



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Pedro Pontes Araujo Castro

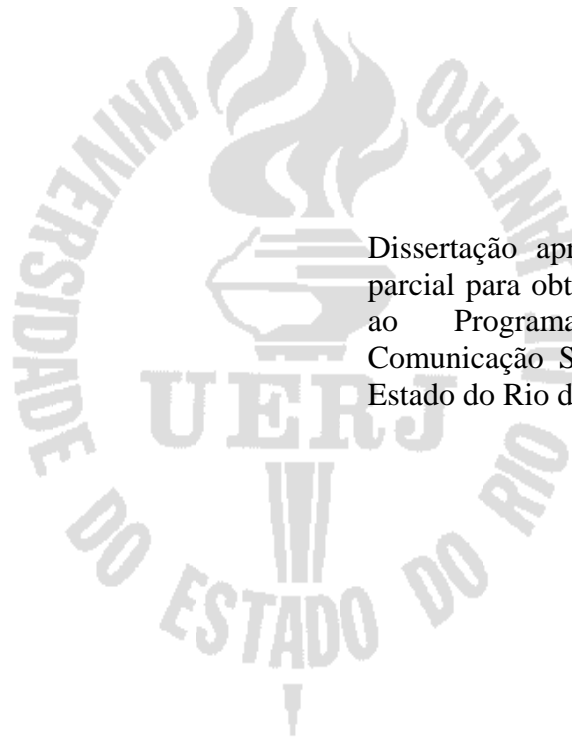
**Comunicação e Cultura: amálgama e fragmentos  
no cinema contemporâneo**

Rio de Janeiro

2005

Pedro Pontes Araujo Castro

**Comunicação e cultura: amálgama e fragmentos  
no cinema contemporâneo**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Orientador:** Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. João Luís de Araújo Maia

Rio de Janeiro

2005

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C355 Castro, Pedro Pontes Araujo.  
Comunicação e cultura: amálgama e fragmentos  
no cinema contemporâneo / Pedro Pontes Araujo Castro  
- 2005.  
148 f.

Orientador: João Luís de Araújo Maia.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação de massa – Teses. 2. Cinema –  
Apreciação - Teses. 3. Comunicação e Cultura – Teses.  
I. Maia, João Luís de Araújo. II. Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III.  
Título.

CDU 653.9

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Pedro Pontes Araujo Castro

**Comunicação e cultura: amálgama e fragmentos  
no cinema contemporâneo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 22 de julho de 2005.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. João Luís de Araújo Maia (Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Ricardo Ferreira Freitas  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Fernando Antonio Resende  
Faculdade de Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro

2005

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe, Ruth Pontes,  
que lançou a sementes deste texto muitos anos atrás, ainda  
em minha infância, nas inesquecíveis tardes de domingo  
passadas na sala escura, em frente à “telona”.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao amigo e Mestre Guilherme Simões Reis, que me chamou atenção para o óbvio, nem sempre percebido, de que eu deveria dissertar sobre aquilo que eu queria escrever; ao amigo Pedro Cattapan que, para além da grande amizade, me elucidou sobre os meandros do mundo acadêmico; ao grande amigo Eduardo Spohr, que se mostrou um debatedor bastante lúcido quanto às questões do cinema contemporâneo; aos amigos Ângelo Prado, Felipe Oliveira, Filipe Ronald e Eduardo Campos pela paciência; à amiga Juliana Pontillo, que, com seu carinho permanente, sempre estimulou minhas realizações; à amiga Vanessa Paiva, com quem dividi tantas inquietações; a todos colegas de classe, a quem pude finalmente chamar de “turma”; aos amigos Rataus, Clarice, Fernanda, Roberto e Mônica, que deixaram claro que o “presenteísmo” é mais do que uma palavra no papel; aos demais amigos, que felizmente são numerosos demais para citar aqui; à amiga Luísa Sabóia, que esteve presente na reta final deste trabalho com muito carinho; a meu orientador João Maia que, com sua paciência e gentileza, ajudou a transformar a incoerência líquida de minhas questões em um trabalho sólido; ao professor Ricardo Freitas, cuja elegância e carinho se destacaram desde as aulas até minha qualificação; ao professor Vinícius Andrade, por me apresentar ao pensamento de Marshall McLuhan; ao professor Fernando Resende, por me honrar com sua presença na defesa; a meu pai Leonardo, por toda ajuda e apoio; a meus avós Eloah e Raymundo pelo carinho infinito; à minha avó Terezinha e minha tia Maria Tereza, que foram importantes para a realização destes escritos; à minha prima Lisa, cujo apoio foi fundamental; aos demais membros da família, cada qual com sua importância própria; a todo corpo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UERJ, por serviços sempre bem feitos; e finalmente, a todos os cineastas, aqui mencionados ou não, cujas imagens se tornaram a substância dos meus sonhos.

“Toda obra de arte é filha de seu tempo e,  
muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”

*Wassily Kandinsky*

## RESUMO

CASTRO, Pedro Pontes Araujo. *Comunicação e cultura: amálgama e fragmentos no cinema contemporâneo*. 2005. 148f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

Este trabalho tem como objetivo estudar a incorporação de elementos estilísticos do vídeo-clipe pelo cinema, da década de 1990 em diante. Alinharemos o olhar da história cultural, esta entendida como história dos símbolos, com as teorias de McLuhan sobre os meios de comunicação, sobretudo no que diz respeito às mudanças sensoriais impulsionadas pela exposição e utilização de novas tecnologias. Com aplicação simultânea destes enfoques, estabeleceremos a diferença entre a narrativa cinematográfica clássica e uma nova forma narrativa, influenciada pelo estilo de filmagem e montagem dos vídeo-clipes e da MTV. Adotaremos o termo Amálgama, para designar esta nova forma. Demonstraremos como estas mudanças do cinema refletem um novo ambiente cultural ocidental do final do século XX, especialmente no que diz respeito à fragmentação das identidades culturais e ao surgimento de uma cultura mundializada neste período.

**Palavras-chave:** Pós-modernidade. Cinema. Vídeo-clipe.



## **ABSTRACT**

This paper aims to study the assimilation of stylistic elements from music videos in film as of the 1990s. We shall align natural history, hereby understood as a history of symbols, with McLuhan's media theories, which deal with changes in sensitivities due to exposure and utilization of new technologies. With these complementary two premises, we shall establish a distinction between classic film narrative and this new one, influenced by the style of editing and filming of music videos and MTV. This new narrative shall be named Amalgam. We shall demonstrate how such changes in film making reflect the new western cultural environment of the late 20<sup>th</sup> century, with emphasis on the fragmentation of cultural identities and the rising of a global, media-centered culture.

**Keywords:** Post-Modernismo. Film. Music video.

## SUMÁRIO

I.	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
I.1 .	<b>Objetivos e metodologia</b> .....	9
I.2.	<b>Amálgama - técnica e estilo</b> .....	14
II.	<b>O AMBIENTE CULTURAL DA MODERNIDADE “SÓLIDA”</b> .....	19
II.1.	<b>Origens do cinema</b> .....	19
II.2.	<b>A Escola de Frankfurt</b> .....	24
II. 3.	<b>A Trindade das exceções</b> .....	31
II.4.	<b>McLuhan e o homem tipográfico</b> .....	37
III.	<b>NAS METRÓPOLES</b> .....	43
III.1.	<b>O homem na cidade moderna</b> .....	43
III.1.2.	<u>O olhar cinematográfico</u> .....	46
III.1.3.	<u>Em meio aos meios</u> .....	50
III.2.	<b>Novidades em Nova York (e além)</b> .....	57
III.2.1.	<u>Fab Four</u> .....	60
III.2.2.	<u>Colideoscópio</u> .....	64
IV.	<b>MODERNIDADE EM ESTADO LÍQUIDO</b> .....	71
IV.1.1.	<u>Novas sensorialidades e o declínio da continuidade</u> .....	71
IV.1.2.	<u>Lições do filho para o pai</u> .....	75
IV.2.	<b>Não apenas para seus olhos: os filmes</b> .....	83
IV.2.1.	<u>Assassinos por Natureza</u> .....	85
IV.2.2.	<u>Romeu + Julieta</u> .....	92
IV.2.3.	<u>Corra, Lola, Corra</u> .....	97
IV.2.4.	<u>Réquiem para um Sonho</u> .....	104
IV.2.5.	<u>Snatch – Porcos e Diamantes</u> .....	111
IV.2.6.	<u>Falcão Negro em Perigo</u> .....	118
IV.2.7.	<u>Cidade de Deus</u> .....	123
IV.2.8.	<u>O Fabuloso Destino de Amélie Poulain</u> .....	131

V.	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	137
V.1.	<b>Fins sem Começo .....</b>	137
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	141
	<b>FILMOGRAFIA .....</b>	143
	<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS .....</b>	147
	<b>VIDEOGRAFIA .....</b>	148

## CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

### I.1 – OBJETIVOS E METODOLOGIA

O objetivo deste trabalho é observar como o surgimento de um estilo de cinema marcado por uma forte influência dos vídeo-clipes está relacionado a mudanças culturais sensíveis em escala global. Observa-se um número crescente de filmes que apresentam elementos distintos da narrativa cinematográfica tradicional, especialmente no que diz respeito à descontinuidade de montagem e trabalho de câmera cada vez mais fluido. Enquanto na narrativa tradicional predominou a linearidade e uso da câmera como observador distanciado, enfatiza-se, agora, a descontinuidade e câmera cada vez mais subjetiva. Vemos nesta mudança uma influência do vídeo-clipe, estilo marcado por diminuição (ou mesmo ausência) de linearidade, e intensificação das emoções. Surgindo em países diferentes, filmes com este estilo se assemelham e, como veremos aqui, constituem um fenômeno mundial. Observando que tal estilo foi adotado tanto por cineastas novatos quanto veteranos, consideramos claro que o estilo é mais do que uma moda passageira. Técnica e estilo se confundem, se mesclam e, ao fazê-lo, refletem algumas tensões de seu tempo.

Para sustentar tal hipótese, dialogaremos com autores cujos escritos sobre cultura são tomados como referências sólidas. Utilizaremos alguns filmes para fins de exemplificação, mas sem objetivo de caracterizar este texto como pesquisa quantitativa. Tais filmes servirão para demonstrar as idéias apresentadas sobre o cinema contemporâneo. Buscaremos compreender como o cinema adotou uma convergência técnica característica dos vídeo-clipes, convergência esta que chamaremos de “Amálgama”, à luz das teorias da história da cultura. Serão utilizados os conceitos de indústria cultural e comunicação de massas, redimensionando a maneira como estes foram tratados por Adorno, Horkheimer, Benjamin, Morin e Eco para o ambiente cultural de nosso tempo. Compreendemos que a modernidade se encontra numa etapa posterior à elaboração destes conceitos, etapa que, para utilizarmos a terminologia de Bauman, é “líquida”. Distintamente da etapa anterior,

certas tensões da contemporaneidade dizem respeito a mudanças nas percepções e sensações do homem contemporâneo e, assim sendo, não permitem falar seguramente numa separação nítida entre campos de produção como TV e cinema, tampouco em uma cultura claramente polarizável entre “baixa” e “alta”. Tomaremos como base as noções do ambiente cultural contemporâneo de Zygmunt Bauman, Dominic Strinati, Mike Featherstone, Michel Maffesoli, Fredric Jameson e Gilles Lipovetski. Estes autores estão de acordo quanto a estarmos vivendo em um período distinto da etapa anterior da modernidade, que, nos termos de Bauman, teria sido a “sólida”. Nesta, os grandes relatos (ou meta-narrativas) norteavam a vida das grandes populações, estas chamadas de “massas”. No período seguinte, a modernidade “líquida”, a cultura teria se fragmentado, sendo formas de identificação em grande escala (como o pertencimento à nação) secundárias, ou mesmo irrelevantes, em relação ao surgimento de grupos menores com identidades próprias. Estes foram chamados por Maffesoli de “tribos”, e são mais associados à identificação estética e de consumo do que política. Numa cultura assim fragmentada, é impossível falar em “massas”. Esta fragmentação se reflete no cinema, com o que chamamos de Amálgama.

Trata-se, portanto, de um trabalho de história cultural, esta entendida como a história das expressões simbólicas. Nos termos de Peter Burke:

“(…) história cultural é um “conceito vago”. Em geral, é usado para se referir à “alta cultura”. Foi estendido “para baixo”, continuando a metáfora, de modo a incluir a “baixa” cultura ou cultura popular. Mais recentemente, também se ampliou para os lados. O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).”<sup>1</sup>

Evidentemente, o “artefato” aqui tratado é um modo de realização encontrado freqüentemente nos filmes contemporâneos. Apontaremos como uma parcela destes reflete tensões atuais, no que este trabalho segue a tradição da história cultural, como lembra Burke: “O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação

---

<sup>1</sup> Burke, 2005, pp. 42-43

com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana (...)”<sup>2</sup>.

Este trabalho também se valerá do pensamento da linha de estudos chamada de materialidades da comunicação, cujo principal nome é Marshall McLuhan. Neste caminho, investigaremos as mudanças sensoriais causadas no homem pelas diferentes tecnologias, em especial aquelas de comunicação. Para McLuhan, os meios afetam a forma como lidamos com informação, sendo um fator de influência no desenvolvimento da forma de raciocínio do homem. Utilizaremos as duas linhas de estudos de forma complementar, considerando que as mudanças culturais devem-se, em parte, aos estímulos causados pelos meios de comunicação. De acordo com McLuhan, os meios de comunicação (bem como qualquer tecnologia) estendem a percepção do indivíduo, tornando-se extensões dos sentidos. Quanto mais diversos os meios, mais extensões da percepção são possíveis. Exposto a um ambiente carregado de meios estimulantes, o homem desenvolve novas formas de perceber o mundo e encadear pensamentos. Quando estes estímulos tecnológicos são abundantes, acontece uma saturação e o raciocínio linear e a relação direta sujeito-objeto vai cedendo lugar a uma percepção que passa a privilegiar as simultaneidades. Primazia da emoção saturada, das sensações, e de uma percepção pulverizada em vários estímulos simultâneos. Esta mudança corresponde ao ambiente fragmentário da contemporaneidade, e se reflete nos filmes atuais. A velocidade e intensidade sensorial dos filmes aqui tratados são produto e reflexo deste ambiente cultural em que vivem as platéias de hoje.

É bem possível que, em outro contexto, história cultural e materialidades da comunicação fossem conceitos pouco conciliáveis. Neste estudo, contudo, tal diálogo não só é possível, como desejável. Para fins de embasamento, percorreremos a história destas idéias, contextualizando-as com os períodos que lhes deram origem. Também visando um contexto histórico, estabeleceremos o contraste entre narrativa cinematográfica clássica e o Amálgama.

No capítulo I utilizaremos autores das teorias de comunicação já considerados clássicos. O conceito de indústria cultural, central neste trabalho, será aqui exposto, bem como a idéia da sociedade de massas. Estes conceitos serão detalhados nos termos de

---

<sup>2</sup> Burke, 2005, pp. 10

autores da Escola de Frankfurt, a saber, Adorno, Horkheimer e Benjamin. Veremos como a produção cinematográfica sofria, especialmente nos Estados Unidos, padronização que permite classificá-la como produto típico de uma indústria cultural. Introduziremos, em seguida, as idéias de McLuhan, surgidas na década de 1960, quando os movimentos sócio-culturais dão início à fragmentação cultural que culminaria na chamada “pós-modernidade”.

Estas mudanças serão examinadas no capítulo II. O ambiente cultural da década de 1960 é especialmente importante para compreendermos tal transição. As rupturas deste período acontecem também nas artes, e nas teorias da arte, e inaugura-se o termo “pós-moderno”. Veremos como a idéia dialética de vanguarda perde lugar para uma valorização da multiplicidade estética e da simultaneidade. Tem também início neste período uma série de experimentações cinematográficas que permitem o surgimento do vídeo-clipe. Neste capítulo utilizaremos autores contemporâneos com intuito de adaptar os pensamentos e terminologia frankfurtianos para a contemporaneidade.

No capítulo III detalharemos nossa compreensão do ambiente cultural da contemporaneidade e demonstraremos como esta nova realidade sócio-cultural ocidental gera o tipo de cinema que é o centro deste trabalho. Será neste capítulo que concluiremos o redimensionamento dos conceitos apresentados anteriormente para o período líquido da modernidade, em um jogo misto de oposição e complementaridade das teorias modernas e pós-modernas.

O capítulo IV será constituído por estudos de casos particulares, demonstrando caso a caso as idéias anteriormente propostas. Buscamos criteriosamente selecionar filmes dirigidos por cineastas considerados relevantes. Isto foi feito com intuito de eliminar a crença de que poderíamos estar tratando de expressões culturais pouco expressivas ou de modismos. Entre os critérios, houve o de buscar cineastas cujos filmes apresentam o que a crítica francesa do “Cahiers de Cinema” costumava chamar de “assinatura”, ou, para dizer de outra forma, buscar “filmes de autor”. Que cineastas-autores utilizem o Amálgama, esta mistura aparentemente incoerente de técnicas múltiplas, deixará claro que estamos tratando de um fenômeno ligado às tensões de nosso tempo.

O vídeo-clipe goza de popularidade notória. É observável que um grande número de cineastas de expressão pouco singular utilizem dos recursos deste, do Amálgama; estes,

sim, podem ser meros adeptos do que percebem como “o modo correto de fazer”, de um modismo. Em todas artes sempre houve os visionários, os grandes nomes, e aqueles que simplesmente seguiam o fluxo; estes últimos estão preocupados com efeitos<sup>3</sup>. Contudo, quando cineastas de assinatura – autores – optam por utilizar o Amálgama, transcende-se o mero efeito. Câmera, montagem e roteiro conjugam-se com perfeição, em resultados esteticamente fortes, gerando filmes que, a um só tempo, são perceptíveis como contemporâneos, mas vão além de ser simplesmente filmes do momento. Une-se forma e conteúdo, criando arte. Concordamos com Lewis Mumford, para quem a obra de arte é reconhecível como tal dada sua durabilidade, pela possibilidade de ser lembrada e fruída mesmo distante do tempo e local de sua origem<sup>4</sup>.

Outro critério adotado para escolha dos filmes foi cronológico: as obras aqui tratadas foram produzidas entre 1994 e 2004. Este período vai desde a produção de “Assassinos por Natureza”, que consideramos o primeiro filme do Amálgama, até a época de conclusão deste estudo. Além disto, considerado o escopo global deste trabalho, optamos também por escolher filmes produzidos em países diferentes. É notável que cineastas de países distintos se utilizem do mesmo estilo. Veremos como isto demonstra o confronto com questões sócio-culturais semelhantes. Os filmes utilizados foram:

- Assassinos por Natureza (*Natural Born Killers*) – EUA, 1994
- Cidade de Deus – Brasil, 2002
- Corra, Lola, Corra (*Lola Rennt*) – Alemanha, 1998
- O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (*Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain*) – França, 2001
- Falcão Negro em Perigo (*Black Hawk Down*) – EUA, 2001
- Réquiem para um Sonho (*Requiem for a Dream*) – EUA 2000
- Romeu + Julieta (*Romeo + Juliet*) – EUA 1996
- Snatch: Porcos e Diamantes (*Snatch*) – Inglaterra, 2000

---

<sup>3</sup> Para Umberto Eco, pode diferenciar-se o artista medíocre do visionário em função da busca por formas novas nestes últimos, e na mera repetição do efeito destas, nos medianos (Eco, 2004).

<sup>4</sup> Numa nota pessoal, ao final deste trabalho, notei que alguns dos filmes analisados já tinham status de “cult”, e sua menção ou lembrança causavam lembranças de outros tempos. Tornaram-se pequenos marcos de uma história cultural compartilhada, a despeito de vivermos em tempos que parecem insistir em querer apagar a si mesmos.



## I.2 – AMÁLGAMA: TÉCNICA E ESTILO

Observando filmes produzidos a partir da segunda metade da década de 1990, constatamos que uma quantidade crescente destes apresenta, no que diz respeito a forma, elementos em comum com vídeo-clipes. As semelhanças são mais evidentes quanto aos estilos de filmagem e montagem do que roteiros e enredos, estes entendidos como “conteúdo” dos filmes. Estabelecemos aqui, para fins analíticos, a distinção entre forma – filmagem e montagem – e conteúdo – enredo e roteiro. Determinado modo de filmar é, portanto, a forma deliberada pelo diretor (e, em alguma medida, pelo montador) de contar a história, ou, em outras palavras, de traduzir determinado conteúdo (o roteiro previamente escrito). A influência do vídeo-clipe, com maior frequência, é notável nas produções dos EUA, mas ela não está restrita a tal país, sendo encontrada em filmes de temas e origens variadas.

Até o momento de conclusão deste trabalho, percebia-se a predominância do senso comum na análise deste fenômeno. Atribuiu-se ao fenômeno a migração de diretores de filmes publicitários para a direção de cinema. Isto, de fato, aconteceu, mas não explica a adoção do estilo por aqueles já considerados veteranos dos longa-metragens. O que se observa é que tanto estreantes quanto diretores com experiência utilizam a mistura de vídeo-clipe com cinema, o que nos faz evitar tal simplificação.

Falar em estilo de vídeo-clipe sem um detalhamento do que isto vem a ser é vago, até porque o gênero continua em desenvolvimento. Há, no entanto, alguns elementos fundamentais que merecem destaque. Em primeiro lugar, o clipe prescinde de linearidade narrativa. Não há obrigação de contar uma história, muito menos uma com sentido linear. Uma observação casual poderia, apressadamente, supor que um vídeo-clipe seja um emaranhado caótico de imagens (e é bem possível que alguns vídeo-clipes tenham, de fato, sido produzidos assim!), mas o que acontece é que tais imagens são amarradas com uma espécie de linha-mestra. Da mesma forma que em um longa-metragem há um roteiro, ou seja, assim como as imagens do filme servem para narrar o desenrolar de determinado enredo, as imagens do vídeo-clipe traduzem, visualmente, a canção que toca simultaneamente. As letras das canções populares estão mais próximas da poesia do que da prosa, e, portanto, mais ligadas a estados de espírito e emotividade bruta do que à narração

de eventos sucessivos. Um vídeo-clipe é mais poético do que prosaico, mais metafórico do que narrativo. É por este motivo que as técnicas de filmagem e montagem não precisam ser as mesmas que, no cinema, serviriam para narrar uma história, o desenvolvimento de um enredo. A coerência narrativa é dispensável, embora a emocional seja fundamental. Neste gênero, câmera e montagem não têm nenhum compromisso com linearidade, mesmo que haja, aqui e ali, clipes evidentemente narrativos, que se assemelham a curta-metragens. Na maioria dos casos, contudo, clima e atmosfera são as palavras de ordem.

Dito isto, é dedutível que as técnicas imagéticas divirjam do cinema narrativo clássico. Desde que o cinema passou a ser utilizado para contar histórias, as técnicas desenvolvidas pelos cineastas, desde os pioneiros, surgiram com propósitos narrativos. Embora sempre tenha havido uma preocupação estética, visto que se trata de uma arte visual, o aspecto narrativo sempre teve importância central<sup>5</sup>. Esta afirmativa é especialmente verdadeira se lembrarmos que o imaginário dos primeiros cineastas vinha de outras formas artísticas, a saber, a literatura, o teatro e até mesmo o circo. Pode-se dizer, sem exagero, que praticamente toda técnica cinematográfica surgida nos primeiros cinquenta anos de cinema tinha o intuito de narrar o desenrolar determinados eventos ficcionais em ordem mais ou menos organizada, linear e coerente<sup>6</sup>. Com o vídeo-clipe é diferente. Na ausência da obrigação de contar histórias, a técnica também perde o propósito narrativo. Abriu-se espaço para a experimentação pura e simples. A técnica pôde ser utilizada a fim de criar imagens cuja estética servia a si mesma. Foi possível a justaposição de idéias pouco coerentes, gerando imagens estranhas, desconcertantes, imprevisíveis. É importante ressaltar: estranhas para as platéias acostumadas à narrativa cinematográfica clássica. É possível até mesmo estabelecer pontos em comum entre o vídeo-clipe e a pintura expressionista abstrata (cronologicamente, têm apenas duas décadas de diferença entre suas origens). O pintor Wassily Kandinsky afirmava que, uma vez rompida a necessidade de reproduzir modelos reais, a pintura estava livre para buscar suas próprias questões de cor e forma<sup>7</sup>. Contraste e equilíbrio entre tais elementos passava a ser a questão, e não mais a reprodução de uma realidade externa. Com tal libertação, a pintura encontraria

---

<sup>5</sup> Valeria até mesmo perguntar se existe narrativa sem estetização (N.A.).

