então o escrevi, e conheci Yo-yo alguns meses depois, e foi esta a peça que mostrei a ele. E parecia-se com um solo para violoncelo. Ele me disse que saberia tocar aquilo e eu respondi “tenho certeza que sim”, e então ele ficou bem interessado no projeto. Mas o que eu estava procurando àquele ponto... bom, não se esqueçam, conversamos sobre isso durante 10 ou 12 anos, e aqui estávamos a uns meses de terminar... e sugeri a Godfrey de que houvesse uma voz para o filme, que o filme requeria uma voz .. através do violoncelo. E essa foi uma ideia que não tínhamos em mente antes. Bom... devo dizer que a construção de imagens em que Jon estava envolvido era um processo tão longo e complicado, do qual falaremos em breve, tenho certeza, que quanto mais eu via, mais abstrato parecia, e fui tendo mais certeza de que a música deveria apoiar o filme de um modo diferente do que aconteceu nos outros dois filmes. Ela deveria, de algum modo, trazer um equilíbrio ao filme.

JR: Talvez a gente deva entrar nessa questão de como as imagens funcionam. Eu, por exemplo, não tenho ideia. E com isso quero dizer que não tenho ideia de como Godfrey e

Jon trabalharam juntos. Jon é um *designer* visual¹⁸³ e, obviamente, Godfrey tinha esse filme em mente antes de que Jon se envolvesse no projeto – as cem imagens que vocês olhavam tanto – até que ponto Jon executou o que você queria e até que ponto ele se colocou no filme, dizendo o que era bom e o que não era?

GR: Vou fazer uma comparação para vocês que assistiram a *Koyaanisqatsi*. Philip e eu tínhamos um processo colaborativo com Ron Fricke. Seria desonesto de minha parte não reconhecer que a contribuição de Ron Fricke e de Philip Glass era tão essencial quanto a minha própria. Nos sentimentos exatamente da mesma maneira em relação a *Powaqqatsi*, a respeito das pessoas que trabalharam naquele filme. E, em comparação, Jon chegou e desempenhou o papel equivalente ao de Ron Fricke em *Koyaanisqatsi*. Esses títulos, créditos, não fazem jus ao trabalho dessas pessoas. Jon é muito mais do que um montador, é muito mais do que um *designer* visual... Lembrem-se, as locações desse filme são as imagens. Então ele [Jon] pode ser considerado também um fotógrafo, no domínio digital. Todos esses aspectos, e o que você encontra quando se transfere do plano analógico ao plano digital na feitura do filme é que as palavras que descrevem essas realidades não mais fazem sentido. Elas não abarcam o que na realidade acontece. Sobre a nossa relação, é a mesma coisa que com Philip, o que eu tenho com Jon. É um processo colaborativo. É como se eu fosse um analfabeto tentando escrever um livro ou um cego tentando pintar um quadro – isso pra mim é muito claro: eu, pessoalmente, não uso o equipamento, não sei como usá-lo, e pessoalmente não estou interessado, pois conheço o limite de minhas habilidades, e eu opero em outro nível, mas não posso dizer que esses são filmes de algumas pessoas. São filmes de várias pessoas. O papel de Jon Kane é importantíssimo porque alguém tem que pegar toda essa informação, que tem um limite – quero dizer, esse processo colaborativo funciona se ao final do dia a equipe, como Tarkovski diz em *Esculpir o Tempo*, está respirando em um mesmo fôlego¹⁸⁴, em uma batida de coração uníssona. Isso é algo muito difícil de se conseguir, e muitas pessoas brilhantes, geniais, às vezes não conseguem trabalhar juntas, e então elas fazem suas coisas sozinhas. E no caso da nossa colaboração, tentamos reunir pessoas muito capazes que também são capazes de trabalhar esse aspecto colaborativo. E Jon caiu como uma luva em nosso esquema, e ele ficou

¹⁸³ “*visual designer*”

¹⁸⁴ “*breathing one breath*”

motivado com o que foi oferecido a ele, e o que ele nos deu de retorno foi como iluminar o processo. Então, Jon, por que você não fala do que você faz?

JK: Antes de começar, ninguém aqui viu o filme, certo? [observa a plateia] Algumas pessoas viram. Todo mundo vai ver quando estrear, semana que vem, né? Basicamente, no início do projeto, me deram isso [mostra uma encadernação, não muito grossa, na capa se vê imagens em preto e branco. Lê-se o título *Naqoyqatsi*, também] – e era esse o cenário que Godfrey tinha em mente, fazendo as vezes de um *script*. Ele é dividido em movimentos e cada movimento tem seções. E essas seções representam determinadas ideias. Então no começo era um processo de reunir, buscar imagens que preenchessem esse esboço. Foi a primeira coisa que fizemos. Levamos provavelmente quatro meses só olhando as imagens que nossos pesquisadores trouxeram ao estúdio, e decidindo quais tomadas eram boas e, se fossem, onde elas se encaixariam nesse esboço. Eram imagens completamente aleatórias e fora de ordem, desorganizadas. Enfim... essa foi a primeira “edição” [faz sinal de aspas com os dedos]. Primeiro foi Reggio mostrando o que ele tinha, e depois nós olhando as centenas e talvez milhares de imagens, horas de filmagem e o que poderíamos de fato considerar adequado ao filme. Pegávamos a tomada, colocávamos no computador – todo mundo aqui sabe o que um *Avid computer* é – e dividíamos o projeto, organizando-o exatamente dessa forma [mostra a encadernação que tem em mãos], e ligávamos as imagens aos seus lugares adequados. Copião. Sem nenhum tratamento. Depois disso feito, filmamos o que tínhamos que filmar, encaixamos nos devidos lugares e, enfim, tínhamos um computador com um banco de dados organizado, em um projeto *avid* que era o suporte de tudo isso. Agora acontecia o que Godfrey chama de processo de reanimar. Ele sabia que queria que esse filme – e foi por isso que me interessei em trabalhar nele – ele sabia que queria que o filme fosse sobre o que ele chama de uma degradação perfeita. Para mim, isso significava que iríamos manipular as imagens, mais ou menos como *hip hop*, que pega várias músicas e cria um novo som... Esse era o material bruto que seria transformado em outra coisa – ou recombinao as imagens, como em uma colagem, ou mudando as cores, o que tivesse que ser feito. Também recebi as cartelas que foram mencionadas antes [mostra algumas para as plateias, e é possível reconhecer algumas das cenas do filme nelas], que eram artes que ele tinha feito com um colaborador em Santa Fe [cidade no Novo México, estado norte-americano, onde Reggio reside], simples filtros de Photoshop, efeitos bem

baratos. E o que Godfrey gostava desse tipo de linguagem era que até as trucagens¹⁸⁵ eram familiares, qualquer um que leu uma revista, assistiu à televisão ou andou por uma cidade, já viu imagens como essas. E também quem assiste CNN. Eu entendi o que ele queria e eu queria elevar isso a outro nível, unificar essas ideias. Bom, eu venho do mundo da publicidade, em que há uma sofisticação visual... então eu queria criar uma coisa nova, mas sem me afastar demais do que é familiar. Experimentamos no sentido de eu conseguir imagens muito loucas, e depois percebermos que era um pouco exagerado, com o *feedback* de Philip e Godfrey e os outros no estúdio. O significado das imagens mudaria à medida que as manipulássemos. E nesse processo surgiu o “*visual design*” [faz aspas com os dedos], dessa ideia de uma linguagem para o filme. E não poderia ser uma linguagem para o filme inteiro, porque ficaria chato depois de um tempo, então comecei a buscar paletas de cores e modos de fazer “colagens” que se encaixariam, seriam apropriadas às seções do filme. E nesse sentido, acabamos criando uma linguagem para o filme, porque não queríamos acabar com algo que se assemelhasse a um clipe de imagens de arquivo – e tínhamos todo tipo de imagem, desde porcarias de vídeos de cinegrafistas amadores do [canal] VHS até belas imagens em 35mm ou em HD. Então foi como tentar fazer todas essas coisas respirarem juntas, em um filme, e não em algo partido. E esse foi o trabalho principal do *design*, criar uma linguagem que harmonizasse tudo o que tínhamos. O desafio era como ir de um lugar ao outro sem sermos desconexos demais. Foi isso o que fizemos.

JR: Tem animação de verdade no filme?

JK: Sim, tem muita animação. Fizemos animação em 2D e 3D, nossa versão de coisas parecidas com CNN, gráficos de 1's e 0's, aqueles logos de corporações, globos e todo tipo de coisas. E houve também animação 2D quadro-a-quadro de algumas imagens distorcidas e coisas assim.

JR: Peço desculpas pela ingenuidade da pergunta. Mas você disse que seu trabalho era criar uma unidade estilística para o filme, e você pode dizer *como* fez isso?

JK: Foram muitas horas, muita experimentação, mesmo. E essa é uma das coisas boas da colaboração... bom, eu venho da publicidade, e temos clientes e coisas assim, e nesse filme Godfrey e Philip me permitiram ser livre. E foi assim que aconteceu. Experimentávamos, mostrávamos ao Godfrey, tínhamos a reação dele... E esses experimentos, acredito, também

¹⁸⁵ *tricks*

motivaram Philip no começo, a escrever a música. Quando eu recebia a música e podia combiná-la com estes experimentos, a voz do filme acabou surgindo.