<sup>6</sup> Na seção “A Trindade das Exceções”, veremos como houve técnica sem narrativa linear já neste período (N.A.).

<sup>7</sup> Kandinsky, 2000.

suas próprias questões e desafios inesgotáveis, no diálogo consigo mesma. O mesmo ocorre no vídeo-clipe: imagens relacionam-se umas com as outras, em termos de cor, duração e velocidade, formando um conjunto estético, porém não necessariamente narrativo.

Vale lembrar, aqui, que este conjunto não é aleatório, seguindo a inspiração de um cineasta de criação exclusivamente autoral. O vídeo-clipe, ainda que não narrativo, tem compromisso com o teor emocional dos versos cantados. Assim sendo, existe uma lógica para os planos<sup>8</sup>, porém esta é interna e não-linear, sendo as imagens mais ligadas àquelas que a antecedem e sucedem, e ao conteúdo emocional – é importante enfatizar isto – da canção. A canção de *rock* costuma tratar de assuntos de emotividade intensa, direta e até exagerada, sendo estruturada em forma de versos. Sendo mais poética do que prosaica, será traduzida imgeticamente de forma igualmente emocional e não-narrativa. Por este motivo, as imagens do vídeo-clipe podem parecer uma aglomeração de efeitos estranhos, mudanças abruptas e justaposições bizarras, tudo isto com perfeita validade. Durante sua história, o vídeo-clipe tem se valido de certas técnicas para intensificar a emotividade e as sensações: aceleração da montagem, ângulos de câmera exagerados e cores saturadas. Estas são as mais técnicas mais frequentes, e sua utilização descontínua sobre fundo musical é o que caracteriza um produto áudio-visual como vídeo-clipe.

Alguns gêneros cinematográficos se caracterizaram pela repetição de certas técnicas, ou, no linguajar popular, certos clichês. No faroeste (*western*), por exemplo, existe a sucessão de *close-ups* que detalha cada etapa de um duelo, adiando a finalização violenta do confronto, gerando expectativa e tensão; no filme *noir*, temos pouca iluminação<sup>9</sup> e uso expressivo de luz e sombras, com a finalidade de criar uma atmosfera opressiva e hostil, colocando o protagonista em um cenário paranóico onde ninguém é confiável e todos podem representar perigo. Do vídeo-clipe, contudo, pode-se apenas dizer que há música, alta intensidade visual, impressão de rapidez e emoção. A imprecisão desta definição vem da aplicação de técnicas cinematográficas díspares e justapostas ao sabor da emotividade musical. Com a noção de que há recorrência desta justaposição e aparente incoerência, e notando que há carência de termos apropriados para definir tal mistura, apresentamos aqui

---

<sup>8</sup> Plano é o conjunto de imagens entre um corte e outro; entenda-se por corte o corte seco, a fusão e o *fade* (N.A.).

<sup>9</sup> Há, no imaginário cinematográfico, a idéia quase cômica de que os filmes *noir* foram abundantes pela necessidade, durante a Grande Depressão, dos estúdios de gastar menos com iluminação, poupando energia elétrica (N.A.).

o termo *Amálgama*. Ao falarmos em Amálgama, damos conta desta forma de fazer imagens que, de tão mesclada que se tornou na televisão, cinema e Internet, já oculta sua origem. Afirmar isto é concluir: a mistura de técnicas que caracterizava o vídeo-clipe já foi além de suas origens. O que lhe caracterizava como tal já extrapolou, há tempos, suas fronteiras. Onde há telas, o Amálgama está perto. A esta altura, é importante notar: o Amálgama é coerente, mesmo prescindindo da narrativa; seu compromisso, contudo, é seguir alguma lógica interna pré-determinada (que, nos cliques, é a canção). Assim sendo, o termo Amálgama dirá respeito à possibilidade de junção de toda e qualquer técnica cinematográfica, com objetivo de aumentar o conteúdo emocional de determinada cena, assim como, no vídeo-clipe propriamente dito, ele buscava traduzir o sentimento de versos e acordes.

Qualquer espectador pode, com um mínimo de conhecimento cinematográfico, perceber que, desde a década de 1990, um número crescente de filmes apresenta os elementos que chamamos, aqui, de Amálgama. Comparados aos filmes de décadas anteriores, grande parte dos filmes contemporâneos apresenta, para os sentidos, um espetáculo mais intenso. Evidente que isto não equivale a dizer que as platéias das décadas anteriores não se emocionassem ou não se chocassem com os filmes de seus contemporâneos; o que afirmamos aqui é que os filmes do Amálgama enfatizam sensações de intensidade e emotividade cada vez mais nervosas – no sentido literal do termo.

Com esta finalidade, cineastas empregam técnicas que buscam diminuir cada vez mais a distância do espectador aos eventos filmados. Busca-se deixar o espectador cada vez mais presente à cena. Se antes bastava que a câmera narrasse os eventos com a distância de um observador crítico, como o narrador em terceira pessoa de um romance, no Amálgama acontece a busca pela primeira pessoa, pela subjetivação do espectador. O espectador será jogado nos olhos e sensações dos vários personagens (ao menos, este é o objetivo).

Realizar tais constatações é colocar em termos objetivos o que espectadores atentos certamente já perceberam. A novidade de nossa observação é aprofundar tais observações, indo além da percepção rasa do Amálgama como modismo ou pior, pela idéia simplista de migração de diretores publicitários. Expandiremos a compreensão desta forma contemporânea de cinema, tratado com frequência em termos vagos como “cinema pós-moderno”, e associaremos o fenômeno a algumas questões sócio-culturais desta etapa da

modernidade. Embora certamente experimentações cinematográficas venham ocorrendo por décadas, a generalização do Amálgama só pôde ocorrer em face e em consequência das tensões contemporâneas. Imagens confusas de hoje para um agora incoerente.

CAPÍTULO II:  
O AMBIENTE CULTURAL DA MODERNIDADE “SÓLIDA”

II.1: ORIGENS DO CINEMA – CIÊNCIA E ARTE

O cinema teve origem a partir do desenvolvimento de experimentos com fotografia. Quando vemos o movimento em um filme, estamos, na verdade, acreditando em uma ilusão. Nenhuma imagem se movimenta, mas, na verdade, temos uma seqüência de imagens sucessivas, exibidas tão rapidamente que o intervalo entre elas é imperceptível. O olho humano ignora que cada uma delas seja estática, não registrando o ínfimo intervalo entre as imagens. Foi no final do século XIX que os irmãos Lumière realizaram as primeiras obras cinematográficas, sendo considerados os pais do cinema. Entre 1895 e o início do século XX, Auguste e Louis Lumière não imaginavam que o cinema servisse a outra coisa senão o registro da vida cotidiana. Imaginavam que o destino do cinema fosse parecido com seu primeiro filme, “A Saída da Fábrica”<sup>10</sup>, que mostrava a saída dos operários de uma fábrica ao final do expediente. O que é absolutamente banal para nosso mundo de câmeras dentro de telefones celulares, representou, na época, uma incrível inovação. Até aquele momento, era possível registrar um único momento da existência, estático, para a posteridade, pela pintura e, em seguida, pela fotografia. O cinema apresentava a novidade de registrar vários momentos sucessivos e contínuos. O que antes era privilégio do olho e da memória virou artefato técnico e impressionou os primeiros espectadores: quando os irmãos Lumière exibiram o filme “Chegada de um Trem à Estação”<sup>11</sup>, em 1886, a platéia ficou em pânico. Conta o folclore cinematográfico que os espectadores temiam que o trem, que vinha em direção à câmera, saísse da tela e os atropelasse, e fugiram correndo. O caso chega a ser cômico para nós, que vivemos em um ambiente saturado de imagens em movimento. O caso mostra que o cinema sempre teve a capacidade – nem sempre deliberada – de causar choques em seus espectadores.

Entre aqueles que achavam que o cinema serviria a experimentos científicos e os que o viam como uma ferramenta para se filmar o teatro, surgiram visionários, como

---

<sup>10</sup> “La Sortie des Usines Lumière”, França, 1895

<sup>11</sup> “Arrivée d’un Train a la Ciotat”, França, 1895

Georges Méliés, que compreenderam que o cinema poderia desenvolver sua própria forma de expressão. Naquele momento, ainda seria trabalho de pioneiros e desbravadores o que hoje constitui o abecedário da realização cinematográfica. Se é que se pode falar em gramática do cinema, esta ainda estava por ser criada. Nas décadas seguintes a seu surgimento, alguns pensadores passaram a reconhecer o cinema como forma de arte, destacando-se entre estes Rudolf Arnheim, Pudovkin, Bela Balázs e Sergei Eisenstein, este, além de intelectual, famoso realizador cinematográfico. Os princípios que Balázs estabeleceu acerca do discurso fílmico servem até hoje como referência ao cinema de ficção. Balázs estabeleceu parâmetros acerca de como compreender (e também filmar) cenas. Balázs e Pudovkin conceberam uma dialética da montagem, sugerindo que seqüências de imagens ou planos, quando compreendidas em seu encadeamento e totalidade, seriam o que definiria uma cena e seu sentido. Determinado plano serviria como pergunta, e o seguinte, como resposta, e juntas, um discurso. Tese, antítese e síntese. O exemplo mais básico disto é a seguinte cena trivial: duas pessoas são filmadas isoladas, conversando, cada qual olhando para o outro extremo da tela. Embora nunca vejamos as duas juntas, fica claro que elas estão travando diálogo. Outro exemplo, mais complexo, é o do menino que brinca com uma bola. Na segunda imagem, a bola escapa-lhe das mãos e cai no meio da rua. A terceira imagem é a de um carro veloz que dobra uma esquina. Na quarta, o menino corre para o meio da rua, atrás do brinquedo. A tensão que surge da justaposição destas duas situações é evidente: o menino está em risco de ser atropelado pelo carro veloz. Da mesma forma que se compreende que as pessoas do exemplo anterior estariam conversando entre si, presume-se que o carro adentrou a mesma rua em que está o menino, mesmo que nunca vejamos os dois juntos. A iminência de um acidente fatal existe apenas na imaginação do espectador, sua expectativa habilmente fomentada pela arte da montagem.

Os princípios desta foram detalhados em profundidade por Sergei Eisenstein, cineasta russo mais conhecido por seus filmes do que como teórico. Eisenstein defendeu a idéia de que o cinema seja, por definição, uma arte fragmentária. Os planos, para ele, só fazem sentido em função dos outros planos, que lhe antecedem ou sucedem. Para o cineasta russo, as possibilidades expressivas de montagem estavam, em grande parte, na sua capacidade de gerar expectativa e tensão. A fragmentação das imagens teria mais força do

que as imagens contínuas. De acordo com suas idéias, mudanças súbitas de pontos de vista, com vários pontos de vista narrando a mesma situação, constituiriam uma narrativa mais rica do que a filmagem direta, sem cortes, de determinada cena. A alternância dos planos descrevendo ações que se complementam seria, para Eisenstein, a arte da montagem, e constituiria a especificidade do cinema como forma de arte.

Eisenstein pesquisou e elaborou pensamentos sobre a montagem durante anos. Ele acreditava que, através dela, era possível não só narrar episódios, mas estabelecer níveis profundos de sentido, do literal ao metafórico. Para melhor explicar tal proposta, retornemos ao exemplo do garoto que corre atrás de sua bola, colocando-se em risco de atropelamento. A escolha óbvia seria mostrar o menino sendo atropelado pelo carro. Mas, logo após o momento que antecede o impacto, poderia se inserir a imagem de um copo de cristal perfeitamente limpo se estilhaçando. Ao invés de simplesmente narrar a situação, acrescenta-se, assim, um nível metafórico: compreende-se que o menino foi atropelado, mas também é gerada uma associação metafórica, se imaginarmos que o cristal é uma metáfora para a pureza, e que esta é destruída pela violência de um acidente tolo, porém trágico. Isto constituiria uma possibilidade lingüística de montagem do maior interesse para Eisenstein, com paralelo nas figuras de estilo da literatura.

O que Eisenstein representa, enquanto cineasta, para o estado soviético, tem em D.W. Griffith sua contrapartida capitalista norte-americana. Chamamos a atenção para estes dois realizadores pelo fato de que ambos foram pioneiros da arte da montagem, levando-a além do ponto em que ela existia, até então. Eisenstein aprofundou-a, levando-a à possibilidades estilísticas e metafóricas, como a queda do carrinho de bebê de “Encouraçado Potemkin”<sup>12</sup>; Griffith desenvolveu a possibilidade de narrar mais de duas ações paralelas, gerando uma enxurrada de ações simultâneas e, portanto, expectativa e tensão multiplicadas, como o final de “Nascimento de uma Nação”<sup>13</sup>. Além disto, ambos foram influenciados por seus respectivos governos no que diz respeito ao conteúdo de suas obras. Enquanto Eisenstein era encorajado a embutir conteúdo de exaltação à revolução russa em seus filmes, Griffith começava a usar o cinema para contar a história dos EUA<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Bronenosets Potyomkim, 1925.

<sup>13</sup> Birth of a Nation, 1915.

<sup>14</sup> Griffith tinha um olhar crítico e apontava não só as glórias, mas as tragédias do passado dos EUA, o que lhe rendeu problemas pessoais e profissionais (N.A.).



Ainda que se trate de um período anterior à Guerra Fria, a politização de suas obras de arte nos lembra que o início do século XX era um período em que grandes meta-relatos – a nação, a revolução socialista – norteavam a vida dos homens. Neste sentido, é possível falar na população como, como massas, grandes grupos homogêneos, ligados por sua adesão a ideais semelhantes. Para teóricos como Adorno, estas massas eram manipuláveis através da propaganda e dos meios em geral. É com este viés crítico que é cunhada a expressão “comunicação de massas”.

Theodor Adorno pertencia a um grupo de pensadores que ficou conhecido como a Escola de Frankfurt. O trabalho do grupo se concentra na década de 1930, embora o de Adorno se prolongue nas décadas seguintes<sup>15</sup>. Junto com Mark Horkheimer, Adorno observou que as massas estariam sistematicamente e deliberadamente expostas, pelo estado, a produtos culturais de baixa qualidade, uma cultura popular de pouco valor estético<sup>16</sup>. Simplificando conceitos que serão trabalhados adiante, para Adorno e Horkheimer as artes eram realizadas visando o conformismo geral das massas, sob constante vigilância governamental. A produção em larga escala de produtos culturais – música, filmes, programas de rádio – com fundo ideológico semelhante e conformista – constituía o que os autores chamariam de “indústria cultural”.

Estamos falando de uma época de massas homogêneas que adotavam valores semelhantes, e isto significa que estamos tratando de valores sólidos, que dividiam claramente quem estava de acordo com quem não estava, chamados “subversivos” ou “párias”. Trata-se de uma etapa da modernidade com poucas ambigüidades: o cidadão devia estar de acordo, dentro, ou fora. Neste período de grandes meta-relatos, a crença na racionalidade instrumental era central. Como já vimos, Bauman chama esta etapa da modernidade de “sólida”, e observa que tanto capitalistas quanto socialistas tinham a crença na técnica algo de positivo. Acreditava-se que ela iria solucionar problemas econômicos, sociais, e quaisquer outros<sup>17</sup>. Demonstrando como a funcionalidade científica era de aceitação geral, Bauman mostra que o modelo industrial das fábricas de automóveis Ford,

---

<sup>15</sup> Isto porque a Segunda Guerra Mundial iminente forçou o grupo à separação, tendo, inclusive, Walter Benjamin cometido suicídio (N.A.).

<sup>16</sup> Além disto, com o início da Guerra Fria, o alinhamento político bipolar fez-se presente na comunicação de massas, gerando inimigos muitas vezes caricatos. Os heróis dos filmes, quadrinhos, seriados e desenhos animados combatiam o “perigo vermelho”, para o ocidente, e os “porcos capitalistas”, para o bloco comunista (N.A.).

<sup>17</sup> É observável que, em parte, esta crença perdura até hoje (N.A.).

com sua organização e divisão meticulosa e racional do trabalho, era um paradigma de perfeição técnica. Tal perfeição era admirada até mesmo pelos soviéticos, donde se conclui que a crença no progresso, e na técnica como meio para este, era generalizada através do planeta.

Um ambiente perfeito para que a cultura também se dobrasse ao modo de fazer industrial, com todas as boas e más implicações disto. No capítulo seguinte nos aprofundaremos no que Adorno e seus contemporâneos elaboraram a respeito da comunicação de massas e da indústria cultural.

## II.2 – A ESCOLA DE FRANKFURT E O CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL

Durante o período “sólido” da modernidade, as grandes ideologias encontraram na comunicação de massas o mecanismo ideal para sua difusão e aceitação geral – isto tanto para o capitalismo quanto para o socialismo. A propaganda subjacente a todo e qualquer produto da cultura sempre visou mostrar o presente daqueles tempos como o melhor dos mundos possíveis, o apogeu dos estilos de vida e sistemas políticos. Para os teóricos da Escola de Frankfurt, é evidente que havia uma intenção de disseminar o conformismo, propósito este que teria sido muito bem sucedido. Com a finalidade de aplicar tais conceitos para o objeto de estudo deste trabalho, detalharemos os mesmos neste capítulo.

Os pensadores aqui mencionados começaram a atuar na década de 1920 na cidade Frankfurt, e estavam ligados ao Instituto de Pesquisa Social (*Sozialforschung*) da mesma. A alcunha surgiu quando Max Horkheimer assumiu a direção do instituto, e, além dele, o grupo era composto de intelectuais de linhagem judaica, a saber, Erich Fromm, Theodor Adorno, Walter Benjamin. Outros nomes importantes foram Herbert Marcuse e Jurgen Habermas. A crítica da Escola ao capitalismo se deve, em parte, à forma totalitária como este modo de produção se configurou na Alemanha nazi-fascista.

Tendo o auge de sua produção na década de 1930, antecedendo, portanto, a Segunda Guerra Mundial, é evidente que o pensamento e escritos do grupo surge em face do capitalismo em uma de suas facetas mais opressoras. A dureza de crítica do grupo deve ser entendida com este contexto histórico. Phil Slater, historiador da Escola, nota que os direitos trabalhistas na Alemanha daquela época vinham sendo consistentemente diminuídos, e as exigências, como a extensão da jornada de trabalho, aumentando. As reivindicações por tais direitos eram cada vez mais tomadas como atividades subversivas, e a menção em público de qualquer simpatia ao comunismo uma passagem – possivelmente somente de ida – para o cárcere. Nas palavras do próprio Slater:

“Com a prisão de todos os comunistas ativos, social-democratas e sindicalistas militantes, leis trabalhistas repressivas foram progressivamente instituídas a fim de imobilizar a

organização da classe operária como um todo e de reagrupar os operários aterrorizados em torno das necessidades da máquina de guerra”<sup>18</sup>

Foram dias duros para o trabalhador e o intelectual alemão, sobretudo aqueles engajados com o pensamento crítico e a política de oposição. A indústria cultural teve um papel importante em convencer o povo alemão de que a opressão servia a seu próprio crescimento, que viria através de um esforço industrial para a guerra vindoura, com o estado monopolizando a atividade industrial. Vale aqui usar a definição de Slater de monopólio: “(...) um monopólio é exercido pelas corporações em uníssono e os preços mostram constante tendência de alta manipulada”<sup>19</sup>. Nestas condições, não só liberdade ideológica, mas também econômica, estavam comprometidas. O que Adorno procurou alertar, contudo, é que a indústria cultural é capaz de um dano maior do que o econômico, pois não só a liberdade de negociação é comprometida, mas também a de opinião e pior: a de pensamento<sup>20</sup>.

Com a iminência da guerra, a Escola de Frankfurt se dispersou, e Adorno partiu para a Inglaterra em 1934. Viria, então, a escrever com Horkheimer “A Dialética do Esclarecimento”, no qual os autores criticam as aplicações da razão iluminista pelo capitalismo, e no qual está parte importantíssima de sua crítica à indústria cultural. É importante notar que os dois eram marxistas, crendo, portanto, que o capitalismo seria uma etapa dos meios de produção fadada a se esgotar e ser substituída pelo socialismo. A crítica ao capitalismo, contudo, era evitada ou neutralizada através de mensagens conformistas: fique onde está; não se mexa; aceite o que já existe como o auge do desenvolvimento. A vida do trabalhador industrial como uma espécie de paraíso terrestre, utopia realizada, ou por se realizar, através da técnica. Este é o melhor dos mundos possíveis. Qualquer idéia revolucionária era anestesiada na sua própria raiz: “não há outra escolha”<sup>21</sup>. Daí os “finais felizes”, onde a vida burguesa seria o modelo de felicidade. Nas palavras dos autores: “A

---

<sup>18</sup> Slater, 1978, pp. 43

<sup>19</sup> Slater, 1978, pp. 35

<sup>20</sup> O que nos faz lembrar a “polícia de pensamentos” do romance 1984, de George Orwell (N.A.)

<sup>21</sup> Neste sentido, pouca coisa mudou. Enquanto Lipovetsky dedica-se a glorificar a moda como sistema de renovação pessoal e social, perguntamos: que renovação? Liberdade para escolher, desde que a escolha seja consumir? A pergunta, já realizada por Bauman, ainda não encontrou resposta (N.A.).

cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo, e todos o são em conjunto”<sup>22</sup>.

Dizer que havia uma mensagem conformista onipresente não equivale, contudo, a dizer que a indústria cultural carecesse de originalidade formal. Pelo contrário. Inovações formais no rádio, música e, posteriormente, televisão foram amplamente estimuladas. Estas inovações vinham, em sua maioria, da utilização estética da técnica. Como esta era feita de acordo com o que era considerado de bom gosto para a época, reforçava-se o otimismo progressista: estamos em um mundo bom, e a técnica o torna melhor ainda. Mesmo em obras aparentemente engajadas, havia conformismo. Embora na superfície o filme *noir* poderia se pretender polêmico ao denunciar a corrupção policial e poder dos *gangsters*, estava subjacente a mensagem de que a vida do cidadão burguês seria perfeita, não fossem os *gangsters*. Dito de outra forma, a indústria cultural poderia até mostrar problemas na sociedade de seu tempo, mas os trataria sempre como circunstanciais, jamais estruturais.

Com a utilização da técnica e seus efeitos, as obras criadas no seio da indústria cultural nunca constituiriam, para Adorno, obras de arte. Para ele, a verdadeira arte teria um caráter transgressor ausente neste modo de produção fadado à repetição ideológica. O que os produtores da indústria cultural faziam era assumir sem ressalvas que ninguém estava fazendo arte, isentando-os, portanto, de qualquer responsabilidade para com vanguardas ou paradigmas artísticos. Isto servia também como justificativa para a massificação e a indiferenciação dos produtos, como diria o próprio autor:

“Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica (...) o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem”<sup>23</sup>.

Além de filósofo, Adorno também era músico, o que lhe conferia o conhecimento para analisar, entre outras expressões, a música popular de seu tempo com rigor técnico. Para ele, sob a lógica e no modo de produção da indústria cultural, predominavam expressões estéticas de valor mínimo ou inexistente. Não seria necessário nem ao menos

---

<sup>22</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, pp. 113.

<sup>23</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, pp. 114

arriscar, quiçá de maneira temerária, chamar tais produtos de arte, pois seus próprios realizadores admitiam que se tratava apenas de negócios. Tais produtos, afirmou Adorno, tinham seu diferencial mais no efeito do que numa essência artística. Assim, técnicas – e novas técnicas – seriam utilizadas apenas como ornamento, sem a tensão que caracterizaria a obra de arte verdadeira. Tais produtos, através de seus efeitos, copiariam a superfície, captariam impressões fáceis da grande arte, sem, contudo, chegar à essência conflituosa destas. Esta “sub-arte” de efeitos, portanto, utilizaria a técnica de forma insípida e superficial. Adorno afirmou que a verdadeira originalidade da arte não estaria disponível para o artista medíocre, o repetidor de efeitos, pois este não desejava sair da média. O artista medíocre estaria contente em se manter indiferenciado dentro de seus semelhantes da indústria cultural. Adorno critica, por exemplo, o *jazz*, afirmando que este cita a música clássica, sem se aprofundar em suas complexidades harmônicas, e o folhetim, que rouba metáforas da alta literatura.