JR: Você fala em 12 anos, Phil, mas, de fato, de 1987 to 2002 são 15 anos. Bom, Godfrey e Phil, vocês tiveram uma ideia do que *Naqoyqatsi* poderia ser, presumivelmente quando terminaram *Powaqqatsi*. No final dos anos 80, quanto dessa tecnologia digital e toda essa manipulação de imagens já havia sido pensada? E o avanço da tecnologia nesse meio tempo, como ele influenciou a visão do todo que seria esse filme?

PG: Na verdade, foi por isso que mais cedo eu disse que todo esse intervalo de tempo mudou até mesmo o modo de se fazer filmes. Agora estávamos em um lugar bem diferente, quando tivemos dinheiro para começar a fazer o filme... então houve um certo impacto até no conceito. O que é estranho é que quando olho esse último *storyboard*, esse que Jon mostrou [refere-se à encadernação, e não às cartelas de imagens], o filme não ficou assim tão diferente do que aquilo com que começamos. Mas quando você fala em 15 anos, depois de '87, demorou alguns anos até que começássemos a conversar sobre um filme novo, uns dois ou três anos em que só estávamos por conta do que seria de *Powaqqatsi*.

GR: Novamente, tenho que dizer que ser ingênuo ajuda no processo. O filme foi concebido... O primeiro rascunho foi escrito logo após *Powaqqatsi*, o que foi em 1988... e eu fui ingênuo ao pensar que esse filme [*Naqoyqatsi*] pudesse ser feito de modo analógico. Sim, usando a imagem como locação, usando imagens de arquivo, transformando-a de algum modo, e, baseando-me em minha experiência bastante limitada, fiz uma lista de tudo que poderíamos fazer de modo analógico. Felizmente, para esse projeto, não teria sido possível realizar esse filme com ferramentas analógicas, simplesmente não aconteceria. Demoraria muito tempo, certamente perderíamos interesse e entusiasmo pelo projeto, teria sido tremendamente caro. Nunca teria acontecido. Lembro-me de tentar o dinheiro do filme com George Lucas – e ele... bom, quase aconteceu nessa época, mas isso é outra história. E ele me disse que eu estava completamente insano, que esse filme nunca poderia ser feito analogicamente, “você vai levar o resto da sua vida fazendo isso, sério que quer fazer isso?”, e eu respondi “ah, não, você não sabe do que está falando, e eu posso fazer isso”, e ele disse “ok, então, faça”. [percebe-se um corte no filme, o primeiro desde o início da conversa] A *co-ideia* era transformar esse “acesso digital” em um “hospedeiro químico” para o filme. E com isso, de maneira alguma, “dado”. E foi ótimo porque logo no começo

do projeto, um de nossos antigos colaboradores nos apresentou, a mim e a Lawrence Taub, produtor do filme, a Joe Beirne [nos créditos de *Naqoyqatsi*, seu nome aparece como de produtor], que está aqui agora. E tivemos muita sorte porque antes que de fato começássemos o projeto, reuníssemos a equipe e pudéssemos pensar em um cronograma, foi assim que soubemos como poderíamos criar o *design* do filme, quais ferramentas teríamos que utilizar... E percebi que Joe não seria responsável apenas por montar o estúdio, mas também toda a plataforma de operação que possibilitaria que esse trabalho fosse realizado, que a mente dele tinha essa capacidade. Então, antes de que começássemos qualquer coisa, fizemos testes. Jon [Kane] estava envolvido nisso, Joe [Beirne] estava envolvido nisso, Steven Soderbergh estava envolvido nisso... E o que fizemos foi tomar essas ideias gerais e tentar entendê-las, organizá-las, selecionar imagens de arquivo e então manipulá-las, pintá-las, esticá-las, torturá-las... basicamente é o que Jon faz. Ele tortura imagens. E depois encontrar hospedeiros em 35[mm] que fossem apropriados para acompanhar o que se tornaria aquilo tudo. Assistimos a imagens de arquivo de vários lugares, para termos alguma ideia de como seria, e decidimos, acredito que em novembro de 2000, ao assistir a uma projeção no *Anthology Film Archives*, e então, ao menos para os que estavam presentes, foi eficaz o bastante para que soubéssemos qual era a direção a seguir. [novo corte]

JR: Os dois primeiros filmes, de alguma maneira, criaram um conflito entre um mundo natural, simples, ou como possam descrever, um espaço aberto... Em *Koyaanisqatsi*, eram as pessoas vivendo suas vidas, e o Terceiro Mundo em *Powaqqatsi*... e justapondo essas coisas, estava implícito que as coisas modernas eram ruins, e que havia um ataque frenético à parte sul do mundo [Reggio sorri], havia muita crítica implícita a respeito de como o mundo funciona. E uma das coisas que torna esses filmes tão sedutores é o tanto que eles são bonitos. Agora, temos um filme que é extremamente crítico, ou ao menos questionador, sobre esse universo de redes, tecnológico e globalizado, usando a tecnologia mais avançada que se pode utilizar. Então como você responde a essa contradição que é criticar o mundo através da beleza e criticar tecnologia através da tecnologia?