O autor acreditava que, em arte, há tensões que não se resolvem: o estilo próprio de um pintor, por exemplo, surge de sua incapacidade em retratar com perfeição a pessoa pintada; a música ganha força através das dissonâncias, de ausência de finalização tranqüila; e assim por diante. Seria no fracasso em se identificar com outras obras e com o mundo exterior que a obra de arte se tornaria única. Seria em sua imperfeição que ela se tornaria diferenciada. Obviamente, no contexto da indústria cultural, isto seria indesejável, e a “arte para as massas” seguiria outros caminhos:

“Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual a grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre se ateu à semelhança com outros, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto”<sup>24</sup>.

Desta maneira, imitar as criações de outros artistas seria uma salvaguarda do artista medíocre contra o risco da imperfeição – mas, também, lhe fechava o caminho para a originalidade. Aquilo que é único, num mundo em que predomina a imitação, não teria garantias de sucesso<sup>25</sup>. Se as obras de arte são reduzidas a produtos e à um simples negócio, evidentemente que não ter garantias de sucesso é correr um risco desnecessário. Como

---

<sup>24</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, pp. 123

<sup>25</sup> E é observável como este pensamento predomina até hoje na música popular, por exemplo (N.A.).

podemos notar, não se deve atribuir a indiferenciação exclusivamente à mediocridade artística de certos indivíduos, mas sim a uma lógica cultural de caráter industrial, que ditava as coordenadas da estética no período. E, ao fazê-lo, contar sempre a mesma história, com o mesmo fim apaziguador e conformista. O lazer acabaria por ser a outra face, menos dura, da vida repetitiva no trabalho industrial: sempre a mesma história, a mesma rotina – mas sempre disfarçada por efeitos agradáveis. A repetição de clichês fáceis como o equivalente divertido do cotidiano onde já se está onde se deve estar, onde se é correto. Onde não se deve sair, sob o risco de se juntar ao subversivo, ao pária, ao renegado.

Qual o risco da originalidade? Salvo o possível insucesso comercial, haveria na originalidade um risco ao modo de produção vigente<sup>26</sup>. O risco seria trazer novos olhares, mostrar que as coisas podem ser diferentes, que há alternativas. A simples exposição a obras de arte que rompessem com o padrão poderia levar a novas reflexões. Novas possibilidades significariam a possibilidade de inconformismo, e conseqüente revolta. Isto, para os industriais culturais a serviço do estado – e sabemos que desde os primórdios do cinema havia influência estatal nele – era indesejável. Para Adorno, a indústria cultural almejava que o cidadão comum pensasse pouco, e somente nos termos prescritos, o que fica claro em sua afirmação: “(...) o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação (...) toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada”<sup>27</sup>.

Outro membro da Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, complementa as idéias aqui expostas, também atribuindo à arte um potencial revolucionário. Marcuse, que também deixou a Alemanha antes da *Kristalnacht*<sup>28</sup> e do início da 2ª Guerra, instalou-se nos EUA e realizou lá grande parte de seus escritos. Enquanto lecionava na Universidade da Califórnia em San Diego, escreveu “A Arte na Sociedade Unidimensional”, em que concorda com Adorno e Horkheimer a respeito do ar de semelhança que a indústria cultural a tudo conferiria. Para Marcuse, este poder havia sido anulado quando a arte moderna – então uma vanguarda revolucionária e questionadora – foi aceita nos museus e estudada pela academia, atingindo posição de “novos clássicos”. O autor concluiu que só existiria

---

<sup>26</sup> A crítica de Adorno concentra-se no modo de produção capitalista, mas também é aplicável, como o próprio exemplifica, à propaganda soviética.

<sup>27</sup> Adorno e Horkheimer, 1985, pp. 128

<sup>28</sup> Primeira grande manifestação de anti-semitismo alemã antes da Segunda Guerra (N.A.).

potencial revolucionário nas artes enquanto estas negassem uma inserção no capital monopolista. Marcuse diria que tal posição seria o mesmo que domesticar um predador, outrora selvagem. Na segurança do museu e dos trabalhos acadêmicos, toda arte se tornaria inofensiva ao *establishment*.

Alguma alternativa? Esta é uma das muitas propostas originais de Marcuse. Para ele, reconsiderando sua própria forma, a arte seria capaz de revigorar seu caráter contestador. Eis uma de suas proposições:

“(…) hoje, em um mundo em que o sentido e a ordem, o “positivo”, têm de ser impostos por todos os meios possíveis de repressão, as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e da recusa”<sup>29</sup>.

Recusa esta de sua inserção, de sua posição domesticada nas exposições e nos catálogos. A nova arte proposta por Marcuse teria que negar o sistema, caracterizando uma “negação ao sistema estabelecido”<sup>30</sup>. Ela deveria ser uma não-arte, deixando sua posição isolada de objeto estético separado do cotidiano para se inserir neste. Ela deveria fundir-se com o cotidiano e com a técnica, eliminando o caráter alienante e opressor desta<sup>31</sup>. E dizer isto equivale a muito mais do que estetizar a realidade, mas sim mudar o modo de produção por completo. A própria posição do homem e do trabalho estão em questão, como Marcuse afirmou: “o que está em jogo não é o embelezamento do que existe, mas sim a reorientação total da vida em uma nova sociedade”<sup>32</sup>. Tratar-se-ia de tornar a técnica, cada vez mais uma mediadora das relações entre homem e mundo, artística. Transformar o modo opressivo de produção monopolista em algo que correspondesse aos anseios humanos, inclusive os lúdicos. Encontro entre funcionalidade e jogo, uma técnica não opressiva, mas libertária.

A preocupação de tais autores com a melhoria das condições de trabalho do homem vêm, como já vimos, de contextos sócio-culturais específicos. Encontramos cenários opressivos tanto na Alemanha que se preparava para o esforço de guerra como na América que prometia um paraíso na forma de casas de subúrbio brancas e churrascos aos domingos. A diferença em tais formas de opressão é o grau de violência: na Alemanha, evidentemente

---

<sup>29</sup> Marcuse, 1978, pp. 248

<sup>30</sup> Marcuse, 1978, pp. 249

<sup>31</sup> E nisto podemos compreender porque tantos dos líderes sociais dos anos 1960 nos EUA liam Marcuse...

<sup>32</sup> Marcuse, 1978, pp. 252



físico, truculento; nos EUA, estetizado e sedutor. Nesta última, figurou onipresente a ambivalência entre a excitação das novidades técnicas (novos efeitos nos filmes, música) e anestesia (repetição de clichês de fundo conformista).

Para falar destes tempos, é fácil e bem-vindo o pensamento da Escola de Frankfurt. A idéia de indiferenciação dos produtos culturais, contudo, é uma generalização forte e correta, porém, como toda generalização, imperfeita. Mesmo no seio da indústria cultural houve aqueles capazes de utilizar a técnica de forma absolutamente original, e sem os valores conformistas aqui tão criticados. No próximo segmento, trataremos de três realizadores cujo trabalho levou o cinema de seus tempos alguns passos adiante, e cujo impacto só viria a ser sentido com força plena décadas depois.

### II.3 – A TRINDADE DAS EXCEÇÕES

A despeito do esforço da indústria cultural em abafar qualquer sombra de originalidade, ou absorvê-la de forma a neutralizá-la, a originalidade artística sempre foi uma possibilidade, em maior ou menor evidência. Sabemos que Eisenstein considerava a montagem uma das técnicas mais expressivas do cinema. A variedade de possibilidades oferecidas pela montagem é, portanto, um espaço privilegiado para exercício da originalidade e experimentações. Aqui, é importante definir com exatidão montagem: é a forma de encadear os planos. Em uma cena de diálogo, cada vez que a câmera se detêm em um dos interlocutores, temos um plano. O plano dura desde o corte do plano anterior até o corte seguinte (daí se ouvir falar, entre os leigos, em “cortes rápidos”; na verdade, são planos curtos), que levará a outro plano<sup>33</sup>.

Como Eisenstein acreditava no cinema como arte, e na montagem como um recurso fílmico da maior importância, ele postulou que a qualidade estética de um filme poderia ser, em parte, medida pela qualidade da montagem. Haveria, assim, quatro tipos de emprego da montagem, em ordem crescente de complexidade e expressividade:

- Montagem Métrica
- Montagem Rítmica
- Montagem Tonal
- Montagem Atonal

Sendo a forma mais elementar de montagem, a métrica se caracterizaria por aumento da tensão proporcional ao ritmo, ou seja, planos cada vez mais curtos dando a impressão de mais acontecimentos se sucedendo num tempo cada vez mais breve. Esta seria uma forma de montagem elementar, básica, importante para o desenvolvimento das outras. Que um cineasta se utilizasse somente deste tipo de montagem, contudo, poderia indicar mediocridade<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Como é sabido, existem também outras formas de se chegar a outros planos, como “fade”, em que a tela escurece, ou “wipe”, em que uma imagem entra lateralmente tela adentro, entre outros.

<sup>34</sup> É fácil notar como os nomes dados por Eisenstein aos tipos de montagem derivam da música. De fato, o próprio compara a montagem a uma partitura (N.A.).

A montagem rítmica apresenta a possibilidade de aumento do suspense através da crescente velocidade, mas acrescenta elementos de contraste. Nesta modalidade, planos longos sucedem planos curtos, não necessariamente numa evolução de lento para rápido. É nesta etapa que diferenças focais começam a aparecer: alternância entre planos panorâmicos, em que se vê elementos em escala paisagística, e *closes*. O uso de câmera lenta também pode aparecer nesta etapa.

Quando falamos em montagem tonal, entramos no caminho da abstração. É nesta que surgem as metáforas visuais. Basta lembrarmos o exemplo do copo de cristal no capítulo anterior para compreendermos do que se trata. Em música, uma canção tem uma nota que funciona como centro tonal, ou tom, e é a partir desta que as outras ocupam suas funções: repouso, tensão, preparação, etc... Em cinema, o filme também teria seu tom, ou tônica, que vem a ser a idéia que subjaz todo o filme. Com esta idéia no centro, todas escolhas estéticas serão tomadas em coerência a tal mensagem. Um filme de planos longos e panorâmicos poderia ter como idéia central a monotonia, ou a contemplação, por exemplo.

Hoje, cercados de mensagens visuais, podemos observar com facilidade a validade de tais conceitos. Por toda parte, jovens dotados de intuição são capazes de realizar filmes com tal estilo de montagem, mesmo sem jamais ter lido Eisenstein. A presença de uma tônica fílmica é especialmente notável na publicidade, onde a necessidade de se passar uma mensagem quase imediata deixa evidente que há um discurso por trás das imagens. É, inclusive, a evidência disto que garante o poder persuasivo do filme publicitário. Mas no caso de Eisenstein, ainda nos primórdios do cinema, esta possibilidade persuasiva ainda era nova. Para Eisenstein, ela devia e foi utilizada com fins de exaltar a revolução socialista. Uma metáfora visual famosa é vista no filme “A Greve”, em que trabalhadores que protestam por seus direitos são esmagados pelas tropas czaristas. A cena do massacre armado é intercalada com imagens do abate de um boi. O sentido é dedutível: forças opressivas são tão covardes quanto aqueles que matam um animal indefeso. Para além do nível literal – a visão dos trabalhadores sob ataque das tropas – há um nível metafórico paralelo. Com isto, o filme ganha em expressividade e, assim esperava Eisenstein, reforça a mensagem: o trabalhador era oprimido pelas forças que, graças à revolução, foram superadas.

Se, ao incluir a metáfora, a montagem tonal já era um passo largo na direção da abstração, temos na montagem atonal o auge de complexidade. Influenciado pelas vanguardas artísticas do ocidente, Eisenstein propunha um sistema de montagem que fosse além de todas as outras montagens anteriores, mas utilizasse todas de acordo com a necessidade estética da obra. Assim, num mesmo filme poderia haver o suspense da montagem métrica, a assimetria da montagem rítmica, e as metáforas da montagem tonal – e não necessariamente nesta ordem. A ausência de um centro tonal é uma idéia de Eisenstein pegou da música atonal de Schoenberg<sup>35</sup>. Ausência de centro tonal, contudo, não significa ausência de unidade. Para ele, o emprego atonal da montagem era um desafio ao cineasta, que teria utilizar de intelecto, senso estético e intuição para trazer sentido à pluralidade de montagens possíveis numa mesma obra.

Podemos perceber, ao assistir grande parte dos filmes da primeira metade do século XX, que a montagem rítmica foi, em termos gerais, o mais longe que a média dos cineastas ousou. Considerando o sistema de produção sob a lógica da indústria cultural, notamos nisto o que Adorno chamou de indiferenciação, em que todos produtores culturais nivelam suas obras pela média. Na arte que o autor frankfurtiano chamaria de “mediocre”, a montagem tonal representaria um destaque da média que seria indesejável. Sabe-se que, durante as décadas de 1940 e 1950, havia uma cartilha de filmagem e montagem nos grandes estúdios de Hollywood, que obrigava os diretores a filmar a mesma cena em três distâncias: geral, média e *close*. Desta forma, a filmagem se tornaria “à prova de erros”, e o montador<sup>36</sup> teria todos elementos necessários na hora de encadear as imagens, obviamente segundo os padrões vigentes. Embora isto gerasse filmes corretos tecnicamente falando, impedia qualquer experimentação por parte do diretor.

Alguns, contudo, conseguiram romper esta regra. Um ousado radialista que havia assustado os EUA com a suposta invasão por parte dos habitantes de Marte – na verdade, a simples transmissão radiofônica da leitura de “Guerra dos Mundos”, de H.G. Wells –

---

<sup>35</sup> Arnold Schoenberg foi um compositor alemão do final do século XIX, conhecido como pioneiro da música atonal, ou seja, compositor de músicas sem centro tonal. Na música atonal, as notas criam tensões em repouso em relação umas com as outras, mas não em relação a um centro. As 12 notas – 7 notas justas e 5 sustenidos – são tocadas em ritmos distintos, e nunca repetidas até que todas as 12 tenham sido tocadas.

<sup>36</sup> Montador é o profissional responsável pela ordenação dos planos e cortes. No Brasil e na Europa, costuma trabalhar em conjunto com o diretor, mas, no sistema industrial dos EUA, na maioria das vezes não há parceria direta com o cineasta. Em Hollywood, é sinal de prestígio que um diretor tenha acesso à sala de montagem (N.A.).

conquistou um espaço no cinema, e viria a deixar uma marca profunda. Falamos, naturalmente, de Orson Welles. Radialista, ator e cineasta precoce, Welles dirigiu, com seus tenros 26 anos, “Cidadão Kane”, considerado até hoje um dos maiores clássicos do cinema. Seu sucesso de crítica, contudo, não encontrou paralelo no público, e “Cidadão Kane”<sup>37</sup> foi apenas o primeiro de alguns fracassos, do ponto de vista comercial, realizados por ele. Neste filme, Welles utilizou fotografia de alto contraste entre luz e sombra, mostrando influência do cinema expressionista alemão e da pintura barroca; usou ângulos de câmera até então pouco experimentados, como extremamente baixos, tornando os personagens gigantes, ou muito altos, diminuindo-os. A câmera movia-se de formas mais sinuosas, voando sobre os cenários, ao longo do passear dos personagens numa avenida, e assim por diante. Em um único filme, Welles conseguiu estabelecer novos parâmetros para montagem, iluminação, ângulos e movimentação de câmera.

Welles tinha interesse em utilizar a técnica cinematográfica não somente para narrar a história, mas também enchê-la de pormenores expressivos. Cada momento do filme era carregado de uma densidade emocional sem precedentes. Toda técnica fílmica desenvolvida até aquele momento foi aglomerada com o propósito de levar a expressividade a seu ponto máximo. Enquanto, até então, a dramaticidade era predominantemente de roteiro e interpretação dos atores, ela passava a ser expressa também pela câmera, luz e montagem. Um claro e muito bem sucedido exemplo de montagem atonal.

Embora Welles fosse um desbravador de rumos no cinema dramático, no campo do documentário houve outro experimentador de igual importância. Doze anos antes, na Rússia, Dziga Vertov propunha um cinema-olho (*kinoglaz*), forma de fazer filmes comprometida com a verdade do olhar e da vida cotidiana, considerando enredos, roteiros e dramas como mistificações. Isto não quer dizer, contudo, que a criatividade estivesse comprometida. Ao contrário: no esforço de tornar as imagens do cotidiano interessantes, Vertov registrou a vida urbana no que ela tinha de mais curioso, cheio de detalhes que passam despercebidos ao observador apressado, e com uma montagem sem sentido narrativo, mas cheio de associações estéticas. Seu filme “Um Homem e uma Câmera”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Citizen Kane, 1941

<sup>38</sup> Chelovek s kino-apparatom, 1929

mostra, por exemplo, o *close* de olhos piscando seguido a uma persiana que abre e fecha; a vista aérea dos trilhos dos bondes seguida a longas mechas de cabelo; e assim por diante. E, para aqueles que pensam que os filmes da primeira metade do século tinham ritmo arrastado, uma surpresa: os planos têm cortes abruptos, inesperados e descontínuos. Por sua natureza experimental, este filme ficou praticamente desconhecido fora da União Soviética, tendo raríssimas exibições e sendo conhecido apenas por intelectuais e estudantes de cinema.

Igualmente comprometido com a experimentação era o fotógrafo Man Ray. Ligado ao movimento surrealista que também inspirou o pintor Salvador Dali e o cineasta Luis Buñuel, Man Ray concebeu efeitos fotográficos até então nunca vistos, como justaposições e outros, como a famosa foto em que a modelo tem furos de violino às costas. Sua contribuição para o cinema, contudo, não apresenta seres humanos: o filme “O Retorno à Razão”<sup>39</sup> é composto de uma seqüência de grafismos bizarros sobre fundo preto. Enquanto Vertov saiu às ruas para registrar o cotidiano da metrópole, Man Ray se trancou no laboratório com vários objetos e rolos de negativo, e só saiu ao terminar o filme de curta-metragem. Trata-se de alguns minutos de pura abstração imagética e rítmica. As imagens são descontínuas, com rasgos de cor, letras sem ordem, formas familiares ou não, e, mesmo assim, cativantes em seu jogo e ritmo. Expressionismo abstrato *avant la letre*.

Estas três obras que destacamos aqui podem não causar maiores choques no espectador contemporâneo, causando, provavelmente, curiosidade histórica. Para as platéias do início do século passado, acostumadas a filmes por demais semelhantes, estes três filmes eram simplesmente estranhos. Brotando em meio ao caldeirão de indiferenciação, eram simplesmente experimentais e desafiadores demais – isto quando vistos, afinal não foram filmes de sucesso comercial. Sua relevância para a história do cinema, contudo, permanece. Assisti-los consta como tarefa em grande parte das escolas de cinema ao redor do mundo, e o motivo é o que já vimos: seus realizadores estavam abrindo novos caminhos para a realização cinematográfica. A mistura técnica que chamamos de Amálgama já existia, portanto, nestas sementes de experimentação. A novidade do fenômeno, como tratamos aqui, reside, portanto, na proliferação (e talvez banalização) desta experimentação. O que

---

<sup>39</sup> Le Retour à La Raison, 1922

era simplesmente incompreensível para as grandes massas daquele tempo, nós, afetados por décadas de televisão, cinema e – recentemente – internet, não nos causa maiores choques.

Em que momento um tipo de imagem deixa sua posição de bizarra para lugar-comum? Como formas experimentais de fazer filmes se tornam norma? O que leva o estranho a se tornar popular? A resposta não está nem na técnica nem no homem, mas no encontro entre os dois. Isolar o homem, a cultura e os meios de comunicação só é possível numa abstração teórica. Veremos como separar processos do social das influências tecnológicas neste mesmo social, como se as coisas existissem distintamente, é utilizar de um olhar incompleto. Trataremos, portanto, do jogo de influência entre meios de comunicação e o homem, como um sistema que se alimenta mutuamente: homem como criador dos meios, mas também afetado definitivamente por estes.

## II.4 – McLuhan e o Homem Tipográfico

Já vimos como a crítica da Escola de Frankfurt à indústria cultural tinha como alvo central o conteúdo disfarçadamente repetitivo, tomando o artista mediano como um repetidor de conteúdos conformistas e utilizador de efeitos utilizados sem tensões artísticas genuínas. É para longe dos conteúdos, contudo, que o canadense Marshall McLuhan levou a discussão. O autor, que começou a despontar na década de 1950 com estudos sobre a televisão era, ironicamente, professor de literatura. A originalidade de McLuhan está em deslocar as análises de uma crítica dos conteúdos veiculados em mensagens da mídia para a própria mídia enquanto fenômeno tecnológico. Sua teoria dos meios de comunicação visa compreender não o que é possível entender, mas como entendemos – e o que acontece ao fazê-lo. A análise sai do discurso para entrar no âmbito da percepção, e este trabalho visa fazer a ponte entre os dois.

McLuhan percebeu que havia algo que as análises que privilegiavam o conteúdo dos meios de comunicação ignoravam. Ele observou que a exposição do homem a qualquer tecnologia lhe causa mudanças permanentes<sup>40</sup>. Cada meio de comunicação traz consigo demandas sensoriais específicas. Ora, um livro deve ser lido, através dos olhos; um rádio, escutado com os ouvidos; televisão e cinema, com estes dois sentidos. Para absorvermos a mensagem de cada meio, nosso aparelho perceptivo precisa se adaptar, e, uma vez feito isto, está modificado para sempre. Esta modificação não é privilégio dos meios de comunicação, mas de qualquer tecnologia criada pelo homem. Estas sempre serviram de forma a estender as capacidades do homem, no caso, seus sentidos. Assim, o livro é uma extensão do olho, como o tacape foi, um dia, uma extensão do braço.

Toda tecnologia seria, portanto, uma extensão do homem. Na idade da pedra, a tribo que descobriu como usar ossos como porretes ganhou superioridade física para subjugar as outras, isto porque o tacape oferece vantagens de combate em relação ao braço humano. Desta forma, o tacape é uma extensão do braço do homem. Mais tarde, quando surge a escrita, ela vai não só estender o olhar do homem, pondo sons em código visual, mas

---

<sup>40</sup> Juntamente com McLuhan, Eric Havelock, ao falar dos gregos, havia observado como a escrita modificara a vida do homem no início da civilização (N.A.).



também a memória<sup>41</sup>, isentando o homem da obrigação de memorizar certas informações. As tecnologias, portanto, estendem corpo, mente e sentidos, modificando o aparelho perceptivo enquanto o fazem.

Quando nossos sentidos são estendidos, passam a funcionar em conjunto com a nova tecnologia (ou meio). Delegamos, portanto, uma função corpórea, de nosso próprio aparelho perceptivo, ao meio. O sentido deixa de estar circunscrito exclusivamente ao corpo, mas vai além, estendendo as capacidades de cognição e percepção. Nas palavras de McLuhan:

“Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. Assim, não há meio de recusarmos a ceder às novas relações sensoriais (...)”<sup>42</sup>.

Enquanto Adorno e Horkheimer estavam preocupados com conteúdos medíocres e conformistas na comunicação de massas, acreditando que estes estavam anestesiando o homem comum, McLuhan percebia que a própria existência de meios de comunicação de massas o estava modificando irrevogavelmente<sup>43</sup>, fosse seu conteúdo o desenho de Tom & Jerry, o teatro Kabuki ou Hamlet. Dito pelo próprio autor:

“O conteúdo de um meio é como a bola de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu conteúdo é outro meio (...) a análise de programas e “conteúdos” não oferece pistas para a magia desses meios ou sua carga subliminar”<sup>44</sup>.

A exposição a uma nova tecnologia traz demandas sensoriais que nos modificam, e isto ignora nossos desígnios. E cada mudança sensorial abre caminho para uma nova, em

---

<sup>41</sup> Segundo Havelock, o capital cultural do homem antes da literatura era a poesia, e o homem vivia em *mimesis*, ou seja, imitação, dos arquétipos heróicos da poesia memorizada. De acordo com o autor, a crítica de Platão à poesia vem do fato de que esta não traduz as necessidades políticas do grego letrado (N.A.).