GR: Bom... se eu não tivesse que enfrentar esse processo, talvez eu pudesse ter uma concepção imaculada, e não teríamos que lidar com isso...

JK: Tentamos fazer cortes em madeira, mas não funcionou... [todos, inclusive a plateia, riem]

GR: Vou tentar ser breve, mas quero ser claro sobre uma coisa. Comecei a fazer esses filmes não porque quisesses entrar no mundo do cinema, como já disse, não frequentei uma escola de cinema, não estava preparado para isso. Comecei com isso porque tinha uma paixão em manifestar algo. Não para me expressar, mas para buscar *uma* verdade sobre alguma coisa. Não *a* verdade, mas algo que era muito apaixonante. E logo percebi que não fazia o menor sentido se eu só mostrasse isso a alguns de meus amigos em Santa Fe, ou colocar isso em um museu, se eu tivesse a sorte de encontrar um museu meio capenga que topasse. Então, se eu quisesses disponibilizar isso às pessoas, tinha que ser na língua do momento que vivemos. E o que John disse sobre *Naqoyqatsi* é bem acertado, mas também é verdade sobre os outros filmes. Há uma base altamente *high-tech* em todos eles. O equipamento que usamos em *Koyaanisqatsi*, ou mesmo em *Powaqqatsi*, o custo em equipamentos foi suficiente ao que metade da África poderia usar, por exemplo, com os computadores, câmeras etc. Fazer um filme tentando não usar tecnologia é como tentar uma concepção imaculada. Estou tentando responder isso... Não quero racionalizar demais, mas temos que abraçar, conscientemente, aquilo que estamos criticando. Temos que estar dispostos a abraçar a contradição, que estamos usando uma ferramenta para criticar até mesmo aquilo que estamos usando para fazer o filme. No caso de *Naqoyqatsi*, o próprio assunto do filme é a imagem que é fabricada. Nesse filme há uma completude que não há nos outros. Em *Naqoyqatsi* o assunto é como que as ferramentas que o fazem. É mesmo uma coisa muito contraditória, e acredito que algumas pessoas que assistam ao filme achem o resultado hipócrita, mas esse é um ponto de vista, então, se alguém se sentir dessa maneira, tudo bem. Mas nós tivemos que usar essas ferramentas para fazer um filme como esse. E, no meu ponto de vista, a beleza pode, de algum modo, oferecer um *insight* até a verdade. Então, no caso de todos esses filmes, estamos olhando como que para a beleza da fera e ver isso de uma maneira “depravada”, ou como se fosse algo humilhante, não seria coerente, pois todos nós, de alguma maneira, estamos adorando a essa fera que esses filmes tentam retratar.

JR: Minha última questão, antes de abrimos para a plateia, é que gostaria de saber o que há de religioso nesses filmes, mas não de um modo doutrinário, claro. Digo, Phil esteve no

Tibete budista por anos, e Godfrey foi de uma ordem católica por muitos anos. E aliás essa é uma possível explicação por todo esse fascínio com trilógicas... Até que ponto... bom, Marx e todos os pensadores do século XX, pós-marxistas, tiveram todo tipo de crítica a fazer à sociedade moderna, mas nesses filmes podemos perceber uma crítica talvez moral ou ética, então, o que há de espiritual ou algo assim, nas profundezas desses filmes?