<sup>42</sup> McLuhan, 2000, pp. 63

<sup>43</sup> Para McLuhan, houveram três saltos tecnológicos da comunicação entre os homens: o surgimento da escrita, a prensa de tipos móveis de Gutenberg, e o mais recente: a comunicação por meios elétricos, com o surgimento do telégrafo (N.A.).

<sup>44</sup> McLuhan, 2000, pp. 33 e 35

etapas sucessivas, até que cheguemos a complexidade do mundo saturado de comunicações em que estamos, hoje, imersos.

No início da civilização, toda tecnologia mediou uma relação do homem com a natureza, relação que antes era direta. Com o desenvolvimento das sociedades, as tecnologias – em especial os meios de comunicação – passaram a desenvolver o que outros meios já haviam feito. Assim, o papiro vai partir da escrita nas paredes das cavernas, utilizando o mesmo princípio – a inscrição de símbolos numa superfície – mas trazendo uma nova especificidade – a possibilidade de transporte rápido e armazenamento compacto. Sobre isto, escreveram os contemporâneos Jay Boulter e Richard Grousin, demonstrando que um meio novo só pode surgir em virtude das alterações de nossos sentidos causadas pelos meios anteriores. Nossos sentidos já estão preparados para absorver o que o novo meio tem em comum com seus antecessores, e através desta semelhança se preparam para absorver as diferenças (e enfatizamos: sem que o deliberemos):

“(…) o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa (...) a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”<sup>45</sup>.

A adaptação aos novos meios acontece, portanto, sem que a percebamos conscientemente. McLuhan afirmou, numa metáfora acertada, que só vemos a estrada quando ela já foi deixada para trás, num espelho retrovisor. As demandas sensoriais modificam o aparelho perceptivo do homem, mas, com isto, é também alterada sua estrutura psíquica. O homem é, portanto, duplamente condicionado. Estamos, sim, de acordo com Adorno e Horkheimer, quando estes analisam os discursos da comunicação de massas, que invariavelmente prometem o presente como um paraíso já conquistado, e sem alternativas melhores; mas o homem é condicionado – talvez mais profundamente – pela simples exposição aos meios. Ir ao cinema, ligar o rádio, ter os sentidos chocados pela rápida sucessão de imagens numa tela enorme, ou escutar uma narrativa – que, séculos atrás, seria contada ao redor de uma fogueira – através um aparelho na sala de estar.

---

<sup>45</sup> McLuhan, 2000, pp. 22

Estender os sentidos em cada vez mais direções, e, como veremos, com o corpo cada vez menos envolvido.

A história dos meios de comunicação é também uma história das sensações. McLuhan baseou seu pensamento em idéias de seu contemporâneo Eric Havelock, que já havia realizado uma história das tecnologias de escrita. Nos tempos primordiais, a escrita libertou o homem da necessidade de memorizar feitiços, rituais, quantidades de sementes e cabeças de gado, entre outras coisas. Antes da escrita, toda narrativa era profundamente corporal, baseada em imitações – dos animais, caçadores – e mímica. A pintura na parede das cavernas criou uma abstração e tirou do corpo a narrativa. Esta descorporificação tem como consequência uma crescente separação entre idéia e ação física. É evidente como, assim, a cognição é alterada.

Quando a palavra é escrita, a presença do emissor da mensagem é prescindível. As palavras escritas o substituem. A mensagem, assim, pode ser absorvida no melhor tempo possível para o receptor (o leitor), e não necessariamente no tempo da fala do emissor (ele não está mais lá). Surge, com o início da escrita, o contato silencioso e solitário entre homem e idéia. Para Havelock, é isto que permite o surgimento da individualidade de idéias e pensamentos<sup>46</sup>.

A escrita alfabética, ao representar sons, cria sistemas abertos. Para fazer sentido, os sons precisam estar, necessariamente, encadeados com outros, anteriores e seguintes. Forma-se assim, linearmente, palavras e frases. Sons formam palavras, palavras formam frases, frases formam textos, e a maneira como estes são feitos determina gênero (teatro, filosofia, contabilidade, etc...). Para McLuhan, a linearidade das mensagens e absorção do meio (a leitura individual e reflexão solitária) influenciou radicalmente na forma de pensar do homem ocidental. Estabelecemos sentido em nossos discursos de acordo com a ordem – ou seja, numa perspectiva linear – de conceitos. Pensamos, portanto, numa lógica de causa e consequência. Sujeitos ou verbos, isolados, nada dizem. Um sujeito executa determinada ação e obtém determinado resultado. Causa e consequência. No oriente, onde predomina a escrita pictográfica, a formação do pensamento foi diferente. Isto porque os caracteres na escrita pictográfica constituem sentidos fechados. Por exemplo: os caracteres de homem e

---

<sup>46</sup> Havelock, 1996.

cavalo significam, já de forma completa, “cavaleiro”, sem a linearidade de, digamos, dizer “o homem monta o cavalo”.

A linearidade do pensamento ocidental nem sempre foi algo generalizado. A alfabetização das grandes populações é um fenômeno relativamente recente. Foi a criação da prensa de tipos móveis que acelerou este processo. A prensa de Gutenberg acelerou o processo de impressão de textos, levando conhecimento em escala inédita, para um número cada vez maior de pessoas. Se economicamente o fim da idade média acontece com o início do modo de produção capitalista, no que diz respeito às comunicações a era moderna teve início com Gutenberg.

Já demonstramos como a escrita é capaz de modificar a estrutura de pensamento do homem, isolando-o na reflexão solitária e liberando-o da obrigação de memorizar o conhecimento. Quando a palavra escrita começou a se espalhar rapidamente pela Europa, teve início um grande processo de alfabetização e camadas da população que não haviam sido alcançadas pelas mudanças sensoriais e cognitivas da escrita passaram a experimentar transformações. No momento em que o cidadão comum passou a ter livros e ser capaz de lê-los, a experiência íntima e individual da leitura se generalizou. McLuhan afirma que foi a partir daí que o homem ocidental tornou-se o “homem tipográfico”<sup>47</sup>. Lidando com o conhecimento como algo cada vez menos corporificado, a narrativa transformada em signos abstratos no papel, o homem deixou a idade média teocêntrica para trás e passou a separar o conhecimento de sua experiência corporal. Isto tem como consequência sua mudança de lugar no universo: via-se, antes, como pertencente ao mundo, mais um dos dados da criação. O distanciamento da experiência corporal do conhecimento coloca-o numa posição diferente, a de sujeito, e o mundo torna-se objeto<sup>48</sup>. Antes, havia Deus no centro do mundo, e a criação a seu redor; passou a haver o homem no centro do mundo, como sujeito, e o universo como seu objeto.

Em função da linearidade da escrita alfabética, o homem tipográfico absorveria os fenômenos como encadeados em início, meio e fim. Ele privilegiaria o sentido utilizado para a leitura, que é a visão. Poderíamos dizer que sua percepção e seu raciocínio eram

---

<sup>47</sup> McLuhan, 1962

<sup>48</sup> Coincidentemente, a visão dos índios norte-americanos sobre o invasor europeu, notavelmente vista no discurso do Cacique Seattle, afirma que o homem branco não se percebia como pertencente à natureza. Como os índios daquela região não dispunham de alfabeto, tampouco de livros, eles obviamente não passaram pela individualização do conhecimento típica da era Gutenberg (N.A.).

alfabético-visuais. Esta relação para com o conhecimento, ao passo que vai perdendo seu componente corporal, vai se tornando progressivamente mais abstrata, e o pensamento, mais especializado. Diria McLuhan: “As pessoas letradas pensam em causa e efeito em termos seqüenciais, como se uma coisa puxasse a outra por meio de força física (...)”<sup>49</sup>. Para ele, a revolução científica e a razão instrumental foram possibilitadas por tais mudanças de pensamento. A valorização do indivíduo e do pensamento individual também surge por conta disto: o surgimento de idéias individuais, partindo da leitura silenciosa, também vai levar à transmissão delas. E com isso a assinatura dos tratados filosóficos, da poesia e da prosa.

O homem que entrou no século XX era, decerto, um homem tipográfico. A vida nas metrópoles e a multiplicação das tecnologias (não só as de comunicação) viriam, contudo, a modificá-lo ainda mais. Como se deu esta transição para uma vida urbana cada vez mais mediada pela tecnologia, veremos no próximo capítulo.

---

<sup>49</sup> McLuhan, 2000, pp. 322

CAPÍTULO III:  
NAS METRÓPOLES

III.1 – O HOMEM NA CIDADE MODERNA

O surgimento do automóvel, do bonde e da luz elétricos e do rádio foram apenas algumas das importantes modificações tecnológicas que contribuíram para tornar as cidades mais movimentadas. A velocidade da vida cotidiana atingiu níveis nunca antes vistos, e o ambiente tornava-se saturado de informações. Ao passo que a técnica acelerava a comunicação e a movimentação, a relação do homem com o tempo se modificava. Este processo, no entanto, não aconteceu com suavidade. Para Walter Benjamin, entre outros, o homem simplesmente não estava preparado para a aceleração progressiva do ritmo de vida nas metrópoles da primeira metade do século XX. O surgimento do urbanismo e dos grandes projetos de vias urbanas, facilitando o deslocamento, era uma novidade do século XIX e em plena operação no século seguinte. Paris figura, segundo Benjamin, como exemplo maior desta transformação<sup>50</sup>, com a abertura de grandes avenidas, a pluralidade do comércio, em canais abertos para a Ásia, e uma crença generalizada na técnica como caminho para a melhoria da vida do homem. Vale lembrar que foi também o tempo das políticas higienistas, em que as cidades eram percorridas por carroças de exterminadores de pragas e pestes, utilizando os mais recentes produtos químicos afim de melhorar a saúde da população. Nos centros das cidades se concentravam as grandes novidades: comércio, com importação de produtos do oriente, feiras científicas e os novos aparelhos advindos destas (sempre com a técnica no centro). Surge uma complexidade da experiência urbana sem precedentes.

Outro fenômeno inédito foi a superpopulação. Atraídos pelas oportunidades de trabalho oferecidas pela crescente industrialização, as cidades foram se tornando progressivamente mais populosas. Enquanto o transporte público tentava dar conta deste excedente populacional, surgia, nas calçadas, o inédito fenômeno da multidão. Bondes elétricos atendiam, em grande parte, as necessidades de transporte, e a eletricidade também

---

<sup>50</sup> Aqui estamos, assumidamente, tomando uma postura eurocêntrica, por puro fim de melhor dialogar com Benjamin e outros autores. As modificações políticas, sociais e técnicas sofridas pelo contato do asiático com o ocidental vão muito além das possibilidades deste trabalho, sendo, no momento, deixadas de lado.

deu origem aos letreiros luminosos e à iluminação noturna, que antes existia apenas na forma de lampiões. Em meio ao ir e vir da multidão, dos automóveis, bondes, aos luminosos, às luzes néon, ao som do rádio, a percepção do cidadão estava sendo levada, pela pluralidade dos estímulos, à saturação. Walter Benjamin e Georg Simmel consideravam a cidade fisicamente perigosa, especialmente no que dizia respeito aos terríveis atropelamentos pelos bondes. Mais do que simples confusão, havia uma questão real de sobrevivência, e não se adaptar à velocidade do novo ambiente poderia acarretar em riscos à própria vida<sup>51</sup>.

Georg Simmel, cientista social alemão do início do século XX, observou que o ambiente urbano modificava o próprio temperamento do homem. O cidadão seria diferente do homem rural, podendo-se falar mesmo na existência de um homem de “tipo metropolitano”<sup>52</sup>, de características psicológicas próprias. Simmel afirmou:

“a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste numa intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores”<sup>53</sup>.

O indivíduo estaria confuso, e seus sentidos estimulados de forma cada vez mais rápida. O cidadão estaria dividido entre o universo interior dos pensamentos e a rapidez do mundo exterior, que, dados os riscos físicos reais (colisões, atropelamentos), lhe cobrava atenção plena. A solução para esta dicotomia foi, segundo Simmel, que o homem adotasse uma postura *blasé*. Confrontado com a multiplicidade de estímulos, o homem optaria por ignorar grande parte deles, que não seriam percebidos um a um, mas se tornavam um ruído indistinto em seu aparelho perceptivo. Ao fazê-lo, contudo, este homem perderia a capacidade de distinção entre os estímulos, como explica o sociólogo:

“(…) a essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas são experimentados como

---

<sup>51</sup> Ao falar do cinema do início do século XX, Peter Singer menciona Benjamin e Simmel, além de fazer uma eficaz contextualização do panorama urbano em que surge este cinema, lembrando que os atropelamentos por bondes mataram ou mutilaram muitos (ver Singer, 2003).

<sup>52</sup> Simmel, 1976.

<sup>53</sup> Simmel, 1976, pp. 12

destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniformemente plano e fosco, objeto algum merece preferência sobre o outro”<sup>54</sup>.

Podemos ver que, em Simmel, já se encontra a semente do pensamento de McLuhan. Os dois estão de acordo na percepção de que o ambiente altera os sentidos do homem de maneira definitiva. McLuhan, contudo, diria que esta alteração não é deliberada. O homem foi certamente alterado pela cidade, mas adotaria deliberadamente uma postura *blasé*? Suas alterações são consequência de estar em um ambiente saturado de estímulos, e não algo que ele decide fazer. Sendo o encontro de várias tecnologias, ou meios, o ambiente urbano seria um super-meio, e a adaptação a este, naquele momento, lenta. O cinema, segundo Benjamin, poderia contribuir para a aceleração de tal adaptação.

---

<sup>54</sup> Simmel, 1976, pp 16



### III.1.1 – O OLHAR CINEMATOGRAFICO

Foi apontada por McLuhan diversas vezes a maneira como novas tecnologias alteram a percepção dos indivíduos expostos a elas. Benjamin e Simmel fizeram proposições que abriram caminho às idéias de McLuhan, nas décadas seguintes, ao observar como o homem era afetado internamente pelo ambiente urbano. Um meio de comunicação, em especial, mereceu atenção de Benjamin: o cinema. Ele observou como vários aspectos da linguagem (e da técnica) cinematográfica eram diferentes da percepção de realidade do observador comum. O *close* ou “primeiro plano”, que hoje aceitamos como lugar-comum, era uma distorção considerável da realidade. Isto porque pequenos objetos e detalhes ganhavam proporções gigantes na tela de cinema. A expressão sedutora de uma atriz, os cigarros apagados em um cinzeiro, a mão assassina que se aproxima de forma ameaçadora da maçaneta, são apenas alguns exemplos banais de imagens em uma escala jamais antes vista. A disparidade entre perto e distante que o cinema possibilita, através da alternância entre planos gerais (cenas de ambientes vistos como um todo) e *closes* equivaleria, segundo Benjamin, à percepção dos psicóticos e delirantes. Igualmente surpreendentes eram os movimentos de câmera, subindo, descendo e acompanhando personagens de uma forma até então inédita.

Outra novidade do cinema era a impermanência das imagens. Sempre interrompidas pelo corte, e seguidas de uma nova, que deve ser rapidamente compreendida, as imagens não mais se prestariam à contemplação, mas somente à rápida absorção. Afirmou Benjamin:

“Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias é interrompida imediatamente com a mudança de imagem<sup>55</sup>. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema (...)”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Curiosamente, ao elogiar as possibilidades estéticas da montagem, Eisenstein diria que é a própria sucessão de imagens que permite a formação de associações. Confrontados com as idéias de ambos autores, somos levados a concluir que existe a possibilidade de associações de idéias nas duas situações, mas no quadro

Sofrer choques no aparelho perceptivo na segurança da sala de cinema era, para Benjamin, bem mais saudável do que no meio das avenidas. Tal como a rápida substituição de imagens, o transitar na metrópole não permitia contemplação. Confrontando o espectador com uma mudança rápida de imagens, o cinema chocava o espectador, e com isso melhor preparava seu aparelho perceptivo para a demanda de rapidez da metrópole. Os cortes sucessivos e rápida adaptação às novas imagens estariam, de forma benéfica, acelerando a capacidade de reação do homem, removendo sua dependência do olhar contemplativo. O cinema correspondia a certos riscos da vida urbana, como afirmou Benjamin:

“ (...) [o cinema] corresponde aos perigos mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego<sup>57+58</sup> .

A percepção do homem era, nas palavras de McLuhan, linear, ou “tipográfica”. Esta forma de percepção foi se acelerando. Esta modificação, contudo, diz respeito somente à velocidade. Como já vimos, as demandas sensoriais de um meio partem de outro meio anterior. O cinema, embora de fato fosse uma arte nova, ainda empregava a linearidade da comunicação escrita. Isto porque o encadeamento linear dos planos, formando uma cadeia associativa (e até dialética), era um prolongamento da escrita, mantendo a linearidade da literatura<sup>59</sup>. Isto porque o sentido de um filme se através da sucessão narrativa dos planos, numa lógica de ação e reação ou, é possível dizer, de tese, antítese e síntese. As convenções cinematográficas, para McLuhan, só faziam sentido para o homem que foi educado pela cultura escrita. Quando uma câmera focaliza determinado personagem, está realizando a

---

pintado elas surgem de acordo com a relação da própria imagem com a subjetividade do espectador, enquanto, no cinema, o observador deve elaborar sentido através da associação entre as várias imagens sucessivas.

<sup>56</sup> Benjamin, 1986, pp 192

<sup>57</sup> Foi tomada, aqui, uma liberdade para com a tradução original, onde lia-se “tráfego”. A substituição foi feita para eliminar a confusão que poderia advir com o atual emprego do termo para designar atividades criminosas (N.A.).

<sup>58</sup> Benjamin, 1986, pp 192

<sup>59</sup> Afirmamos isto sabendo que escritores como Proust, Joyce e Cortazar, bem como os poetas concretos, estavam rompendo com a linearidade. Suas obras representam pontos importantes da história da literatura, mas não o todo da comunicação escrita que formou o homem tipográfico.

versão imagética do narrador em terceira pessoa que descreve as ações de tal personagem. Da mesma forma, o *close* corresponderia a uma descrição detalhada de uma pessoa ou objeto.

Duas histórias de tom quase anedótico deixam claro como esta leitura linear era, até então, privilégio do homem ocidental. McLuhan conta como o cinema era mal compreendido por africanos de sociedades tribais, estes utilizadores de formas de comunicação não-escritas. Quando um personagem caminhava para fora do plano ou deixava a cena, os africanos ficavam confusos, querendo saber para onde aqueles personagens haviam ido. O mecanismo de adiar a continuação da narração dos feitos daquele personagem, comum na literatura, era desconhecido para aqueles africanos. Por isto, eles perguntavam se o personagem fora vítima de algum feitiço (!) ou se simplesmente morrera (!!!).

Outra história, também ocorrida entre africanos tribais, é contada por Jean-Claude Carrière. Conta ele que os africanos assistiram a um filme sobre a própria África, em que havia, a determinada altura, o *close* de uma mosca. Após a exibição do filme, os africanos mostraram plena compreensão do enredo e gosto pelo filme, exceto pelo fato de que teriam notado uma “incoerência”: “gostamos do filme, mas nunca vimos moscas tão grandes”<sup>60</sup>. Compreender que o *close* era uma abstração descritiva era impossível para aquela cultura, acostumada apenas com a percepção do mundo com o olhar natural, não mediado por instrumentos, tampouco acostumado às especificidades enfáticas da literatura. Seu aparelho visual não havia sido estendido por tecnologias como a lupa, a luneta ou o telescópio.

As semelhanças do cinema com a linguagem escrita vão além das abstrações de cada um, mas estão também na própria forma física de contato do homem com tais meios. Enquanto o homem se confronta solitariamente com o livro, absorvendo conhecimento deste de maneira individual, o contato com as imagens de um filme, na escuridão da sala de cinema, também seria individual. Embora haja várias pessoas ao redor, a escuridão impede o espectador de vê-las, tornando a experiência solitária, do ponto de vista psicológico. A escuridão diminui ou mesmo acaba com a sensação de coletividade da experiência. Para McLuhan “o espectador de cinema senta-se em solidão psicológica como o leitor de livros.

---

<sup>60</sup> Carriere, 1995

Isto não aconteceria com o leitor de manuscritos<sup>61</sup>, nem acontece com o telespectador<sup>62</sup>. O sentido privilegiado do cinema, bem como o do livro, é a visão, mesmo no caso do cinema sonoro. Tendo um único sentido como predominante à sua percepção (e recepção), o cinema seria, na terminologia do autor, um meio “quente”.

---

<sup>61</sup> Para McLuhan, o manuscrito, com as marcas do carvão ou do bico de pena, possui não só uma dimensão visual, mas também tátil.

<sup>62</sup> McLuhan, 2000, pp 328

### III.1.2 – EM MEIO AOS MEIOS

A teoria dos meios vai além do que já vimos acima. Além de sermos afetados pela exposição e manuseio de qualquer tecnologia, a qualidade destas também modifica a maneira como seremos afetados. Esta qualidade diz respeito ao número de sentidos que sofrem excitação por parte de um meio, e a intensidade deste estímulo. Ou seja, além dos meios serem extensões de nossos sentidos, existem também diferentes qualidades destas extensões. Assim sendo, haveria dois tipos de meios: aqueles que privilegiam único sentido, em maior intensidade que os demais, e os que estimulam vários o mesmo tempo, em intensidade aproximada. Na terminologia de McLuhan, meios que estimulam intensamente apenas um sentido são chamados “meios quentes”<sup>63</sup>; outros, que atingem vários sentidos ao mesmo tempo, seriam “meios frios”.

No meio quente, a ênfase em um sentido permite maior distanciamento. Existe possibilidade de atenção focada e objetividade. O receptor não é envolvido na experiência, tendo alguma facilidade em obter distanciamento crítico. Isto porque o estímulo não está disperso em vários sentidos, mas concentrado em um só. A comunicação escrita permite com facilidade a transmissão de idéias abstratas por sua possibilidade deste distanciamento. O leitor pode se confrontar com a informação e analisá-la. Ao privilegiar o sentido da visão, a informação é passada em alta definição. Disse McLuhan:

“Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta definição”. Alta definição se refere a um estado de saturação de dados (...) os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência”<sup>64</sup>.

O estímulo é, portanto, altamente informativo, engendrando todo sentido da mensagem. Como vimos, o cinema parte de especificidades sensoriais do livro, sobretudo no que diz respeito à linearidade da mensagem, sendo também um meio quente. Embora o som tenha grande importância no cinema, a visão ainda estaria maior grau de saturação.

---

<sup>63</sup> É importante notar que o meio quente pode estimular mais de um sentido, mas com evidente ênfase em um deles. Da mesma forma, um meio frio pode aparentar privilegiar um sentido, mas como atinge este com baixa saturação de informação, não caracteriza um meio quente (N.A.)

<sup>64</sup> McLuhan, 2000, pp 38

Meios frios, ao contrário, apresentam informação em baixa definição. Estimulam vários sentidos ao mesmo tempo, porém com menos intensidade. Devido a esta simultaneidade de estímulos, os meios frios causam uma sensação de envolvimento: o receptor é imerso nas mensagens. Além disto, uma menor saturação de dados deixa um vazio que o receptor deve preencher. Por estes motivos, enquanto temos no meio quente distanciamento, temos, nos meios frios, envolvimento e maior possibilidade de participação.

O meio frio que McLuhan mais analisou foi a televisão. A imagem televisiva seria de menor definição que as do cinema, menos saturada em informação. A imagem em mosaico, construída por pontos luminosos, ao invés da projeção de um negativo, era menos definida, e, portanto, deixava espaço para preenchimento pelo espectador. Assim:

“A imagem da TV exige que, a cada instante, “fechemos” os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente tátil, porque a tatilidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto”<sup>65</sup>.

O que torna um meio frio tátil, portanto, é menos uma relação especificamente de toque – como a superfície de uma lixa ou de um tecido – do que a sensação causada pela simultaneidade de estímulos aos sentidos. A ação conjunta destes nos afeta corporalmente. Enquanto os meios quentes distanciam, a percepção dos chamados frios evita a especialização e privilegia a simultaneidade. É fácil observar que há uma tendência a maior formalidade na sala de cinema do que ao redor da televisão ao canto da sala de estar. A dimensão tátil da TV encurta (ou mesmo anula) a distância entre espectador e mensagem, o que fá-lo senti-la mais próxima (íntima, até)<sup>66</sup>.