PG: O que é interessante a respeito da pergunta é que vai muito além dos filmes e a atividade de fazer esses filmes em particular. É também sobre nossos valores e como valorizamos o tempo que temos nesta Terra, e como vamos usar o nosso tempo. Acho que é isso que estou entendendo dessa pergunta. Acho que é por isso que somos tão críticos, muito além da questão das ferramentas que usamos ou de nossos métodos. Estamos falando... bom, é o que é interessante para pessoas da nossa idade [a essa época, 2002, Glass tinha cerca de 65 anos, e Reggio, 62] é que lembramos do mundo antes da televisão e eu posso lembrar até do mundo antes da Segunda Guerra Mundial, mas estamos indo muito longe! Lembro que em Nova York podíamos andar, em uma noite de verão, da Rua 110 até a Times Square [que fica à altura da Rua 42], nos anos 1950, e podíamos dormir no [Central] Parque, e isso era seguro. E o que foi profundamente dramático, sei que para Godfrey também, tanto quanto para mim, foi essa transformação do mundo em que vivíamos. Então essas questões acabam surgindo, e sobre quais atividades são morais ou não... Então para muitos de nós acaba sendo sobre o desenvolvimento humano até o máximo e uma incerteza até mesmo de que nossa espécie se perpetue. E em contato com crianças, você olha para o mundo, outra vez, de modo diferente, porque você percebe o mundo no qual essas crianças vão crescer, e talvez seja um mundo no qual você não esteja mais. Então, não apenas com este grupo de pessoas, mas com pessoas que trabalham com arte ou envolvidos com as questões sociais e mudanças sociais... muitas dessas pessoas... e quando falamos desses filmes, estamos falando de mudanças que aconteceram na nossa qualidade de vida. E isso é uma questão prática, urgente, e não uma questão teórica, como poderia ter sido quando eu e Godfrey tínhamos 20 anos. São questões extremamente urgentes. E eu não quero dizer, de modo algum, que estes filmes dão uma resposta. Acho que... esse até poderia ser um jeito de ver o filme [*Naqoyqatsi*], ontem tivemos uma exibição e o assisti dessa forma – acho que falei a você sobre isso [dirigindo-se a Reggio]. Ontem assisti de um jeito diferente de como o assistia antes. Recostei-me na cadeira e tentei

desconectar meu cérebro completamente, deixar as imagens fluírem até mim de alguma maneira. E foi extremamente interessante. Pude quase que, de alguma forma, apreender o estado do mundo, e com isso quero dizer nosso mundo social, o mundo em sociedade em que vivemos, de um jeito que não tinha feito antes. E quando olhava para o filme em termos de se era coerente, se fazia sentido em conjunto com os outros, e claro que isso era importante [folheia o esboço que Jon Kane mostrou antes], Godfrey e eu falamos disso por anos... E quando deixei isso de lado, quando assisti ao filme como um espelho do mundo em que vivemos, isso foi um exercício ainda mais interessante. E então a questão passou a ser: o que eu penso desse mundo? Sem entrar nos detalhes, acho que essas eram as formas que eu via esses filmes e certamente questões sociais, pessoais e até espiritual, se você quiser... não dá para fugir disso diante das telas¹⁸⁶ que esse filme lhe apresenta.

GR: Vou tentar ser breve... para mim, é, definitivamente, um acontecimento espiritual. Como vou explicar? Como um jovem Irmão [refere-se ao tempo em que esteve confinado em um mosteiro católico], não assisti a muitos filmes, não era considerado apropriado. Mas tive a oportunidade de assistir a um filme que me trouxe uma experiência espiritual que nunca tinha tido antes, e é um filme do grande mestre espanhol Luis Buñuel, chamado *Los Olvidados*... “os esquecidos, os jovens e malditos”¹⁸⁷. E usei esse filme para organizar gangues de rua em uma família, no Novo México. Tinha pessoas da minha idade [Reggio possivelmente estava perto dos 30 anos considerando que ele deixou a ordem de irmãos católicos aos 28 anos] até pessoas de oito ou nove anos, que me imploravam, quase que toda semana, “vamos assistir a *Los Olvidados* mais uma vez”. Então comprei uma cópia do filme, e ia à igreja, e fiquei tão comovido com aquela experiência, que não era entretenimento, era alguém usando uma forma de arte do século XX para tocar as almas das pessoas. E eu assisti, e experienciei isso, e vi de forma palpável, que aquele grupo de jovens com quem eu estava trabalhando também estava experimentando isso. E isso me motivou, embora de forma diferente, é claro, a continuar com isso, usar esse meio para criar essa conexão profunda com as pessoas, não como uma forma de entretenimento.

¹⁸⁶ Aqui, Glass utiliza a palavra “*canvas*”, que são as telas para pintura de quadros.

¹⁸⁷ Reggio diz o nome do filme no original e, depois, traduz dessa forma. Em português, o filme é conhecido como *Os esquecidos* [*Los olvidados*, México, 1950].

Anexo 4

***Qatsi* – Parte III: A tecnologia triunfa¹⁸⁸**

Por Ty Burr

Godfrey Reggio é um alienígena que quer destruir o futuro pelo lado de dentro.

Pelo menos, é o que ele diz. E o engraçado é que o recluso diretor de 59 anos produz um irônico¹⁸⁹ tipo de lógica enquanto organiza suas profundas abstrações sobre os dilemas tecnológicos da humanidade numa agradável conversa, da mesma forma que filmes como *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* põem num colar as contas de imagens desconcertantes em artísticas condenações da civilização ocidental.