Enquanto a tela de cinema é bombardeada por raios luminosos, a TV, sendo ela própria fonte de luz, nos bombardeia. De certa forma, o espectador é quem sofre a projeção das imagens televisivas, e isto tem suas conseqüências:

---

<sup>65</sup> McLuhan, 2000, pp 352

<sup>66</sup> É evidente que os aparelhos de televisão da década de 1960 possuíam uma qualidade de imagem de menor nitidez que os atuais. Isto, contudo, não modifica o fato de que a TV ainda é uma fonte de luz própria, e não projetada, como é o caso do cinema. A despeito das diferenças entre os aparelhos televisores da época e os atuais, optamos por ressaltar as semelhanças, concordando, assim, que a TV ainda seja um meio frio.

“O modo de imagem da TV nada tem em comum com o filme ou a fotografia (...) com a TV o espectador é a tela (...) o contorno plástico resulta da luz que atravessa e não da luz que ilumina, formando uma imagem que tem a qualidade da escultura e do ícone, mais do que da pintura”<sup>67</sup>.

Ao assistir televisão, o espectador tem som e visão estimulados, e, nesta simultaneidade, também tato. O pós-McLuhiano Derrick de Kerckhove relata um experimento a que se submeteu<sup>68</sup>: ele deveria assistir a uma série de imagens e clicar um botão a cada vez que visse uma imagem que considerasse especialmente estimulante. Embora o botão lhe permitisse afirmar voluntária e deliberadamente que imagens lhe estimulavam, uma série de sensores foi colada a seu corpo. Estes tinham por função também medir o estímulo causado pelas imagens. Kerckhove descreve a maioria das imagens assistidas como banais, sendo poucas vezes estimulado a apertar o botão. Ao fim do experimento, o surpreendente é que os sensores detectaram muitos estímulos. Durante muitos momentos em que o botão não foi pressionado, os sensores detectaram intensa atividade nervosa. A conclusão é que nosso critério seletivo consciente não está envolvido quanto ao estímulo das imagens televisivas. De acordo com tal estudo, nossa vontade (e também nossa censura) não tem nenhuma participação no estímulo subconsciente a nosso sistema nervoso, quando confrontado com a televisão. Além dos estímulos nervosos, houve também resposta muscular. Em termos mais fisiológicos, esta é a comprovação da hipótese de McLuhan sobre a tutilidade dos meios frios.

Vimos com a exposição aos meios de comunicação estimula o aparelho perceptivo e afeta até mesmo a forma de pensamento do homem. Sabemos que, no ocidente, o meio mais importante, durante os últimos séculos, foi a comunicação escrita. Isto teria gerado o homem tipográfico, de pensamento linear e conhecimento especializado. Privilegiando a visão, o ocidente teria fragmentado os sentidos em detrimento de formas mais participativas de comunicação. Já vimos como isto teve conseqüências para a cultura e para o desenvolvimento do pensamento, da filosofia e das ciências. Sem Gutenberg, não teríamos chegado à racionalidade instrumental. O pensamento linear subjazia, assim, toda estrutura de conhecimento do mundo ocidental, e sem que o homem se desse conta (lembramos a

---

<sup>67</sup> McLuhan, 2000, pp 35

<sup>68</sup> Kerckhove, 1997

lógica do espelho retrovisor). O pensamento linear, racional e do progresso técnico foi, portanto, o paradigma ocidental. Estaria este paradigma ainda valendo, após a exposição a tantos meios de comunicação diferentes?

A revolução industrial foi possível graças à especialização do conhecimento. Ela gerou uma grande quantidade de novas tecnologias, especialmente a partir do advento da eletricidade. A cidade do século XX, como já vimos, era um ambiente de muitas mensagens, saturado de estímulos. Era um ambiente elétrico e multifacetado. Se cada meio acarreta extensão ou amputação dos sentidos, quando vários meios coexistem esta extensão acontece em larga escala. Conclui-se que, numa metrópole, eles sejam estendidos em todas as direções, e não direcionados de forma especializada e objetiva. Esta simultaneidade de estímulos equivale a um grande meio frio, e ocorre, como é típico nos meios frios, uma relação tátil (vários sentidos ao mesmo tempo). Com o passar do tempo, somos lentamente retirados da condição de privilegiar o conhecimento especializado (meios quentes) para uma comunicação e pensamento mais participativos, em virtude do ambiente mais simultâneo e envolvente (a cidade como meio frio). E nada de deliberado há nisso: nem escolhemos nos tornar *blasé* (a transição é imperceptível), nem existe um projeto dos donos dos meios de comunicação de massas para a alteração de nossos sentidos (imersos no mesmo ambiente, eles sofrem as mesmas transformações). O ambiente urbano estende nossos sentidos em várias direções simultâneas, e o pensamento gradualmente se adapta a esta forma de apreender o mundo. Para McLuhan, isto já ocorreu, e foi uma transição de homem tipográfico para homem “elétrico”, retornando a uma percepção do mundo menos especializada, e de maior semelhança àquela do homem anterior à escrita. O mundo com que estamos confrontados tem como característica uma vida percebida como mais rápida. Assim:

“ (...) uma aceleração extremamente acentuada, como a que ocorre com a eletricidade, contribui para restaurar padrões tribais de envolvimento intenso, tal como a que ocorreu com a introdução do rádio na Europa, e como tende a acontecer na América como resultado da televisão. As tecnologias especializadas destribalizam. A tecnologia elétrica não especializada retribaliza”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> McLuhan, 2000, pp 40



Tivemos, na segunda metade do século XX, uma mudança radical nas formas de perceber e pensar o mundo. É possível compreender os movimentos sociais, reivindicações sócio-culturais e rupturas estéticas da década de 1960 à luz das teorias de McLuhan. Poderiam tantas buscas simultâneas por um novo paradigma ser a primeira expressão desta chamada retribalização do ocidente<sup>70</sup>? Por um lado, há a evidência de que certas tensões sociais estavam chegando a seu limite; por outro lado, seria mera coincidência a eclosão destas tensões se dar praticamente ao mesmo tempo?

A pluralidade tecnológica das metrópoles, em especial com o advento da televisão, estava trazendo de volta percepções e formas de pensamento tribais, que por muito tempo ficaram, no ocidente, esquecidas. O interesse era compreender como o ambiente estava afetando o homem. Décadas antes, Benjamin havia notado como o cinema poderia garantir ao homem uma aceleração de percepção que lhe prepararia para vida urbana; McLuhan, na década de 1960, notava como as novas gerações já cresciam em um ambiente “acústico”, ou seja, um ambiente imersivo (qual um meio frio), em que conhecimento e experiência corporal, que o conhecimento especializado havia separado, voltavam a ser ligados. Da mesma forma que acontecia nas sociedades tribais, anteriores ao advento da palavra escrita, a experiência do mundo como objeto distanciado do sujeito começou a perder sua primazia. Experimentações na arte, música, hábitos sociais, sexualidade e drogas refletem a busca por novas formas que colocam o racionalismo instrumental em segundo plano. O ambiente urbano do século XX tornou-se um ambiente “acústico”, imersivo<sup>71</sup>, que estimulava estas mudanças, e elas foram definitivas:

“A perspectiva imediata para o homem ocidental, letrado e fragmentado, ao defrontar-se com a implosão elétrica dentro de sua própria cultura, é a de transformar-se rápida e seguramente numa criatura profundamente estruturada e complexa, emocionalmente consciente de sua total interdependência em relação ao resto da sociedade humana (...) o

---

<sup>70</sup> É importante, a esta altura, deixar claro que não se faz, aqui, nenhum juízo de valor. Nem nós, nem McLuhan (ao menos, não explicitamente) optamos qualitativamente pelo pensamento especializado ou pela retribalização. Nosso interesse, bem como o do autor canadense, é de simplesmente compreender com lucidez os fenômenos tratados.

<sup>71</sup> Quando entramos em um ambiente onde toca música – em volume alto ou baixo – não é comum procurar sua fonte. Ela simplesmente está naquele ambiente, ela preenche o lugar. A música é um exemplo perfeito de meio frio, criando uma relação imersiva e envolvente com o ouvinte.

individualismo fragmentado, letrado e visual não tem mais lugar numa sociedade que implode, eletricamente estruturada”<sup>72</sup>.

Foi possível, pela primeira vez em séculos, o retorno a experiências em profundidade e uma nova percepção de pertencimento a um todo, privilegiando a simultaneidade e percepção da própria ligação para com o resto da sociedade. Esta nova percepção já havia acontecido, quando McLuhan realizou seus escritos:

“ (...) essas extensões de massa de nosso sistema nervoso central envolveram o homem ocidental numa sessão contínua de sinestesia. O modo ocidental de vida, conseguido depois de séculos de rigorosa separação e especialização dos sentidos – com o sentido da visão dominando a hierarquia – não resiste às ondas do rádio e da TV que devassam a estrutura visual do homem individual abstrato”<sup>73</sup>.

Os movimentos contestatórios da década de 1960 só vêm a comprovar que uma grande mudança já havia ocorrido, visível apenas no retrovisor da história. As tensões sociais latentes – como o racismo nos EUA e as más condições de trabalho operário na França – explodiram quase simultaneamente, com destaque para maio de 1968, o que pode ser tomado como comprovação das observações de McLuhan. Os jovens da década de 1960 foram a primeira geração, nos países ao norte do equador, a crescer com a televisão. Esta geração passou a falar em abismo de gerações, em exigir que o jovem fosse tratado como categoria coletiva relevante, e questionou praticamente toda a escala de valores vigente. O alvo mais atingido foi a idéia do homem branco, europeu (ou euro-descendente), líder de família patriarcal e mais importante, racional, como modelo de vida. As novas formas de socialização concebidas pelos *hippies* são o exemplo mais evidente – quase caricatural – de um homem cuja percepção e pensamento é jogado de volta à sensorialidade tribal. O homem tipográfico era o homem do “sim” ou “não”. O homem elétrico<sup>74</sup> considera o “talvez”.

---

<sup>72</sup> McLuhan, 2000, pp 69-70

<sup>73</sup> McLuhan, 2000, pp 354

<sup>74</sup> Na música, é também o momento da substituição generalizada dos instrumentos acústicos por elétricos, figurando a guitarra de Jimi Hendrix como imagem-som icônica do período. A tecnologia dos instrumentos elétricos já era disponível desde meados da década de 1950, mas só passou a ser empregada amplamente na década seguinte (N.A.).

É novamente importante notar que não consideramos o homem um ser passivo. Nem diante da comunicação de massas conformista (sempre houve dissidentes mais ou menos discretos), nem diante da televisão e do “esfriamento” do ambiente tecnológico. Se é verdade que as transformações sensoriais ocorrem a despeito de nosso desejo, em nível subconsciente, é também verdade que o que fazemos com tais transformações é de nossa deliberação. Os meios nos afetam e nos transformam; o que fazemos com tais transformações é de nossa vontade. O homem tem seu arbítrio, e não pede licença ao intelectual para agir de acordo com os postulados teóricos.

Feitas por homens livres, ou buscadores de liberdade, as artes fazem parte deste caldeirão de mudanças. Passadas as décadas, são as artes que melhor nos mostram como era o espírito do tempo. É nas artes que surge a expressão pós-moderno, como veremos a seguir.

### III.2 – NOVIDADES EM NOVA YORK (E ALÉM)

Foi em Nova York que viveram e trabalharam dois artistas plásticos que quase nunca se encontraram, mas que foram representantes de uma mesma estética. Estamos falando dos assim chamados artistas *pop* Andy Warhol e Roy Liechtenstein<sup>75</sup>. A arte de ambos tinha em comum utilizar imagens banalizadas pela comunicação de massas no contexto das artes plásticas. Celebidades, produtos enlatados e histórias em quadrinhos passavam a figurar nas telas, utilizando técnicas então contemporâneas. A arte *pop* deslocava imagens do cotidiano para um contexto artístico, valorizando não somente a técnica, mas a deliberação do artista em afirmar sua ação como estética. Era uma aplicação da idéia do artista plástico francês Marcel Duchamp, para quem a intenção do artista tinha importância central. Esta foi a semente que iria germinar como arte conceitual: aquela em que não a técnica, mas a intenção em definir determinado objeto como artístico classificava algo como objeto de arte.

A arte *pop* seguia, em parte, este critério. Enquanto Duchamp simplesmente colocara objetos do cotidiano na galeria de arte<sup>76</sup>, Warhol e Liechtenstein ainda utilizavam técnicas de pintura para suas criações. Figuravam nos quadros, assim, garrafas de Coca-Cola, retratos de Marilyn Monroe e batalhas aéreas dos quadrinhos. A intenção destes artistas era, ao perceber um mundo recheado de imagens, travar um diálogo das artes plásticas com a cultura de massas. Nisto, dividiram os críticos entre aqueles que consideravam a arte *pop* uma fraude e os que viam nela uma ironia inteligente quanto à onipresença de imagens cuja única finalidade seria incentivar o consumo delas mesmas. Sem tomar partido de nenhuma das duas correntes, o que todos concordam é que foi rompida uma fronteira entre cultura de massas (donde o nome *pop*) e as artes plásticas.

Esta ruptura fazia parte de um debate corrente entre os artistas de Nova York da década de 1960, mesmo os que não poderia se rotular *pop*. Estes artistas consideravam que a arte havia se isolado da vida urbana, trancafiada de maneira estéril nos museus e galerias. É evidente aqui o paralelo com o pensamento de Marcuse, que, como já vimos, acreditava em um potencial revolucionário nas artes, e que esta havia ficado cristalizada ao ser

---

<sup>75</sup> Cabral, 1994

<sup>76</sup> Os *ready-mades* de Duchamp, como o nome implica, eram objetos já existentes. Dentre estes, o mais famoso é o mictório de cerâmica, batizado bizarramente de “A Fonte”.

absorvida pelo mercado de artes e pela academia. Assim mantida, a arte havia se tornado incapaz de causar inquietação, espanto, ou qualquer reação, salvo o fruir estético sem conseqüências políticas. Tornara-se apenas mais uma mercadoria para o gosto burguês. Ao utilizar elementos da comunicação de massas, a arte *pop* estaria ironicamente assumindo (ou denunciando) seu caráter de mercadoria.

Tanto artistas do período quanto Marcuse concordavam quanto ao desejo revolucionário e de ruptura que as artes outrora manifestaram. A fim de romper com a esterilidade que a arte atingira, seria de se esperar que uma nova ruptura acontecesse. Agir desta forma, contudo, seria seguir o que já se tornara uma verdadeira cartilha da vanguarda: um movimento se sucede ao outro, gera novos paradigmas, e então se cristaliza como o novo *status quo* estético, para ser, então, substituído por uma nova vanguarda. Esta separaria, assim, o que é “moderno” do “ultrapassado”. Para o olhar acadêmico, a ruptura se tornara um imperativo. Os artistas nova-iorquinos discordavam. Eles consideravam que era justamente esta obrigação em seguir uma dialética vanguardista um dos fatores do isolamento da arte do homem comum: sendo privilégio da fruição dos intelectuais, que seriam os únicos detentores dos códigos para compreender os novos movimentos da arte. Os artistas *pop* e seus contemporâneos perceberam que, para retirar dos intelectuais o monopólio da definição do que é ou não uma obra de arte, precisariam romper com os próprios parâmetros do que vem a ser arte e movimentos artísticos.

A primeira dificuldade era romper com a lógica das vanguardas sem apresentar, ao mesmo tempo, um novo paradigma. Como romper com a exigência acadêmica de uma ruptura e realizar, ao mesmo tempo, uma inovação? Como criar algo de novo sem romper com o paradigma estético anterior? Como fazê-lo sem estar, também, inaugurando outra vanguarda? O risco seria superar o movimento artístico anterior – que, na pintura, fora o expressionismo abstrato – tornando a nova estética hegemônica, ditando os próximos passos das artes. Para o filósofo Fredric Jameson, estes artistas encontraram uma solução à esta potencial armadilha tautológica em um caminho fragmentário: ao invés de substituir o expressionismo abstrato por outro paradigma estético, optaram por valorizar a simultaneidade, elegendo várias novas formas de arte como igualmente importantes. Nesta leva, *pop art*, *op art*, *performance*, *happening*, *foto-realismo*, entre outros, não ocupam lugar paradigmático na estética, não superando, portanto, o movimento anterior. Sem

tornar-se o novo cânone artístico, nenhum movimento constitui vanguarda. São, simplesmente, “pós-modernos”<sup>77</sup>, aqueles que não são mais modernos<sup>78</sup>. Mas não um movimento organizado de estética única e referente a um referencial comum. A arte passou a ser múltipla e multifacetada.

Para Jameson, e também Mike Featherstone, o conceito de vanguarda deixou de ser aplicável após esta década<sup>79</sup>. É lógico que ainda há artistas originais e inovadores, mas eles não ditam rumos definitivos e gerais para as artes. Vale notar que a própria idéia de originalidade é questionada por estes autores. Jameson afirma que tudo o que poderia ser criado, já o foi, e que as artes contemporâneas são apenas justaposições de citações, recortes, pastiches, intertextualidade e referências. As expressões artísticas de outrora seriam a matéria-prima que os artistas contemporâneos – em todas as áreas, da música à literatura – estariam simplesmente re-organizando, citando e distorcendo. Considerada a arte fadada ao mero redimensionamento do que já se fez, podemos entender a arte *pop* como o primeiro movimento artístico pós-moderno, pois estaria simplesmente deslocando certas imagens de seu lugar de origem, e Marcel Duchamp como seu profeta. Não surgiria uma nova estética *per se*, mas apenas novos ajuntamentos de imagens anteriores, pré-existentes. Novas ligações entre imagens e técnicas imagéticas. E isto tem tudo a ver com o vídeo-clipe.

---

<sup>77</sup> Jameson, 1996

<sup>78</sup> Pensadores como Dominic Strinati consideram a ruptura como algo típico da modernidade, sendo os pós-modernos, portanto, ainda modernos. Foi para evitar esta armadilha que utilizamos, neste trabalho, a distinção de Zygmunt Bauman entre modernidade “sólida” e “líquida”, de forma que este último período ainda seria parte da modernidade, mas com especificidades próprias.

<sup>79</sup> Featherstone, 1995

### III.2.1 – FAB FOUR

Enquanto Warhol e seus colegas debatiam estética e abriam novos caminhos para as artes, do outro lado do Atlântico germinava a semente do vídeo-clipe. Ele surgiu não como o concebemos hoje, como uma espécie de filme de curta duração totalmente isolado e válido em si mesmo. São considerados como os primeiros filmes cliques os números musicais dos longa-metragens protagonizados pelos Beatles. O grupo de *rock* inglês tornou-se um sucesso mundial, e os empresários viram potencial lucrativo deles em várias direções, entre elas, o cinema. Assim sendo, foram produzidos, no auge da “Beatlemania”, dois filmes: “Os Reis do Iê-Iê-Iê” e “Socorro!”<sup>80</sup>. Dirigidos por Richard Lester, eram comédias que traziam uma pluralidade de técnicas original. Embora houvesse um eixo narrativo convencional, o filme rompia com este de duas maneiras. Em alguns momentos, misturava-se o enredo com cenas reais dos *rockeiros* sendo assediados pelas fãs, até mesmo ao ponto da perseguição, e também o cotidiano do grupo nos aviões e hotéis, nos ensaios e outros momentos “documentais”. A outra forma como os enredos foram rompidos eram nos números musicais propriamente ditos. A narrativa simplesmente era suspensa e a música entrava, ilustrada por imagens do grupo em situações cômicas e sem sentido. O ritmo do desenrolar da trama era ignorado, e a montagem passava a seguir o andamento da música. Na narrativa cinematográfica clássica, montagem e câmera seguiam o tema de um roteiro, mas durante os números musicais, tais elementos cinematográficos estavam em função da música. É importante fazer aqui uma distinção em relação aos filmes musicais de Hollywood: nestes, a narrativa também é pontuada por canções, mas estas servem para contar a história. Elas são parte, ainda que lúdica, de uma narrativa. Nos filmes de Lester, estes interlúdios não desenvolviam o roteiro, sendo apenas uma maneira criativa de deixar a música em evidência.

Lester estava, em apenas dois filmes, misturando narrativa clássica, documentário e interlúdios musicais desconexos. Estava nascendo, assim, o vídeo-clipe. A descrição que fizemos anteriormente do gênero cabe aí com perfeição: a técnica cinematográfica era deslocada da narrativa do filme para servir às canções. Já vimos que o vídeo-clipe teve seus precursores nas décadas anteriores. Além desta influência, Lester bebeu de outras fontes,

---

<sup>80</sup> Respectivamente “A Hard Day’s Night” (1964) e “Help!” (1965).

catalisando nestes filmes tendências do cinema europeu daquela década. Em especial de um movimento francês conhecido como *Nouvelle Vague*.

Os cineastas deste movimento eram ligados à revista *Cahiers de Cinema*. Eram, como Eisenstein, realizadores que também tinham reflexões intelectuais a respeito de seu ofício. Entre os nomes mais famosos da *Nouvelle Vague*, destacam-se François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol. Na teoria, tem destaque André Bazin, que, com seu elogio ao plano-sequência, influencia todo o movimento<sup>81</sup>. São considerados como primeiros filmes da estética “Acossado”<sup>82</sup>, de Godard, e “Os 400 Golpes”<sup>83</sup>, de Truffaut. Embora os filmes tivessem enredos, eram inseridos momentos que não serviam ao desenrolar das tramas, mas apenas para fins estéticos e experimentais. A ênfase saía, assim, do roteiro e ia para a atmosfera, no clima, nas impressões, e havia, nisto, uma influência da melancolia *noir* estadunidense, como vista em “Á Beira do Abismo” e “Heróis Esquecidos”<sup>84</sup>. Os planos demorados privilegiavam a contemplação mais do que a função narrativa<sup>85</sup> de levar a história adiante.

Richard Lester estava em sintonia tanto com o documentário quanto o cinema de ficção de seu tempo, e usou elementos de ambos nos filmes dos Beatles. Os números musicais presentes nestes só não podem ser chamados de vídeo-clipes propriamente ditos por estarem inseridos nos respectivos longa-metragens<sup>86</sup>. Poucos anos mais tarde, também com os Beatles, é que viriam a surgir os primeiros vídeo-clipes. Foram os clipes das músicas “Strawberry Fields Forever” e “Penny Lane”. Dirigidos pelo sueco Peter Goldmann em 1967, estes clipes utilizam algumas das técnicas mais avançadas para a época.

O clipe de “Strawberry Fields Forever” tem imagens em reverso (os Beatles andam de trás para frente), iluminação em alto contraste, sobreposições (os rostos em *close* de cada

---

<sup>81</sup> Plano-sequência é o estilo de filmagem sem cortes, em que a câmera segue o desenrolar da ação. Bazin via no corte (e, conseqüentemente, na montagem) uma ilusão que poderia ser usada de maneira ideologicamente questionável. Sendo mais parecido com a experiência de se testemunhar um acontecimento, o plano-sequência seria mais verdadeiro, portanto uma técnica mais desejável (Andrew, 2002).

<sup>82</sup> “About de Souffle”, França, 1959

<sup>83</sup> “Les 400 Coups”, França, 1959

<sup>84</sup> Respectivamente, “The Big Sleep”, EUA, 1946 e “The Roaring Twenties”, EUA, 1939.

<sup>85</sup> Teóricos como Andrew vêem nisto uma influência do cinema *noir* de Raoul Walsh e Howard Hawks, em que a solidão e paranóia dos personagens também são expressas em planos longos. O uso do *flashback* também é uma ruptura com o tempo linear do filme que teria inspirado a *Nouvelle Vague* (Andrew, 2002).

<sup>86</sup> Friedlander, 2002



Beatle projetados sobre a imagem dos quatro, gerando uma imagem dupla), e saturação de apenas determinadas cores, como o céu verde, e as roupas violeta. Fusões de *closes* com câmeras que giram sem propósito acontecem repetidas vezes, imagens em negativo, e sucessões de *closes* sem propósito narrativo. Além das estranhas técnicas empregadas, a cena parece saída de um conto surrealista: os Beatles caminham por uma planície e encontram uma espécie de órgão (pode ser um piano ou mesmo um cravo; não fica claro) preso a uma teia, gigante, que sai de uma árvore. Os Beatles caminham de trás para frente ao redor do piano, o tocam e terminam jogando tinta nele.