"Eu acredito que a tecnologia não é algo que usamos, mas algo que vivemos," diz o Reggio, aproximando um fósforo de um Lucky Strike no escurecer de uma tarde de domingo no apartamento de seu amigo Philip Glass. Ele ainda tem o carisma do monge cristão que já foi.

Ele também mantém o engajado, inquieto intelecto do tipo de monge que deixou a ordem antes que pudesse ser expulso. "Mais importante que impérios e guerras e outras descobertas," continua, "a tecnologia é agora um ambiente, o hospedeiro da habitação humana. Nós não vivemos com a natureza. Há tanto interesse em alienígenas porque nós somos os alienígenas. Estamos fora do planeta."

Isso explica, provavelmente, o por quê de os filmes de Reggio serem experiências tão de outro mundo, sem dizer estarem anos-luz¹⁹⁰ de distância da tradicional produção hollywoodiana. Quando *Koyaanisqatsi* (o título é uma palavra em Hopi que significa, mais ou menos, "vida em desequilíbrio") teve sua estreia no Radio City Music Hall na seleção de abertura do Festival de Cinema de Nova York em 1983, os expectadores se encontraram na junção entre confusão e pasmo: ali estava um filme sem enredo, sem atores, e sem trilha

¹⁸⁸ Artigo originalmente publicado na edição de 19 de março de 2000 do New York Times. Este texto impulsionou produtores em Los Angeles a bancar a terceira parte da Trilogia *Qatsi*. Tradução de André Bueno. O original está disponível em <http://www.nytimes.com/2000/03/19/movies/film-qatsi-part-iii-technology-triumphs.html?scp=1&sq=qatsi&st=nyt&pagewanted=all>. Acesso em 27 de maio de 2011.

¹⁸⁹ *beguiled*: 1. *deceive*; 2. *to entertain pleasantly*; optou-se pelo uso da palavra irônico, tendo em mente o conceito clássico extraído de Aristófanes e que percorre, de certa forma, toda a literatura ocidental (N. do T.).

¹⁹⁰ "*This explains, perhaps, why Mr. Reggio's films are such out-of-this-world experiences, not to mention solar systems away from conventional Hollywood moviemaking*". Optou-se por usar a medida de distância "anos-luz", mais usada do que sistemas solares. Além disso, é um termo mais curto, e evita comprometer a complexa estrutura da frase (N. do T.).

sonora além da filtragem¹⁹¹ original de Glass. E ainda enquanto filmagens magistrais de Monument Valley davam lugar a frenéticas sequências de vida urbana, *Koyaanisqatsi* proporcionava uma viagem sensorial com um ponto de vista decididamente espiritual. "Até hoje," diz, Francis Ford Coppola, que emprestou seu nome ao projeto, "imagens e sequências do filme permanecem comigo."

Em 1988, Reggio voltou com a sequência chamada *Powaqqatsi - Vida em Transformação*, agora focando meios de vida em extinção no hemisfério sul. Apesar de trazer outra trilha revolucionária de Glass, críticos ficaram menos encantados. O Washington Post comentou que "assistindo a[o filme], você se sente como se estivesse sendo forçado sob ameaça a folhear centenas e centenas de edições antigas da National Geographic," e o diretor foi acusado de, em suas palavras, "estetizar pobreza" e foi escorraçado no Festival de Cinema de Berlim.

Ainda assim, 12 anos depois é difícil negar a influência da visão de Reggio sobre as superfícies da moderna cultura pop. As rápidas sequências de nuvens deslizando através de paisagens naturais e humanas vazaram para a televisão e filmes de Hollywood – elas são a própria base do Warner Channel – e a unidade entre imagem e trilha sonora se tornou o grande valor de videocliques e comerciais de televisão.

"Seu estilo de direção foi adotado pelo mundo da publicidade por boas razões," diz Jon Kane, diretor de comerciais responsável pelo espaço comercial de "Go Behind the Music" do [canal] VH1 e por uma recente campanha da grife Tommy Hilfiger estrelando Jewel e Lenny Kravitz. "Nos comerciais, onde você tem só 30 segundos para criar um mundo, música e imagens têm alcance maior e mais rápido do que palavras."

Desde *Powaqqatsi*, Reggio dirigiu somente dois filmes: *Anima Mundi*, um *tour* de meia hora do reino animal feito em 1991 sob os auspícios da WWF, e *Evidence*, um curta-metragem de sete minutos sobre o tema de crianças e televisão, feito em 1994. Durante esse tempo, os filmes *Qatsi* foram mantidos curiosamente atuais por meio de turnês de exibição que contavam com performances ao vivo de orquestras interpretando as trilhas de Glass. Começando terça-feira, a Academia de Música do Brooklyn vai apresentar *Koyaanisqatsi*,

¹⁹¹ *percolate*: filtrar [i.e. *percolator*: filtro {de café}]; termo que poderia ser substituído, talvez, por rascunho, ou trabalho inicial. Optou-se por manter a tradução literal, que se encaixa na estrutura do texto (N. do T.).