O clipe de “Penny Lane” também não conta história alguma, mas descreve a atmosfera da rua que inspirou a letra da canção. Em trajes que lembram os de guardas da rainha, eles seguem em cavalos pela rua até um parque, cantam sem sintonia com a canção<sup>87</sup>, passam por um palco montado para eles (que ignoram) e vão até uma mesa de jantar, também no meio do gramado (parecia haver uma predileção, bastante britânica, por descampados verdes). Sentam-se à mesa, tomam chá e, ao invés de um jantar, são servidos por servos em trajes palacianos de seus respectivos instrumentos musicais. Ao fim, Lennon derruba a mesa. Tecnicamente, o clipe tem descontinuidade entre imagens da rua Penny Lane e o cavalgar dos quatro rapazes pelo parque, e cenicamente o *nonsense* descrito acima.

Nos anos anteriores, a utilização descontínua e não-narrativa da técnica fílmica estivera circunscrita ao experimentalismo, naquele momento elas era aplicada como a maneira de filmar as canções do grupo de *rock* mais popular do mundo. Muitos defendem – com argumentações profundas – que os Beatles foram o grupo mais original da história do *rock*<sup>88</sup>. Sem entrar em juízos de valor ou gosto, podemos afirmar que eles eram extremamente criativos em um momento em que a música popular<sup>89</sup> era toda muito criativa. A experimentação da década fazia com que os gêneros musicais buscassem sobreposições, expandindo-se em variadas direções. Experimentalismos de composição e gravação eram a ordem do dia. Novos equipamentos surgiam, e, com estes, novas sonoridades. Novas

---

<sup>87</sup> Como alguns jogadores brasileiros das seleções de futebol durante o soar do Hino Nacional (!!!).

<sup>88</sup> Friedlander, 2002

<sup>89</sup> Uso aqui a expressão “música popular” com intuito de separá-la da música chamada “erudita”. Esta estava (e ainda está) lidando com suas próprias questões e rupturas desde o atonalismo de Schoenberg e Stravinski, questões que não foram abordadas na música popular salvo por Frank Zappa e uns poucos. Também resisto a tentação de falar em *rock*, pois não foi o único estilo musical a passar por mudanças naquela década. Também o *jazz* sofreu modificações profundas, através de fusão com outros estilos.

técnicas de gravação ampliaram as capacidades de arranjo na direção do infinito. Sintonizados com estes avanços, os Beatles aproveitaram quase todas novidades em tecnologia musical disponíveis<sup>90</sup>. Seu disco “Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band” é conhecido pela mistura de instrumentos de orquestra com a banda de rock, e também pela utilização da gravação em canais separados. Não era mais necessário que todos os músicos estivessem presentes a uma sessão de gravação, tocando em conjunto, sob a batuta de um mesmo regente. Tornara-se possível gravar instrumentos separadamente, em sessões que poderiam durar horas e até dias, para compor uma única faixa de, digamos, quatro minutos. Se a música dos Beatles dava passos em direção à experimentação com uso de tecnologia de ponta (para a época), é apenas natural que as imagens seguissem o mesmo caminho.

Do ponto de vista das artes, eis o espírito da época: utilizar técnica avançada em suas buscas, mas sem isolar as obras do cotidiano. As transformações e experiências estavam acontecendo ali, em diálogo ou mesmo no seio da cultura de massas. Eis o que havia em comum entre os Beatles, o vídeo-clipe, a arte *pop* e as rupturas artísticas nova-iorquinas<sup>91</sup>, e mesmo artistas como Hélio Oiticica<sup>92</sup>: união entre arte e técnica, para expressar as inquietudes da sociedade. A mesma técnica que havia sido mostrada como desumana e terrível em filmes como “Metrópolis”<sup>93</sup> e “Tempos Modernos”<sup>94</sup> estava sendo, naquele momento, usada como aliada na criação artística, naquilo que ela tinha de mais novo e, muitas vezes, contestador.

Esta experimentação generalizada por parte destes artistas reflete um tempo de mudanças sócio-culturais e, num olhar McLuhaniano, sensoriais. As questões de nossa história sócio-cultural afetam o fazer artístico. Os novos caminhos das artes, através ou mesmo sendo os novos meios, afeta nossas sensorialidades. Analisando a cultura com estes dois olhares simultâneos é que pretendemos analisar a mais recente etapa da modernidade, e as imagens geradas em seu contexto.

---

<sup>90</sup> Outros nomes de destaque foram Jimi Hendrix, cuja guitarra pegava fogo sonora e literalmente, o grupo inglês Pink Floyd, com seus sons cósmicos, e o pianista Herbie Hancock, pioneiro dos sintetizadores e realizador da fusão do *jazz* com um estilo dos guetos negros dos EUA, o *funk*.

<sup>91</sup> E em toda parte: basta lembrar dos parangolés de Hélio Oiticica.

<sup>92</sup> O brasileiro Hélio Oiticica foi banido de uma bienal no Museu de Arte Moderna ao trajar a bateria de uma escola de samba em seus *parangolés*. Mais ligado à vida do homem comum, impossível (N.A.).

<sup>93</sup> Metropolis, de Fritz Lang, Alemanha 1927

<sup>94</sup> Modern Times, de Charles Chaplin, EUA 1936

### III.2.2 – COLIDEOSCÓPIO

Abandonando o esquema dialético das vanguardas, deixou de ser possível se falar em um único paradigma artístico vigente, para se valorizar a multiplicidade. O que aconteceu com as artes viria a acontecer nos âmbitos social e cultural nas décadas seguintes. Terminaria a etapa “sólida” da modernidade para ter início a “líquida”<sup>95</sup>. Neste novo ambiente cultural inexistem discursos e estéticas que atinjam igualmente todas as camadas da sociedade. Ao invés de serem entendidas como “massas”, as populações se dividiram em grupos menores, com valores específicos, que viriam a ser chamados por Maffesoli de “tribos”<sup>96</sup>.

A especificidade econômica deste período está na mudança de capitalismo de produção, com a indústria como eixo central, para capitalismo de consumo<sup>97</sup>. No capitalismo de produção a indústria estava no centro, sendo a grandeza e eficiência da fábrica sua imagem mais exemplar. Estando organizados em massas, os consumidores tinham demandas menos diferenciadas do que na contemporaneidade, e a indústria atendia com uma variedade de produtos de mesma proporção.

Quando as reivindicações sociais da década de 1960 aconteceram, vieram à tona, de forma generalizada, a noção de que não somos todos iguais. As massas já não se percebiam como homogêneas, mas vários grupos dentro dela buscaram diferenciação, representatividade e legitimação diante do poder. Movimentos raciais, operários e de gênero, bem como a instauração de sociedades ditas “alternativas”<sup>98</sup>, dividiram as massas. As lutas por direitos civis, junto com a experimentação de novos laços sociais, foram demolindo a imagem do homem branco, racional e euro-descendente, como modelo do homem moderno. Entravam em cena novas formas de socialização, como as comunidades *hippies*, em que se buscava um encontro com a natureza e uma organização semelhante a um microcosmo anarquista; aconteciam reivindicações por direitos civis e trabalhistas; protestos contra as guerras; pregava-se o “amor livre”, valorização do sexo sem matrimônio; uso do corpo como espaço criativo, tanto para uso (e abuso) de drogas como

---

<sup>95</sup> Bauman, 2001

<sup>96</sup> Maffesoli, 1985

<sup>97</sup> Jameson, 1996

<sup>98</sup> E nisto é possível também incluir a disseminação, no ocidente, de religiões orientais, em especial o budismo e o hinduísmo, e práticas como a Yoga.

para experimentação sexual. Na música, como já vimos, as novas tecnologias permitiram a criação de sons surpreendentes, chamados “psicodélicos”, numa alusão às experiências com drogas. As novas roupas e hábitos, desregrados em relação ao paradigma racionalista até então vigente, eram expressões de uma juventude que queria tirar o raciocínio industrial progressista do centro das aspirações sociais.

Enquanto o poder político era pressionado a conceder direitos civis para grupos que tentara ignorar (como os operários da França ou os negros dos EUA), o capital industrial viu nestas mudanças oportunidades. O surgimento de novos e pequenos grupos, cada qual com identidade própria, incentivou as indústrias a diversificar a produção. Para novos grupos, criaram-se novos produtos, o que os publicitários chamariam de “segmentos de mercado”. Aos grupos que realizavam reivindicações políticas e sociais não tardou ser oferecido um grande número de produtos que, supostamente, traduziam tais identidades. Com objetivo de atingir demandas diferenciadas de consumo, face à fragmentação das massas, a indústria diversificou sua produção. Ao invés da produção visando grandes números dos mesmos produtos, passou-se a produzir menores quantidades em grande variedade<sup>99</sup>.

Os empresários perceberam que não sabiam como lidar com as novas facetas do público consumidor, e buscaram na classe artística quem fizesse a ponte entre as novas demandas e a produção industrial. Artistas passaram a integrar equipes de propaganda e desenho industrial, aplicando suas habilidades de maneira funcional, deixando a criação solitária, de pura expressão pessoal. O desejo dos artistas de dialogar com a comunicação de massas foi de encontro às novas demandas de consumo. O próprio Andy Warhol, por exemplo, tinha seu estúdio, a *Factory*, que realizava serviços para a publicidade e gravadoras de discos<sup>100</sup>. Da mesma forma, profissionais do cinema foram recrutados pelos estúdios de televisão, e foram responsáveis pela criação de uma linguagem própria a tal meio. O diálogo dos artistas com a cultura popular contribuiu para a quebra da fronteira entre comunicação de massas e arte, ou, nos termos frankfurtianos, entre baixa e alta cultura. Embora certamente ainda existisse uma indústria cultural, as expressões artísticas

---

<sup>99</sup> Featherstone, 1995

<sup>100</sup> São famosas as capas de discos que Warhol fez para o Velvet Underground (uma banana serigrafada) e o disco “Sticky Fingers”, dos Rolling Stones, em havia um zíper colado sobre a foto das calças vestidas por um homem (N.A.).

entraram em uma zona de neblina, por assim dizer, onde é impossível dizer com clareza o que seria “baixa” ou “alta” cultura. A fragmentação das massas torna automaticamente necessário o redimensionamento do conceito de “cultura de massas”. Passa a existir não apenas um discurso da indústria cultural, mas vários simultâneos. Se a cultura de massas havia funcionado como um coral regido por um maestro de propósitos conformistas, o novo som era uma cacofonia de vozes desencontradas.

Para Stuart Hall, a fragmentação das massas em grupos distintos gera tantas variáveis que o indivíduo, hoje, pertence a vários grupos ao mesmo tempo<sup>101</sup>, o que dificulta seu alinhamento político. Chamando estes grupos de “tribos”, Maffesoli atentou que aquilo que agrega estes grupos quase nunca é político, mas, na maioria dos casos, da ordem do gosto<sup>102</sup>. Compartilha-se gostos musicais, cinematográficos, literários, hábitos de vestuário, gírias e lugares freqüentados. Estabeleceu-se, assim, uma “ética da estética”. Ao invés de ideais de reivindicação política, a identidade grupal passou a estar ligada a hábitos culturais, roupas, penteados e tudo que for da ordem do visual. Para dizê-lo de forma sucinta: pequenos grupos com gostos compartilhados. A indústria percebeu a fragmentação das massas bem no início do fenômeno, e criou produtos diferenciados que atendessem às demandas de tais segmentos. Embora exista, de fato, diferença de ideais entre os grupos, expressa por hábitos de consumo específicos, todos têm a estética como identidade e o consumo como *modus vivendi*. No que diz respeito à expressão, portanto, foi conquistada ampla liberdade. Mas, parafraseando Bauman, pode-se dizer e ser qualquer coisa, desde que consuma, ao fazê-lo<sup>103</sup>.

Grande parte do mundo foi tomada por este processo. No âmbito puramente econômico, ocorreu, durante as décadas de 1970 e 1980, expansão das corporações multinacionais para além do eixo Europa-América. Com o empresariado visando agilidade e eficiência, a fim de conquistar novos mercados consumidores, a fábrica faraônica perdeu sua razão de ser<sup>104</sup>. Novas tecnologias de comunicação permitiram o surgimento de um mercado especulativo global. Passou a ser mais lucrativo reverter grande parte do lucro das

---

<sup>101</sup> Hall, 2002

<sup>102</sup> Maffesoli, 1985

<sup>103</sup> Bauman, 1999

<sup>104</sup> Não é que as fábricas tenham deixado de existir, mas sim que as mega-corporações perderam sua necessidade de possuir uma sede fixa, e com isto, reduziram ou mesmo eliminaram o compromisso com seus países de origem. E assim as fábricas passaram a ser instaladas nos países de mão de obra mais barata, com destaque para o sudeste asiático.

mega-empresas não para aumentar a indústria, mas para a especulação nas bolsas de valores. Uma fábrica instalada em um país pode fracassar, causando grandes prejuízos à sua multinacional; com o mercado especulativo, o investimento passa existir em um espaço financeiro imaterial. Com isto, o capital descentraliza-se, necessitando cada vez menos de instalações materiais ligadas a determinado país, tornando-se mais ágil e menos suscetível a uma série de circunstâncias perigosas, como, por exemplo, desde greves até catástrofes naturais, passando por governos com políticas econômicas rigorosas<sup>105</sup>. Ocorreu pressão generalizada para quebras de barreiras comerciais por parte dos estados. Com o discurso da eficiência e agilidade imperando, estados grandes e com políticas fortes de controle econômico e do mercado foram criticadas pelas corporações e gurus da livre concorrência, culminando com o neoliberalismo generalizado da década de 1990. A batalha das mega-corporações por mercados consumidores passou ser disputada em escala mundial. Em termos simplistas, é esta expansão de mercados, adaptando-se às demandas de consumo de cada país (e gerando outras tantas, através de novos produtos e publicidade) que se pode entender como globalização<sup>106</sup>.

O desdobramento cultural da desterritorialização do capital é observável. Por que o Picadilly Circus de Londres, o Times Square de Nova York, a Avenida Paulista e todo o centro de Tóquio têm tanta semelhança? Porque estão inundados de comunicação visual de marcas de alcance global<sup>107</sup>. Empresas como Nike e Coca-Cola já não pertencem a uma identidade nacional, mas a um imaginário de consumo de escala mundial. Os símbolos das grandes marcas dizem menos respeito ao país de origem de suas respectivas corporações do que às semelhanças de hábitos globais de consumo. Quando tem primazia a ética da estética, e o gosto é sinônimo de identidade, produtos consumidos servem como marcas tribais que, tal como as pinturas faciais de outrora, agregam indivíduos. O que antes Adorno compreendia como cultura de massas, agora é a cultura multifacetada das tribos. Neste ambiente, estéticas colidem sem confronto, em relativa harmonia, gerando um ambiente cultural multifacetado. O indivíduo passou a ter de dominar os códigos que

---

<sup>105</sup> Bauman, 1999.

<sup>106</sup> Bauman, 1999

<sup>107</sup> Ortiz, 1994

diferenciam tais grupos, visto que seu trânsito e interação social dependem deste conhecimento, deste “capital cultural”<sup>108</sup>.

Se é que existe um espírito do tempo hoje – e pode ser forçoso falar nisto em tempos de fragmentação – ele não pode ser descrito de maneira monolítica. Talvez o lema de maio de 1968 “é proibido proibir” seja mais real que nunca, tanto para o positivo, nas liberdades de expressão e direitos civis, quanto para o negativo, com os excessos da livre-concorrência<sup>109</sup>. O *zeitgeist* é de permissividade, liberdade, tolerância para com o diferente<sup>110</sup> e renovação constante das imagens – nas ruas e nas telas. A permanência e a durabilidade perderam importância enquanto fluidez, flexibilidade, rapidez e adaptabilidade ganharam valor<sup>111</sup>. Sem vanguardas nem dialética de superação estética, o indivíduo segue sem referências passadas, o que causa seu desligamento de uma consciência de história. Da mesma forma, na eterna renovação consumista (em que a moda e as novas tecnologias eletrônicas figuram em destaque), o desenrolar da história é sentido como um presente perpétuo<sup>112</sup>, sem sinal de que o futuro traga algo mais do que a substituição periódica de artigos de consumo. Mesmo às tribos que se identificam por signos do passado – como os novos *hippies*, *rastafari* e “metaleiros” – são oferecidos permanentemente novos produtos, adequados a seus gostos.

Para Lipovetski, a certeza da renovação, que é a lógica da moda, traz segurança ao indivíduo. O consumo seria um meio de interação social, permitindo a inserção no grupo. O consumo permitiria, para ele, ser diferente entre os iguais (mas não muito). Os horrores da guerra e da poluição das capas de discos do *heavy metal*, as mensagens pacifistas do cantor Bob Marley, a valorização da vida ascética dos iogues e o guerrilheiro Che Guevara figuram em estampas de camisetas, imagens já sem nenhum poder revolucionário. São apenas marcas do pertencimento a determinado grupo. A eterna renovação pela moda e

---

<sup>108</sup> Featherstone, 1995

<sup>109</sup> Desligadas de qualquer compromisso com os países em que se instalam, as mega-corporações agem com o máximo de eficiência lucrativa, no que pode se incluir demissões em massa e salários tão baixos quanto possível, ignorando, agravando ou causando problemas sociais, como desemprego e miséria (Bauman, 1999).

<sup>110</sup> Lipovetski, 2004. O otimismo do autor francês pode ser verdadeiro quanto ao mundo da moda, onde a diferença agrada por seu “exotismo”. Isto pode ser lido, contudo, como exercício de etnocentrismo disfarçado de tolerância; certamente o autor encontraria dificuldades em generalizar a idéia de tolerância ao tratar de seitas e etnias que até hoje, em diversos países, se confrontam, com conseqüências letais.

<sup>111</sup> Gilles Lipovetski faz o contraponto desta idéia, notando que a afirmação das culturas locais, que são novamente visitadas em resistência ao surgimento da cultura consumista global; as culturas locais seriam o que fica de permanente, como referência em um mundo de signos efêmeros (Lipovetski, 2004).

<sup>112</sup> Maffesoli, 1985

pelo consumo teria dois sentidos: a possibilidade lúdica de se reinventar<sup>113</sup>, e a reafirmação dos laços identitários (pois a tribo toda está unida em práticas de consumo semelhantes). Para Bauman, um mundo sem grandes ideais ou meta-relatos, é também um mundo sem segurança<sup>114</sup>; para Lipovetski, é a troca de peles, metaforicamente falando, que garante um futuro, a segurança, pela repetição, de que algo é previsível. É um jogo ambivalente: por um lado, perdemos as garantias estatais de que seremos amparados, o que gera insegurança quanto ao futuro; por outro, esvaziadas as alternativas políticas, só restaria a renovação pelo consumo, que se repete, através da moda, num ciclo que gera uma sensação de segurança.

A multiplicidade contemporânea do visual vai além do que se vê nas ruas, no encontro dos diferentes grupos, mas está presente principalmente nas telas. A semelhança das metrópoles ocorre na publicidade do ambiente urbano e no interior das residências, com a televisão e os microcomputadores. Nestes, há jogos cada vez mais sofisticados e acesso à Internet em velocidade cada vez maior. Essas mudanças tecnológicas geram, acompanham e são influenciadas pela multiplicidade de imagens da comunicação. Desde a década de 1950 o homem vem sofrendo mudanças do aparelho perceptivo que o adaptaram e o prepararam para a enxurrada de imagens com que nos deparamos, hoje. Ou, numa metáfora melhor: a enxurrada não vem de uma direção só; somos, agora, os observadores de um colideoscópio<sup>115</sup>, em que cores e formas coexistem sem superar uma à outra; imagens que disputam atenção simultaneamente, tentando vencer uma a outra; neste confronto, o vencedor é o consumo. A simultaneidade dos estímulos já não nos choca, mas nos afoga em informação e sensação, nos transformando, assim, em novos homens tribais, pois “o ambiente elétrico retribaliza”<sup>116</sup>.

O artista deste período está inserido neste novo ambiente, que rapidamente suplantou a urbe elétrica, sendo, agora, o ambiente urbano eletrônico. Identificando-se mais ou menos com este ou aquele grupo, possuindo o capital cultural que lhe permite transitar na nova metrópole global, o artista produz uma arte que refletirá este ambiente

---

<sup>113</sup> Lipovetski, 2004.

<sup>114</sup> Bauman, 2001

<sup>115</sup> O título deste capítulo é uma referência ao quarto disco da banda de rock Nova-Iorquina Living Colour. Contemporâneos e experimentadores desde o início da carreira, fazem uma música que, em sua pluralidade, é coerente com a temática deste trabalho (N.A.).

<sup>116</sup> McLuhan, 2000, pp 40.



fragmentário. No caso dos filmes aqui estudados, é na técnica que eles se denunciam como pertencentes ao mesmo momento da história cultural.

## CAPÍTULO IV: MODERNIDADE EM ESTADO LÍQUIDO

### IV.1 – NOVAS SENSORIALIDADES E O DECLÍNIO DA CONTINUIDADE

Vimos como a experiência urbana do homem contemporâneo lhe atinge os sentidos. A multiplicidade de grupos, a onipresença de mensagens de consumo, as variadas telas, desde a televisão à Internet, passando pelos celulares e suas funções cada vez mais variadas geram um ambiente saturado de informação. No que diz respeito aos nossos sentidos, devemos, contudo, indagar se ainda somos chocados, ou se tivemos nossa maneira de sentir e pensar tão modificada ao ponto de neutralizar a capacidade de choque<sup>117</sup>. O homem do início do século encontrou no cinema uma preparação para enfrentar o que era um novo e atordoante meio urbano, como afirmou Benjamin, e poder-se-ia dizer que agora o mesmo esteja acontecendo, apenas em uma escala maior. Se a diferença se resumisse a isto, poderíamos ter escrito um pequeno artigo atualizando o conceito do autor alemão e descansar. O que notamos aqui leva a questão um pouco além.

O que mudou é que não somos homens pré-metropolitanos com o potencial de serem transformados em homens urbanos; a multidão e a multiplicidade de mensagens já são (salvo para os extremamente idosos) o que entendemos por realidade desde o início de nossas vidas. Já nascemos urbanos. Benjamin, numa percepção pré-McLuhiana, argumentou que o cinema estava preparando o homem para a rapidez da vida nas metrópoles. Hoje, quando uma criança chega a idade de alfabetização – por volta dos 6 anos de idade – ela já foi exposta a muito mais estímulos tecnológicos do que um homem do século XIX em sua vida adulta, talvez em sua vida inteira. Tendo nascido e crescido neste ambiente elétrico, é impossível para nós analisar comparativamente o nível de estímulos que a cidade nos causa em relação ao homem do início do século. Tal tentativa deveria envolver a neurociência, mas a verdade é que ela só funcionaria se existisse a Máquina do Tempo. A falha metodológica da simples atualização da idéia Benjaminiana de preparação para o choque é que os homens do início do século ou não estão mais entre nós, por já terem morrido, ou são aqueles idosos que, expostos a anos de estímulos midiáticos,

---

<sup>117</sup> Apenas como experimento conceitual, façamos uma ligeira distorção nos termos da questão: na ausência de choques, estaria atual o conceito Simmeliano de homem *blasé*? Este trabalho responde, em parte, a esta pergunta, embora não a coloque nestes termos, optando pelo olhar McLuhaniano (N.A.).

foram também alterados pelo ambiente elétrico, a despeito, como já vimos, de qualquer censura ou deliberação. Voltando aos termos de McLuhan, podemos dizer que o homem analisado por Benjamin era um “homem tipográfico”, enquanto o homem que caminha pelas avenidas e se expressa via Internet já é um homem eletrônico radicalmente retribalizado. A perspectiva linear do mundo já estava em declínio desde o advento da televisão; no ambiente urbano-digital, ela é um anátema<sup>118</sup>.

As definições de poluição visual e sonora acusam a multiplicidade de mensagens como algo que causa saturação nociva ao aparelho perceptivo do homem. O homem trabalha e se relaciona no meio destes estímulos, e já se encontra tão acostumado a eles que a saturação, como algo que pudesse levar ao surto, é uma improbabilidade. Ao invés de tornar-se *blasé*, o homem desenvolveu um novo aparelho perceptivo. Suas sensações tendem à simultaneidade, ele realiza novas conexões associativas, se expressa com velocidade e linguajar abreviado, e uma série de características cujos resultados ainda estão por se fazer perceber. A quantidade sem precedentes de informações visuais na forma de meios quentes (lineares), tomadas em conjunto, cria um “espaço acústico”, um ambiente imersivo que funciona como um grande meio frio. Se fosse possível criar uma única imagem que sintetizasse nosso ambiente, ela não poderia ser um plano, e sim uma esfera translúcida, em que uma imagem deixasse ver todas as outras, do lado oposto, qual o *Aleph*<sup>119</sup> de Borges.

Como já vimos anteriormente, a experiência sonora difere da musical por não solicitar nossa atenção em uma direção: o som simplesmente está ali, preenchendo o ambiente. A cidade como “espaço acústico” não é uma experiência que se possa bloquear – salvo o total isolamento, a vida do eremita – mas que nos envolve. O ambiente urbano

---

<sup>118</sup> Que não se entenda, de forma alguma, que estejamos dizendo que o homem perdeu a capacidade para o pensamento racional; a ciência teria sido abandonada, se fosse este o caso. O que afirmamos aqui é que o pensamento linear, em que a racionalidade instrumental era sentida como o caminho para o bem estar, deixou de nortear as vidas dos homens, dando lugar à ética da estética, para usar os termos de Maffesoli (N.A.).

<sup>119</sup> O *Aleph* de Jorge Luís Borges é um objeto fantástico, no formato de esfera em furta-cor, que permite ver tudo que se passa, passou e passará no mundo, ao mesmo tempo. No conto, Borges tenta descrever a simultaneidade de enxergar tudo que pode existir ao mesmo tempo, uma percepção simultânea de incontáveis eventos vistos ao mesmo tempo por todos ângulos possíveis. Uso aqui o verbo “tenta” com profundo respeito ao gênio do autor; é provável que o próprio concordasse com a insuficiência da literatura como meio para descrever a pluralidade de imagens e sensações advindas da experiência de encontrar um *Aleph*, caso ele existisse (N.A.).

como um grande meio frio completou a retribalização do homem onde a televisão já havia começado.

Lembremos aqui a proposição de Boulter e Grusin, para quem um meio de comunicação novo parte de suas semelhanças com os antecessores para criar suas especificidades. O que dizer de um meio antigo que ainda sobrevive, mas cujas platéias têm sofrido alterações nas suas percepções? Especificamente: poderia o cinema continuar a dialogar com sua platéia após o advento da televisão? E após a multiplicidade e simultaneidade crescentes do ambiente urbano digitalizado? Ora, o cinema nem acabou nem se tornou uma curiosidade para excêntricos e puristas (como os colecionadores de discos de vinil), mas se transformou. Os próprios cineastas, já vimos, são indivíduos deste ambiente fragmentário.

Aqui vale fazer um rápido recuo histórico. O diálogo com a televisão, para citar apenas uma das formas de renovação do cinema, está longe de ser uma novidade. Entre seus entusiastas, destacamos Alfred Hitchcock, Sidney Lumet e Federico Fellini.

Hitchcock, cineasta inglês que ganhou a alcunha de “mestre do suspense”, acreditava que a televisão havia trazido uma nova velocidade às percepções do público, e decidiu acelerar a montagem. O assassinato do banheiro em “Psicose” ou o clímax do telhado em “Um Corpo que Cai”<sup>120</sup> são exemplos clássicos de montagem métrica rápida, com planos curtos, para gerar tensão.

Sidney Lumet, diretor norte-americano famoso pelo realismo, por sua vez, incorporou elementos do telejornal e transformou os repórteres em personagens, com destaque para o cerco policial e jornalístico do filme “Um Dia de Cão”<sup>121</sup>, em que o desenrolar da trama é narrado tanto pela câmera (que funciona como narrador em terceira pessoa) como pelos repórteres que cobrem o assalto ao banco, mote central do enredo. Lumet utilizou câmeras trêmulas e movimentos típicos de um cinegrafista televisivo, apreensivo em captar o desenrolar de cada detalhe do evento-notícia.

Transportando a televisão para o cinema, Fellini criou uma entrevista encenada de uma suposta equipe japonesa de telejornalismo no filme que, muito apropriadamente, é chamado “Entrevista”<sup>122</sup>. Em “Ginger e Fred”<sup>123</sup>, além de prestar uma homenagem aos

---

<sup>120</sup> Respectivamente, “Psycho”, EUA 1960 e “Vertigo”, EUA 1958.

<sup>121</sup> “Dog Day Afternoon”, EUA 1975

<sup>122</sup> “Intervista”, Itália 1987

grandes musicais de Hollywood, ele mostra a produção de um programa especial para televisão.

Outras incorporações de elementos televisivos se seguiram, de forma esparsa, no cinema da década de 1980 e início da década 1990, preparando o terreno para as experiências mais radicais que viriam em seguida. Como o diálogo com o vídeo-clipe.

---

<sup>123</sup> “Ginger i Fred”, Itália 1986

#### IV.1.1 – LIÇÕES DO FILHO PARA O PAI

O videoclipe teve seu início como um produto audiovisual singular para promover os Beatles, mas foi bastante além desta origem. No final da década de 1960 e durante a década de 1970 ele foi crescendo como recurso promocional para os discos das bandas de maior sucesso. De Black Sabbath a Scorpions, o *rock* anglofônico<sup>124</sup> se deleitou com a mistura de guitarras estridentes a imagens surreais. O vídeo-clipe era exibido em programas televisivos dedicados à música, mas, justamente devido a esta limitação de veiculação, era um produto caro e de retorno incerto. Esta situação mudou quando surgiu, nos EUA, um canal destinado exclusivamente a sua exibição.

Com a idéia de criar uma rádio visual, surgiu, em 1981, a MTV<sup>125</sup>. O primeiro ano do canal foi marcado pela pluralidade e poucos lucros, e a etapa ainda embrionária da programação forçava seus produtores a aceitar qualquer vídeo-clipe que lhes fosse enviado, não importando o preciosismo ou precariedade de sua produção. Não tardou, contudo, para que os empresários das gravadoras percebessem o potencial publicitário do canal, e os orçamentos começaram a crescer exponencialmente. Ao passo que as produções foram ficando mais caras e partindo de clientes mais importantes, a MTV se tornou menos livre e mais seletiva. Tornando-se uma estratégia funcional para promover os discos, a produção dos vídeo-clipes foi recebendo cada vez mais cuidado, e, para tal, foram recrutados profissionais da televisão e cinema. Durante algum tempo, as técnicas que estes trouxeram ajudaram a definir o que seria a linguagem do gênero. Na década de 1980 houve uma predominância<sup>126</sup> de vídeo-clipes com pequenas histórias. As narrativas de enredos simples, que privilegiavam o clima das canções, era pontuada por cenas das bandas tocando. Narrando histórias sem recurso do diálogo, os clipes tinham alguma semelhança com os curta-metragens do cinema mudo, mas pontuados por cenas dos músicos cantando e tocando. Exemplos notáveis disto são os clipes de “Bad”, em que a gangue liderada por

---

<sup>124</sup> No Brasil, o precursor do vídeo-clipe foi o eterno barbudo Raul Seixas (N.A.).

<sup>125</sup> Friedlander, 2002

<sup>126</sup> Embora houvesse clipes sem nenhum enredo, como o da canção “Sledgehammer” (1987), de Peter Gabriel, e “Money for Nothing” (1985), do grupo Dire Straits.

Michael Jackson enfrenta sua rival no metrô de Nova York, ou a tentativa de libertação de um santo negro por Madonna, em “Like a Prayer”<sup>127</sup>.

No final da década de 1980 e início da seguinte, a descontinuidade da inserção das bandas e o desgaste da forma da pequena história levaram a uma inversão da lógica narrativa, e o vídeo-clipe voltou à sua origem psicodélica. É na retomada da fragmentação visual inicial e queda da importância da narrativa que se consolidou uma linguagem própria do vídeo-clipe. Justaposições inesperadas e experimentações com efeitos voltaram a predominar, numa valorização do clima das músicas em detrimento dos enredos. Esta experimentação almejava, segundo o teórico de cinema Ken Dancyger, uma intensidade e teor emocionais que fossem, no âmbito visual, equivalentes à canção<sup>128</sup>. Para ele, a música funciona de maneira sentimental, e não racional. Evidentemente, enredos convidam-nos a compreender a narrativa, o que é uma ação intelectual, e, por outro, imagens descontínuas rompem com a lógica linear da racionalidade e, segundo o autor, geram cadeias de associações complexas emocionais. O apelo direto ao sentimento vem do método surrealista de associação de idéias: a justaposição de elementos inesperados formando um terceiro sentido novo que, é importante notar, não é intelectual, mas estético. Dancyger utiliza a expressão “estilo MTV” para definir a confluência de técnicas que o clipe mistura com propósito de aumentar a emotividade das imagens:

“Um dos objetivos centrais do estilo MTV é a importância de criar um sentimento definitivo. Não é uma necessidade de desafiar a primazia da trama. Mais do que isso, é uma relação próxima do estilo MTV com a música. A música – particularmente a letra – sintetiza o sentimento humano. A mente processa som (...) o som da música, nesse sentido, é ainda mais concentrado do que a experiência fílmica por ela mesma. E a música de uma pequena canção simples pode ser vista como uma concentração ainda maior de sentimento (...) devido à profundidade do sentimento de uma simples seqüência associada a um simples trecho de música, é difícil criar uma continuidade narrativa”<sup>129</sup>.

Se cada verso de uma canção concentra uma profunda carga de emoção, e as imagens que a traduzem são igualmente sentimentais, como manter uma narrativa coerente?

---

<sup>127</sup> Clipes datados, respectivamente, de 1987 e 1989.

<sup>128</sup> Dancyger, 2003

<sup>129</sup> Dancyger, 2003, pp 194

Cada momento grita, explode em sentimento direto. Não há sutileza: as emoções humanas – desespero, desejo, paranóia, raiva, entusiasmo, excitação – são traduzidas em imagem de acordo com a energia da canção. Dito de outra forma: se o objetivo do diretor é traduzir ao máximo o clima de cada momento da música, de cada verso, não haverá um eixo narrativo ao longo de todo o clipe, mas vários fragmentos que se ajustam em função do ritmo e intensidade emocional da música. O resultado não é uma história, mas uma ambiência. Durante a década de 1990, os clipes com enredo foram diminuído vertiginosamente, predominando o estilo surrealista e empolgante. Não há enredo nas imagens avermelhadas, desfocadas de Kurt Cobain em “Heart Shaped Box”, do Nirvana, nem nos bichos de pelúcia macabros e na sedução fantasmagórica de “Sour Girl”, do Stone Temple Pilots, ou ainda da Madonna mística e triplicada de “Frozen”<sup>130</sup>. A emoção destas imagens desconexas leva a uma emotividade profunda, mas sem intermediários intelectuais: como o som da guitarra distorcida e da bateria alta, as imagens apelam diretamente ao sentimento.

Na sociedade de tribos, a música é um dos pontos de identificação mais evidentes e comuns. Jovens se dividem em função de gostos musicais, com indumentárias, bandas e cantores favoritos, e lugares de encontro específicos, onde se escutam as músicas do estilo. Mesmo em seus momentos narrativos, o vídeo-clipe já era uma forma em que a intensidade emocional era de grande importância. As platéias que vão ao cinema no início da década de 1990 já vinham experimentando, através da televisão, a intensidade do vídeo-clipe havia alguns anos. No imaginário do jovem consumidor de música – sobretudo de *rock* – as sutilezas e a lentidão contemplativa, elementos da narrativa cinematográfica clássica, pareciam emocionalmente fracas se comparadas ao surrealismo intenso da MTV. E é com expectativa desta intensidade que estes jovens adentravam as salas de cinema<sup>131</sup>.

Fazendo a relação entre as mudanças perceptivas do homem imerso em um “espaço acústico” (aqui, a metáfora sonora é reforçada pela onipresença da música) e a formação de um gosto por imagens musicais, fica fácil compreender porque o “estilo MTV” viria a se propagar. Já vimos como, na ausência das utopias políticas, a única segurança para o futuro é a renovação dos produtos; ao mesmo tempo, teorias clássicas da ciência são contestadas, com novas descobertas anunciadas a cada semana pelos noticiários; com a sociedade

---

<sup>130</sup> Respectivamente, clipes de 1993, 2000 e 1998.

<sup>131</sup> E ainda adentram (N.A.).



fragmentada, as tribos não se vêem como prolongadoras de nenhuma tradição, e a estética ocupa lugar central como código social. Em um ambiente como este, a experiência do hedonista do presente é mais do que algo ritual, por ocasião das celebrações, mas se torna um modo de vida. Quanto mais se privilegia o presente e se ignora a conquista de outro futuro possível, mais rápido quer se chegar à sensação, ao prazer e à felicidade. Qualquer semelhança com a intensidade emocional do vídeo-clipe não é mera coincidência: este é um tipo apanhado de imagens de curta duração, que cresce, explode, se esvai e se vale em si mesma. Bem parecida com o entusiasmo efervescente do público em um show de *rock* ou uma *rave*.

Dito isto, é óbvio concluir que os jovens diretores de vídeo-clipes compartilhassem dos gostos de seu público: eram apreciadores de *rock* e indivíduos do ambiente elétrico. A geração que atingia a adolescência no início da década de 1990 cresceu assistindo aos vídeo-clipes<sup>132</sup>, e tinha expectativa por imagens neste estilo. Restava que esta expectativa fosse atendida também pelo cinema.

Uma ressalva: devido à ênfase de certas idéias, pode parecer que estamos propondo o “estilo MTV”, ou Amálgama, como uma forma que dominou a produção cinematográfica. Já vimos, contudo, que tal totalidade estilística é impossível, visto que as vanguardas não são mais a lógica artística desde a década de 1960. O que tratamos aqui é um fenômeno que, como tudo na modernidade líquida, está impedido de alcançar uma dimensão cultural totalizante.

Com isto em mente, também observamos que experimentos ainda mais radicais de ruptura da linearidade narrativa acontecem, mas tal experimentação não supera a forma linear. Um filme citado em muitos estudos sobre o cinema recente é “Tempo de Violência”<sup>133</sup>. O longa-metragem, escrito e dirigido por Quentin Tarantino, é um folhetim<sup>134</sup> policial ambientado na Los Angeles contemporânea. Além da violência extrema, o filme se destaca por uso até então único da técnica do *flashback*. Ao invés de contar o desenrolar dos acontecimentos na ordem que eles ocorrem, o filme é fragmentado em episódios narrados de maneira a forçar o espectador a construir a história em sua

---

<sup>132</sup> Vale repetir que estamos nos referindo sobretudo ao mundo ocidental capitalista.

<sup>133</sup> “Pulp Fiction”, EUA 1994.

<sup>134</sup> O próprio título sugere isto. “Pulp Fiction” é, literalmente, “ficção barata”, como as histórias policiais publicadas nos semanários estadunidenses da primeira metade do século. O cinema *noir* bebeu muito desta fonte, bem como a ficção científica (N.A.).

própria mente. A ordem linear das cenas só existe, portanto, na imaginação do espectador. Embora Tarantino tenha sido um marco no cinema da década de 1990 e tenha tido muitos imitadores, a fragmentação por ele levada ao extremo não é a mesma de que falamos aqui.

Coexistem, hoje, filmes de narrativa linear clássica e filmes com características experimentais, sendo exibidos em salas de cinema vizinhas. Como o sucesso dos filmes do próprio Tarantino deixa claro, a experimentação deixou de ser objeto de curiosos para atingir grandes platéias. A inventividade de Tarantino já existe desde a etapa do roteiro, que determina uma forma de montagem final, constituindo, portanto, um tipo próprio de cinema fragmentário. O outro tipo de fragmentação, o que tratamos aqui, é o Amálgama, influenciado pelo “estilo MTV” de montagem. Para Dancyger, filmes com esta característica são menos coesos que o cinema de narrativa clássica, parecendo mais um apanhado de episódios. Em cada um destes, a estética pode variar, de acordo com o conteúdo emocional do episódio (como é a lógica do vídeo-clipe). Estes filmes são colagens de seqüências, de duração variável, cada qual com estética própria, quase como se o filme fosse uma sucessão de vídeo-clipes, nem sempre formando um todo coerente.

O olhar de Dancyger diz respeito principalmente à montagem, ficando o trabalho de câmera em segundo plano. Quando ele fala em “estilo MTV”, portanto, está falando sobre montagem, o que é parte importante deste estudo, mas não representa sua totalidade. Retomamos aqui, portanto, a proposta de utilizar o termo Amálgama para analisar o conjunto das influências do vídeo-clipe no cinema. Amálgama é, sim, montagem “estilo MTV”, mas também diz respeito a técnicas de câmera, cor e até figurinos. Nestes filmes, a técnica é utilizada sem necessariamente haver ligação narrativa com a totalidade do enredo (como seria o caso na narrativa clássica), mas opera dentro da lógica de um episódio da obra. Como cada episódio tem um teor emocional próprio, a técnica é empregada no que diz respeito à saturação das emoções destas cenas. Da mesma forma que a música é, para Dancyger, emoção em intensidade profunda, a técnica cinematográfica irá sublinhar com ênfase a emoção das cenas, estando mais ligada a esta do que a um eixo narrativo central. Intensidade, e não enredo, é a linha-mestra, é a espinha dorsal de cada escolha do diretor e demais profissionais envolvidos na realização da obra. Os filmes ainda têm enredos com início, meio e fim; o tom, contudo, varia de episódio para episódio. Assim como cada imagem em um vídeo-clipe diz respeito ao verso cantado, não precisando se relacionar

linearmente aos versos seguintes, cada episódio num filme utiliza técnicas (e, por conseqüência, elementos de estética) próprias. É como se não baste que a história seja interessante: cada centelha do filme deve saturar ao máximo a emoção nela contida. Assim dividido, o filme do Amálgama é como um romance cujos capítulos fossem escritos por diferentes autores, todos disputando a emoção do leitor. Todos hiperbólicos.

Sobre tal convergência de técnicas discorreram Boulter e Grusin. Ao estudar os meios de comunicação, descobriram que existe o que chamaram de “lógica dupla da remediação”<sup>135</sup>. Todo meio de comunicação teria como objetivo ir além da simulação, trazendo o espectador para uma experiência direta do conteúdo. Isto se deu, em maior ou menor medida, com vários meios de comunicação através da história. A literatura descritiva, rica em detalhes, procura estimular a imaginação do leitor, fazendo-o criar os ambientes descritos em sua mente; a pintura naturalista e a fotografia de paisagens buscam ser a semelhança perfeita dos locais reproduzidos; a televisão, sobretudo quando pretende realizar “jornalismo em tempo real”, almeja transformar o telespectador em testemunha (idéia que é, não sem ironia, um clichê publicitário das emissoras). O cinema também funciona dentro desta lógica, ao esconder os artifícios de forma ilusória. Desde os primórdios da sétima arte são escondidas luzes, paredes de estúdio, e cabos nas cenas filmadas: cenários, figurinos, interpretação e trabalho de câmera são elementos que contribuem para retratar cenas de ficção tal qual elas seriam, se tivessem acontecido de fato. Esta é a lógica da “imediação”, através da qual um meio procura apagar sua evidência, no objetivo de levar o observador à experiência “real”.

A lógica da imediação descreve perfeitamente a intensificação do Amálgama; ela já explicaria, por conta própria, algumas das questões aqui debatidas. Mas a lógica é dupla, e a imediação tem sua contrapartida na “hipermediação”. Com o objetivo de conseguir uma experiência “mediada”, em que o meio se esconde, um meio de comunicação usa tantos recursos quanto for possível. Quanto mais um meio tenta se ocultar, buscando trazer a experiência direta da coisa mostrada, maior a técnica empregada. Por esta lógica de hipermediação, um meio pode até mesmo tomar emprestadas técnicas de outros meios. Os autores demonstram isto ao usar como exemplo os telejornais da CNN, em que, além da

---

<sup>135</sup> Boulter e Grusin, 2000

fala do âncora, várias letras com informações em “tempo real”<sup>136</sup> aparecem simultaneamente ao redor da tela. Para dar uma experiência de uma notícia dada imediatamente, o que seria imediação, o meio usa de vários recursos, tornando-se hipermediado. Esta ocorrência simultânea dos dois fenômenos é a lógica dupla da remediação.

Esta é outra parte da definição do que leva a surgir o Amálgama – definição que acrescenta às questões sócio-culturais e perceptivas, mostrando que o fenômeno é mais complexo do que poderia se presumir. A lógica dupla da remediação é observável em filmes como “Réquiem para um Sonho”, “Cidade de Deus” e “Falcão Negro em Perigo”; os três, aqui analisados, dão impressão de profundo realismo, o que lhes confere dramaticidade densa. E, no entanto, é por um uso das mais variadas técnicas cinematográficas que os filmes dão essa sensação de veracidade e verossimilhança. O que se chama comumente de “realismo” (aqui necessárias as aspas) é a imediação; a forma como se chega a ela, com múltiplas técnicas, hipermediação.

Durante décadas, o cinema foi a maior fonte de imagens para imaginação das massas de maior popularidade. Com seu surgimento, a televisão passou a tomar lugar central que o cinema ocupava. E, na contemporaneidade, as imagens vêm de tantas fontes que acabou a noção de verticalidade, de uma única fonte de imagens que influencia as massas e dita estética. A cidade inteira é estética e comunicativa, tanto fora quanto dentro dos lares. O Amálgama é, entre outras coisas, a técnica que o cinema encontra para dialogar com platéias que se acostumaram à urgência de um mundo demasiado comunicativo. Os filmes se saturam de imagens, em montagem rápida, cores intensas e ângulos extremos, justamente porque o mundo a seu redor transborda em estímulos. O espectador, dentro de um esquema de infinita substituição estética dos objetos de consumo – a moda – está sempre a espera do novo estímulo, e a multiplicidade dos meios só faz com que essa espera precise ser atendida mais rápido. Como já vimos, é o oposto da contemplação: é a expectativa pela mudança rápida, por imagens tão (ou mais) intensas quanto as anteriores. E aí lembramos Benjamin: o cinema pode, ainda, preparar o homem para o ambiente urbano? Na polifonia contemporânea, reverteu-se o processo: foi o cinema que foi preparado pela cidade hipermediática. Aprendeu com o filho – a televisão, e

---

<sup>136</sup> As aspas são utilizadas aqui com intuito deliberado de questionar a veracidade da expressão (N.A.).

especificamente, a MTV – a se comunicar na nova linguagem de um mundo imageticamente verborrágico.

Neste trabalho, buscamos enxergar o fenômeno da incorporação de um estilo imagético dos vídeo-clipes no cinema. Os argumentos se complementam e fica evidente como tal fenômeno reflete questões de mudanças perceptivas e sensoriais, uma fragmentação do ambiente sócio-cultural, ênfase no presente e suspensão das utopias<sup>137</sup>, e da lógica dupla da remediação. A mescla de dois olhares diferentes sobre a comunicação, misturando história cultural com materialidades da comunicação, esclarece esta questão do cinema, e mais. Este estudo abre caminho para futuros estudos, em que se poderá estudar várias expressões culturais (ou até mesmo outros assuntos da contemporaneidade) através da justaposição destes dois olhares sobre a comunicação.

---

<sup>137</sup> Falar em “fim” certamente seria de um radicalismo que procuramos, aqui, evitar.