Powaqqatsi e, em seu concerto de estreia nos Estados Unidos, *Anima Mundi* enquanto parte da série "Philip on Film," um festival de uma semana sobre as trilhas sonoras de Glass.

Isto, no entanto, não é o por quê de Reggio estar em Nova York. Enquanto o diretor está profundamente agradecido pelo contínuo apoio de Glass aos seus trabalhos passados – "Philip quer ficar na estrada por mais de 100 dias de concertos, ao redor do mundo," maravilha-se – Reggio está somente de passagem. Com residência em Santa Fé, Novo México, ele passou a maior parte da década viajando, buscando apoio financeiro para criar um terceiro filme *Qatsi*. Este vai se chamar *Naqoyqatsi* e, se feito, pode ser o seu trabalho mais extremo.

O título, outro termo Hopi, é grosseiramente traduzido por "violência civilizada," e o filme que Reggio planeja reconhecerá que a tecnologia triunfou sobre a natureza. Onde *Koyaanisqatsi* lidou com o aspecto de mecanização da vida no hemisfério norte, e *Powaqqatsi* é uma elegia ao que o diretor chama de um "meio de vida feito à mão" que está rapidamente desaparecendo do hemisfério sul, *Naqoyqatsi* será sobre a nova aldeia global de homogeneização tecnológica. E "no limite desse fenômeno," diz Reggio com o gosto de um cirurgião que se depara com um tumor particularmente interessante, "está o que chamamos de Internet. A Internet, como muito da tecnologia que temos hoje, é resultado de pesquisa e desenvolvimento ligados à guerra. É um fenômeno que está literalmente mudando a forma como vivemos, como percebemos e como o mundo é organizado. Nesse sentido, ela se torna o assunto do filme."

O estilo de *Naqoyqatsi* promete ser também radical. Ao invés de ir a locais para filmar material original, como ele fez para os dois primeiros filmes, Reggio planeja criar uma sinfonia visual de imagens já existentes, retirados de uma multiplicidade de fontes. Ele vai então "reviver" essas "imagens gastas" manipulando-as com efeitos digitais num processo que ele descreve como "degradação aperfeiçoada." ele reconhece que tais técnicas se tornaram práticas padrão em formas de arte tão distintas como filmes de vanguarda, videoclipes e filmes comerciais. "Em alguns dos trabalhos de Oliver Stone, ele usa imagens digitais," diz. "Mas esse não é o principal motor de seus filmes. Eu vou fazer toda uma linguagem a partir da degradação."

E como, exatamente, será o resultado na tela? "Bem," ele ri, "isso seria como tentar te dizer como é o gosto de um caqui."

Há, claro, um como que forte paradoxo em usar meios tecnológicos para criticar a tecnologia. Reggio gosta disso. "Eu quero me agarrar a essas contradições," ele diz, "e usá-las, como foi com o Cavalo de Troia, e entrar com algo no mercado." Assim, seus ambiciosos planos de usar a Internet na própria criação de *Naqoyqatsi*, recrutando mídia colaborativa - metragem adicional, por exemplo, através de um site oficial. "Eu vou tentar implicar a Internet, tanto quanto matéria quanto como um aspecto da produção," ele diz com um sorriso.

Depois de conversar por algum tempo com Reggio – ou, antes, depois de observar enfeitado enquanto ele tece conceitos e filosofia em deslumbrantes, algumas vezes inescrutáveis tapeçarias – começa-se a pensar como um homem que passou sua adolescência e o começo de sua vida adulta enquanto noviço numa irmandade cristã chegou ao ponto de surfar a crista desta *tsunami* tecno-midiática.

Nascido e criado em Nova Orleans, Reggio veio de uma família da classe trabalhadora, que, apesar disso, conseguia viver o que ele descreve como uma "vida um tanto quanto rápida", com a cota de um clube adquirida logo cedo¹⁹². Ao mesmo tempo, ele se intrigava com o desprendimento dos monges que o ensinavam na escola, homens que "não eram sobre si mesmos." O diretor ainda acha que sua decisão de entrar para a irmandade cristã aos 14 anos era a certa. "Isso me permitiu, com efeito, não crescer nos Estados Unidos dos anos 1950, mas na Idade Média, ou na Europa do século XVI. Não que isso foi melhor, mas foi certamente diferente. Quero dizer, ao invés de colecionar figurinhas de beisebol eu estava colecionando figurinhas de santos."

Ainda assim, no tempo em que Reggio estava preparado para fazer seus votos 14 anos depois, ele estava ouvindo outros chamados. Então ele estava estudando na Faculdade de Santa Fe, uma escola cristã no Novo México, e seu trabalho com a comunidade local – particularmente com gangues de jovens – estava desagradando seus superiores. "A comunidade mexicana, comunidade de pobreza onde eu vivi, estava em grande necessidade," ele diz. "Então eu dava aulas durante o dia, e à noite eu saía para trabalhar com as gangues de rua. E eu acho que me tornei um escândalo para os meus irmãos." Em 1968, foi sugerido a Reggio que parasse suas atividades e fosse trabalhar com os arquivos da irmandade cristã em Roma. Ao invés disso, ele deixou a ordem.

¹⁹² "with the country club set by an early age".

Em meados dos anos 1970, seus esforços de construção da comunidade floresceram em um projeto americano de Liberdades Civis apoiado por sindicatos e chamado de Instituto para a Educação Regional, cuja primeira campanha foi uma série de *outdoors* e anúncios no horário nobre a televisão chamando a atenção do público para incursões do governo na privacidade das pessoas. A combinação desse trabalho com os menos privilegiados e sua crescente desconfiança da tecnocultura começou a formar os primeiros movimentos de *Koyaanisqatsi*.

"Meu sentimento era de que os Estados Unidos estavam ficando sem raízes," diz. "Que a família estava morrendo, que não levaria muito tempo até que tivéssemos uma sociedade tecnológica. E eu pensei que *Koyaanisqatsi* seria uma maneira de pôr no cinema algo que, se eu fosse um pintor, eu tentaria fazer numa grande pintura." Nunca tendo filmado antes, ele começou a agregar mentes parecidas, e, percebendo que a música seria crucial, se aproximou de Glass.

"Aí, por volta de 30 ou 40 minutos estavam filmados," lembra Glass. "Nós nos juntamos, e eu comecei por dizê-lo que eu não escrevia trilhas sonoras. Mas nós tínhamos uma visão, e eu estava tão impressionado que imediatamente disse que o faria."

Daquele ponto em diante, os dois estavam em grande colaboração, com as imagens do fotógrafo Ron Fricke influenciando a trilha de Glass e a trilha marcando o passo para a edição. No entanto, como Glass custa a admitir, "toda a concepção da trilogia é estética de Godfrey e sua ideia." Quando *Koyaanisqatsi* foi terminado em 1982, a equipe tinha um filme extremamente singular e nenhuma ideia de como ele alcançaria o público.

Aí entra Francis Ford Coppola. Apresentados ao diretor de *O Poderoso Chefão* por um amigo em comum, Reggio e Glass arranjaram uma exibição. "Eu estava certo de ouvir o som de assentos se dobrando, e da porta abrindo e fechando," lembra Glass. "Isso não aconteceu." Ao invés disso, diz Coppola, "Eu estava muito tocado e impressionado com o poder, as imagens, a música e a maneira inovadora como ideias e emoções estavam sendo apresentadas. Achei o filme incomparavelmente cinematográfico." Sob o letrero de "Francis Ford Coppola apresenta," *Koyaanisqatsi* estreou no Festival de Cinema de Nova York e foi para lançamento nos cinemas.

Encontrar anjos, particularmente financiadores para *Naqoyqatsi*, está se mostrando uma tarefa mais difícil. No último novembro, Reggio se encontrou com George Lucas (que

co-apresentou *Powaqqatsi*, ao lado de Coppola), e o resultado foi que Rick McCallum, o produtor de *Guerra nas Estrelas: Episódio I - A Ameaça Fantasma*, está ativamente em busca de dinheiro para o projeto. Não obstante, o por quê de seus amigos famosos terem de intervir ainda é um nó delicado para Reggio. "É como se eu tivesse recebido um enorme Rolls-Royce e uma colherinha de combustível," diz.

Levando-se em consideração o tema do filme - para não mencionar a acolhida da Internet, em sua criação, pelo diretor - talvez não seja muito esperar que um recém emergido tecno-bilionário¹⁹³ veja a feliz ironia em financiar *Naqoyqatsi*.

Reggio não está acima do otimismo. No material que ela envia a potenciais investidores, a sequência final do filme é intitulada "Surpreendente Esperança". Tudo o que o diretor diz sobre isso é que, depois de ser atacado por imagens da investida tecnológica, os expectadores vão se encontrar olhando para uma "situação humana –completamente humana, em talvez um de nosso mais humanos atos, o ato do diálogo. "Os olhos dos alienígenas piscarão com a subversividade de tudo isso: "Seres humanos são mais misteriosos do que imaginamos."

¹⁹³ “dot-com billionaire”.