## IV.2 – NÃO APENAS PARA SEUS OLHOS – OS FILMES

Serão feitas, com finalidade de exemplificar e comprovar os aspectos técnicos aqui mencionados, análises técnicas de alguns filmes em que o Amálgama é utilizado. Eles foram separados em ordem cronológica, a começar pelo filme que, em 1994, inaugura o Amálgama: “Assassinos por Natureza”. Embora, em última análise, forma e conteúdo sejam indissociáveis, neste estudo a estética dos filmes será privilegiada. Como tratamos das sensações e emoções que a técnica visa causar, consideramos o roteiro secundário nisto, visto que sua compreensão passa pelo intelectual. Percebemos uma ênfase, nos filmes estudados, menos na compreensão da história, e mais na emoção saturada de cada cena. A técnica é empregada a gerar emoção não só pelo drama (como é a narrativa cinematográfica clássica), mas também, e muitas vezes em maior medida, pelo exagero estético do Amálgama. Estes filmes, portanto, freqüentemente contrariam um princípio de Eisenstein, para quem cada fotograma deveria conter a essência do filme<sup>138</sup>. Fragmentados pela valorização de cada um dos pequenos episódios que lhe compõe, estes filmes nem sempre apresentam tal unidade.

Há um grande número de filmes em que o Amálgama é presente. Optamos por escolher alguns poucos, de cineastas de importância reconhecida pela crítica especializada. Nestes filmes, portanto, há uma ambigüidade: embora o Amálgama seja uma mistura de técnicas desconexas, ele é utilizado pelos respectivos diretores para construir uma obra de valor em sua totalidade. Esta ressalva é importante, pois há filmes em que se percebe a utilização menos cuidadosa da técnica, como se fosse simplesmente o caso de seguir um modismo. Pode-se dizer que cineastas que utilizam o Amálgama desta maneira estariam limitados, como vimos na teoria de Eisenstein, a utilizar a montagem rítmica. Realizadores de talento, contudo, conseguem utilizar técnicas incompatíveis a fim de narrar uma história, sim, mas também, e, neste caso, principalmente, manter uma unidade que define os filmes a despeito da técnica fragmentária. É na atmosfera que surge a marca destes diretores<sup>139</sup>. A arte deles é fazer a mistura servir a uma obra maior, mas que, ao mesmo tempo, tem força

---

<sup>138</sup> Eisenstein, 1995

<sup>139</sup> O que constitui a marca de um diretor pode dizer respeito a muitas variáveis. Para fins deste trabalho, nos restringiremos a ver como o Amálgama cria atmosfera, e o conjunto do filme apontando para a marca de um diretor (N.A.).

estética e sensorial em cada pequeno episódio. Estes cineastas chegam, portanto, à complexidade da montagem atonal. Assim realizados, estes filmes, mesmo com toda simultaneidade e mistura estética, têm valor artístico.

Uma nota técnica: os códigos de tempo (*timecode*) entre parênteses se referem às versões dos filmes em DVD, disponíveis para aluguel durante a realização deste trabalho. Tais códigos mostram, nesta ordem: hora, minuto e segundo.

ASSASSINOS POR NATUREZA

(Natural Born Killers)

EUA, 1994

Direção: Oliver Stone

Durante a década de 1980, Oliver Stone ganhou notoriedade como realizador de filmes políticos e polémicos, como “Platoon”<sup>140</sup>, em que mostrava o cotidiano dos pelotões na guerra do Vietnã, e “JFK”<sup>141</sup>, em que um homem procura desvendar o mistério do assassinato do ex-presidente John F. Kennedy. À primeira vista, “Assassinos por Natureza” parece uma ruptura com a temática política do cineasta, que teria migrado de temas sérios para fazer o que poderia parecer apenas mais um filme de suspense. Esta impressão é reforçada pela mistura imagética, que em muitos momentos lembra a profusão estética da MTV. O filme descreve a trajetória de um jovem casal de assassinos em série e a exploração de sua delinquência pela mídia, que acaba tornando-os celebridades. Oliver Stone subverte a narrativa clássica, dividindo o filme em trechos esteticamente díspares. Assim, encontramos uma série de referências televisivas e críticas mais ou menos óbvias, ironizando os excessos da mídia, sobretudo seu poder de criar ídolos sem critério moral e o sensacionalismo dos repórteres criminais.

Mickey e Mallory Knox, interpretados por Woody Harrelson e Juliette Lewis, formam o casal macabro. Eles partem numa hedionda viagem de carro pelo sul dos EUA, deixando um rastro de sangue por onde passam. Numa homenagem escatológica ao clássico “Bonnie & Clyde”, o filme mostra sua proposta estética já na abertura: vemos imagens em preto e branco de animais do deserto, um trem filmado com filtro vermelho, cenas desconexas de filmes antigos. As imagens não se sucedem para contar uma história, mas para criar um clima perturbador e tenso, onde se sente que coisas ruins estão para acontecer. Os filmes antigos são vistos numa televisão em um bar de beira de estrada, e Mickey come uma torta. Seu diálogo com a garçonete é alternado para o preto-e-branco, de acordo com o conteúdo (implicitamente sexual) da conversa. A poucos metros Mallory está dançando, os planos se alternando aleatoriamente entre cor e preto-e-branco. A câmera gira

---

<sup>140</sup> EUA, 1986

<sup>141</sup> EUA, 1991



de acordo com o rebolado da moça. Quando Mickey a observa, a imagem alterna para ele mesmo num cenário escuro coberto de sangue, e volta ao normal.

Uma picape pára do lado de fora, e, com a câmera entortada, tipos interioranos com chapéus de caubói entram no bar. Vemos a cena também pelo ponto de vista (câmera subjetiva) de Mallory. Quando um dos caubóis a assedia, ela responde com socos e chutes, e a trilha sonora passa do *rock* leve ao *heavy metal*. Apropriadamente, pois o casal resolve matar a todos. Mickey saca uma arma e atira na cozinheira, e a cena é vista pelo ponto de vista da bala (!!!) disparada (00:04:56). Instantes depois, o mesmo recurso é usado quando, em câmera lenta, Mickey atira uma faca (sua arma favorita) em um dos caubóis. A câmera acompanha o vôo giratório da faca até as costas do caubói, momento no qual a trilha sonora é brevemente substituída por ópera, voltando ao *metal* quando a faca atinge seu alvo.

Ficamos sabendo que Mickey e Mallory sempre deixam uma testemunha, e eles fazem um “uni-duni-tê” cruel para escolher quem deixarão viver: uma balconista e um dos caubóis. Vemos a cena pela subjetiva de Mallory enquanto seu braço aponta para a balconista. Ela é morta e o casal dança. Literalmente. A cena vira um salão de baile e toca a música francesa “*La Vie en Rose*”.

A seqüência inicial apenas começa a nos preparar para a mistura estética que o filme reserva. Na próxima seqüência, o casal segue num conversível vermelho, mas não há estrada: ao fundo do plano, são projetadas imagens incoerentes, como índios correndo, chamas, um cavalo que acelera sem cavaleiro, fogos de artifício e jornais. Muitas manchetes. Nestas notícias, é contada a carnificina que vem sendo cometida pelo casal a cada cidade que passa. A rapidez de imagens diferentes e sem relação entre si remete à falta de coerência das imagens nos canais rapidamente trocados no *zapping*<sup>142</sup>. Esta multiplicidade de montagem será vista durante o filme inteiro: há cortes no meio de diálogos, o áudio nem sempre sincronizado com a imagem dos diálogos, cortes mais rápidos do que se esperaria.

O filme segue em um *flashback* da história pregressa de Mallory, numa família em que o pai rude domina a família através da brutalidade e há alusões explícitas ao incesto. O curioso é que a cena é filmada em vídeo, com os clichês dos seriados de humor, inclusive

---

<sup>142</sup> *Zapping*, como se sabe, é o comportamento de assistir televisão trocando rapidamente os canais, sem se deter em nenhum, na suposta busca de um programa interessante. Nem sempre se pode ter certeza de que o *zapeador* queira se fixar em algum (N.A.).

gargalhadas “enlatadas”<sup>143</sup>. Quando Mickey surge, vestido de açougueiro, a imagem passa a se alternar entre vídeo colorido e película em preto-e-branco. O primeiro encontro bizarramente romântico do casal é literalmente sangrento: o avental de Mickey está empapado do líquido típico de seu trabalho. Eles decidem matar os pais de Mallory, numa série de planos rápidos e cortes descontínuos (00:18:35), como a cena em que a mãe da jovem delinqüente é amarrada na cama e queimada viva (00:19:25).

Se ainda havia dúvidas quanto à hipermediação do filme, vê-se, em seguida, um novo elemento estético: numa transição de cenas, pouco depois, Mickey corre, dessa vez sua imagem sendo um desenho animado. Mais adiante, quando o casal faz um pacto de sangue que sela seu matrimônio, as gotas de sangue caem e tornam-se serpentes, estas também na forma de desenho animado<sup>144</sup>.

Descrevendo a trajetória doentia do casal está o repórter Wayne Gale, interpretado por Robert Downey Jr., em imagens que simulam um programa de telejornalismo sensacionalista. Estas imagens em vídeo (00:23:44) do programa “American Maniacs” têm todos os clichês do formato: seqüências de fotos (*stills*, na terminologia do cinema), entrevistas com testemunhas e letreiros animados, com direito até mesmo a uma perseguição em “simulação”.

Em seguida, vê-se jovens de diferentes nacionalidades declarando-se fãs de Mickey e Mallory, com frases esdrúxulas do tipo “eu não seria um assassino em série, mas se fosse para ser, seria como Mickey e Mallory”. Os anti-heróis aparecem em capas de revistas como a Time (novamente a hipermediação) e em imagens de vídeo, reproduzindo a aparência de uma reportagem televisiva (00:26:34).

Novamente na imagem em película, Mickey e Mallory param num hotel. Enquanto assiste TV, as imagens desta são projetadas em uma janela atrás dele (00:28:50). O casal briga por Mallory não estar usando a aliança, e ela sai do quarto. Neste momento, é revelada uma mulher amordaçada ao canto, e a cena é filmada na subjetiva dela. Mallory pega o carro e as imagens se alternam entre ela ao volante, os olhos esbugalhados de seu pai, chamuscas e uma cena de sexo entre ela e Mickey (00:33:24). A tela muda para um verde

---

<sup>143</sup> Chamadas também de “claques”, que avisam o espectador quando é o momento de rir (!!!). Vem imediatamente à mente a frase de Theodor Adorno já citada aqui: “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação” (Adorno e Horkheimer, 1985 pp. 128).

<sup>144</sup> A mistura de filme e animação tem como ancestrais os mais alegres “Mary Poppins” (1964) e “Uma Cilada para Roger Rabbit” (1988) (N.A.).

monocromático quando ela chega a um posto de gasolina e seduz o frentista. Enquanto eles se beijam, entram *flashbacks* dela sendo abusada pelo pai, Mickey estuprando a vítima no hotel e a própria Mallory ameaçando-o com uma faca. O frentista reconhece Mallory, e esta se vê forçada a matá-lo. Ela o faz e parte.

Durante a perícia do crime, entra o personagem Jack Scagnetti (Tom Sizemore), detetive que investiga o casal. Quando observa as marcas deixadas no capô de um carro, vê neste a imagem projetada de Mallory (00:35:56). Este recurso de a câmera explicitar o pensamento dos personagens é usado durante todo filme. Scagnetti jura prender o casal, que tem seus próprios problemas: o pneu do carro estoura em uma estrada secundária. A imagem aqui é filmada em Super-8<sup>145</sup> (00:36:34). Durante a discussão que segue entre o casal, nuvens surrealmente aceleradas cobrem o sol, a face de Mickey sofre estranhas distorções, vê-se lobos e serpentes e o deserto. O casal encontra dois índios, um jovem e um velho, este um xamã, que os convida para sua cabana. O xamã conversa com o rapaz em seu idioma nativo, indeterminado no filme, enquanto palavras são projetadas sobre o peito de Mickey: “Too Much TV” e “Demon”<sup>146</sup> (00:40:31). Enquanto Mickey observa o xamã, vêm-se várias cenas curtíssimas de pessoas mortas, que se presume ser a imaginação do assassino (00:42:31). A imagem do fundo da cabana é então substituída pela projeção à de um coioote uivando no alto de uma colina.

O casal adormece e o xamã executa um ritual de purificação. Durante este, Mickey sonha com sua infância violenta, com o pai lhe batendo e lhe levando para caçar. Vêm-se, em planos descontínuos, coelhos, o pai de Mickey e cadáveres (00:43:50). Sobressaltado, Mickey acorda e mata o velho índio. O casal deixa a cabana e põe-se a andar pelo deserto, que logo percebem estar infestado de serpentes. A caminhada é entrecortada por imagens de vítimas anteriores, demônios, e o áudio está fora de sincronia com a imagem (00:46:38). É então que uma serpente ataca Mallory, envenenando-a.

Alternamos para o detetive Scagnetti, que está em um quarto de hotel com uma prostituta. A relação vai tomando um rumo violento quando ele começa a “brincar” de estrangulá-la. O ato ganha violência real quando ele resolve, de fato, matá-la, e a imagem é

---

<sup>145</sup> O Super-8 é uma película de relativa baixa definição, vendida como câmera para cinema “caseiro”, especialmente na década de 1970. A imagem do Super-8 é facilmente reconhecível por seu aspecto granulado e cores em baixa saturação, o que dá impressão de desbotamento (N.A.).

<sup>146</sup> Respectivamente, “TV em excesso” e “Demônio”.

alternada com cenas de uma locomotiva em alta velocidade (00:48:13). Numa justaposição improvável, as cenas da locomotiva acabam por reforçar o clima de violência do momento.

Chegando a uma farmácia próxima, filmada num estranho tom verde, Mickey e Mallory procuram soro antiofídico (00:50:13). O balconista de plantão vê o casal através dos monitores de segurança (mais um tipo de imagem, este um vídeo de baixa resolução), e os reconhece do programa “American Maniacs”, que está assistindo em outro televisor. Amedrontado, o balconista dá a Mickey o soro. A polícia descobre que o casal estava ali e cerca o local. O próprio Scagnetti está presente e captura Mallory, ameaçando retalhá-la. Isto deixa Mickey com a escolha entre lutar ou se render. Durante este impasse, uma repórter oriental filma a cena (filmada, deste ponto de vista, em vídeo), e comenta a cena com humor vulgar e até bizarro<sup>147</sup>. Os policiais cercam Mickey e o espancam, a filmagem alternando entre o vídeo dos repórteres e a película. A cena escurece, caindo para o preto.

A esta altura, vale fazer uma interrupção e observar como este filme deixa evidentes alguns dos aspectos estilísticos abordados nos capítulos anteriores. Em primeiro lugar, ele é claramente divisível em episódios de estilos distintos. O início, no bar, lembra um filme de ação; a viagem, em seguida, é um *road-movie* surrealista; o *flashback* da adolescência de Mallory é um seriado de comédia; temos um noticiário televisivo, o “American Maniacs”; a briga do casal traz as imagens da televisão para o próprio ambiente; as imagens em Super-8 do casal encontrando o xamã evocam um tom místico; finalmente, o tom monocromático do cerco à farmácia confere tensão e traduz cromaticamente a idéia de veneno e apodrecimento interno, num verde industrial doentio.

Estas diferenças estilísticas determinam a atmosfera de cada cena, sobretudo nas projeções e nas rápidas imagens alternadas, que mostram pensamentos dos personagens ou, como num vídeo-clipe, simplesmente acrescentam clima, sem necessariamente levar a história adiante. A associação de idéias do vídeo-clipe, qual foi proposta por Dancyger, é levada aqui às últimas conseqüências. Ao mesmo tempo, a alternância de técnicas também funciona numa lógica de remediação, sobretudo quando o filme simula a câmera telejornalismo, empregando a câmera de vídeo. Estas cenas imitam com verossimilhança os programas de jornalismo investigativo.

---

<sup>147</sup> Nas legendas, lê-se “Mickey é muito viril”, “ele tem uma arma bem grande” e, quando ele é derrubado, “agora ele ficou impotente” (N.A.).

A legenda “um ano depois” dá continuidade à história. Scagnetti visita uma penitenciária e, através de seu diálogo com o diretor da prisão, interpretado por Tommy Lee Jones, ficamos sabendo que Mickey e Mallory estão ali presos. O diálogo dos dois é intercalado com imagens em vídeo dos corredores e celas, câmera lenta, preto e branco e áudio descontínuo (00:57:46). Mallory está em uma cela acolchoada, sozinha, cantando e andando irrequieta. Mickey, por sua vez, raspa o cabelo para a entrevista.

Wayne Gale, que pretende entrevistar Mickey após a final do *Superbowl*<sup>148</sup>, conversa com um psicanalista. Esta entrevista é filmada em vídeo (01:10:07), simulando, portanto, um programa televisivo. O psicanalista explica que Mickey e Mallory não são loucos, “eles simplesmente não ligam para a moral”. Segue-se o *flashback* do julgamento do casal, também na imagem de TV. A câmera alterna entre película e vídeo, simulando um cinegrafista presente em meio à multidão que se aglomera para ver as improváveis celebridades (01:11:49).

Em seguida, Wayne prepara a equipe para a grande entrevista, que será dentro da própria penitenciária, por razões de segurança. Ele insiste que não há necessidade de sutileza, e que a televisão é “*fast food* para o cérebro”. Ao disparar perguntas, Wayne tenta extrair de Mickey as falas mais contundentes possíveis, e os pensamentos do assassino são, mais uma vez, ilustrados: ele, na infância, com seu pai; ele, adulto, banhado de sangue; um corpo decapitado que se ergue de sua poltrona e caminha (01:17:44). Ele afirma que há um demônio em cada pessoa, e, durante esta fala, seu rosto sofre uma estranha distorção (01:19:16). Afirma também que só o amor pode parar o demônio, e vê-se uma inserção de Mallory dançando (01:20:58).

A entrevista, que é feita ao vivo, é interrompida para os comerciais – dos quais, inclusive, vemos um: trata-se de uma campanha mundial da Coca-Cola (01:21:40). Quando a entrevista volta, tendo a mídia como assunto, surge o mapa dos EUA coberto de antenas. Mickey declara, para entusiasmo de Wayne, que é um “assassino por natureza”. Mickey conta piadas, distraindo os guardas e conseguindo subjugar-los num rápido combate corpo-a-corpo. A partir deste momento, toda seqüência que segue alterna imagens da película com as do circuito interno de vídeo (01:37:08).

---

<sup>148</sup> Campeonato de futebol americano.

Correndo pelo complexo penitenciário, Mickey é seguido por Wayne e um operador de câmera (01:33:47). A fuga de Mickey – vista através da TV pelos detentos – instiga uma rebelião e os presos começam a destruir as celas e tudo o mais que encontram pela frente. As imagens seguem trêmulas, carregadas no ombro do operador de câmera. Wayne está enlouquecendo, sua fala ficando cada vez mais incoerente, seu entusiasmo crescente com o horror a sua volta. Ele ajuda Mickey a enfrentar os policiais que surgem no caminho e aprecia a matança. Ao mesmo tempo, Scagnetti vai à cela de Mallory e tenta abusar dela. A jovem, contudo, usa suas habilidades marciais para subjugar o detetive, e este confronto é intercalado com a animação de Mallory derrotando um monstro (01:32:29). Mickey chega a cela da jovem, eles matam Scagnetti e se beijam. O clima de caos é suspenso pela entrada de música romântica e cenas de beijos de vários filmes antigos (01:35:50).

Mickey, Mallory e Wayne, bem como o operador de câmera, continuam a fuga através da penitenciária em polvorosa. Quase na saída, são cercados por um esquadrão da polícia, que dispara, assassinando o que restou da equipe de filmagem (isto é mostrado em câmera lenta, aos 01:39:50). Os sobreviventes tomam uma rota alternativa, mas encontram outro esquadrão. Para usar Wayne como refém, Mallory atira em sua mão, abrindo um buraco. Num efeito grotesco, o esquadrão é mostrado através do ferimento (01:42:24).

Finalmente, os três conseguem se desvencilhar do esquadrão e sair do complexo, chegando a um bosque. Wayne, agora ele mesmo portando a câmera de vídeo, continua a narrar de forma demente os acontecimentos, a imagem sendo o vídeo da câmera (01:48:27). O repórter está exultante com a carnificina, e declara ter descoberto algo em seu interior que desconhecia. Diz para Mickey e Mallory: “agora eu sou um de vocês”. O casal, bem menos entusiasmado com sua presença, ameaça matá-lo. Wayne lembra a eles que eles sempre deixam uma testemunha. Mickey responde que eles já deixaram, e indica a câmera de vídeo<sup>149</sup>. O casal mata Wayne e desaparece no bosque.

O filme termina com várias imagens televisivas violentas, alternadas como num *zapping*. A violência de programas como o fictício “American Maniacs” existindo, portanto, em inúmeros outros canais. E também nos filmes.

---

<sup>149</sup> Há algumas leituras interessantes da metáfora contida nesta cena. No contexto deste estudo, a mais importante delas é de que o sistema da mídia segue por si mesmo, sendo este ou aquele indivíduo substituíveis. A máquina funciona por si mesma, e se faz presente em todo lugar (N.A.).

ROMEU + JULIETA

(William Shakespeare's Romeo + Juliet)

EUA, 1996

Direção: Baz Luhrman

Em “Assassinos por Natureza”, Oliver Stone misturou estilos de filmagem e montagem para criar uma alegoria da violência e sua espetacularização na mídia. Podemos supor que ele não imaginaria fundar o que chamamos de Amálgama. O estilo, que enfatiza a emoção saturada de cada cena e mistura técnicas de vídeo com cinema, também se faz nitidamente presente em “Romeu + Julieta” desde os primeiros instantes<sup>150</sup>.

Como muitas peças de Shakespeare, “Romeu e Julieta” tem início com um prólogo que dá a ambientação do drama. No filme, este é contado na voz de uma âncora de telejornal, numa tela sobre fundo preto que vem se aproximando do espectador. As palavras do bardo são enunciadas como uma notícia. A calma e frieza da âncora são então substituídas por uma enxurrada de imagens, sobre as quais o prólogo é repetido, contado em letras brancas sobre fundo preto. Alternados a estas palavras vemos várias cenas, ao estilo dos telejornais, que descrevem a guerra de gangues. Entendemos que Capuletos e Montéquios foram aqui convertidos em *famiglias* rivais da máfia local. O cenário é Verona Beach, transposição da cidade italiana para um caótico balneário, repleto de *gangsters*, na costa dos EUA. Vê-se a cidade pelas câmeras dos helicópteros da polícia, inserem-se manchetes de jornal contando os atentados, baixas e funerais de cada família. Ao invés de apresentar os personagens no desenrolar da trama, o filme os introduz com o congelamento de suas imagens e um letreiro com seu nome, à maneira dos seriados de aventura da década de 1970.

Já neste prólogo, a montagem rápida e descontínua lembra o *zapping* e os vídeo-clipes. O excesso do filme também está nos figurinos e direção de arte, com saturação das

---

<sup>150</sup> Seria possível argumentar que o filme seguinte de Luhrman, “Moulin Rouge” (EUA, 2001), tenha ainda mais elementos de vídeo-clipe, e, portanto, maior presença do Amálgama, que “Romeu + Julieta”. Contudo, por se tratar de um musical, “Moulin Rouge” tornaria a constatação da influência da MTV óbvia ao ponto do vazio. O que Luhrman faz em “Romeu + Julieta” é usar técnica contemporânea para contar um clássico da dramaturgia universal, o que comprova tanto a atemporalidade de Shakespeare quanto a predominância de uma nova estética global: a da fragmentação.

cores nas camisas floridas e carros coloridos, bem ao estilo dos balneários da Flórida<sup>151</sup>. Jovens delinquentes passeiam de carro, e são apresentados como os “Garotos Montéquio”. Eles se divertem falando alto e maldizendo os Capuleto. Chegam a um posto de gasolina onde, para sua surpresa, encontram seus rivais. A câmera corre até um carro azul brilhante, do qual saem os “Garotos Capuleto”, também apresentados em imagem congelada (00:03:24). Vê-se, em paralelo ao chão, saltos metálicos saindo do carro e pisoteando um cigarro, numa citação explícita aos *closes* do faroeste. O personagem de botas caminha até o primeiro plano, em câmera acelerada, e a imagem congela lhe apresentando: “Abra – um Capuleto”. Começa um desafio verbal – no texto Shakesperiano em inglês clássico – entre ele e os “Garotos Montéquio”. As ameaças ganham dimensão física quando se mencionam espadas, momento em que há o *close* nas pistolas dos rapazes, nas quais está gravado “Sword 9mm”<sup>152</sup>. Os Montéquio se intimidam com a chegada do Capuleto apresentado como “Teobaldo, príncipe dos gatos”, também em imagem congelada (00:06:37). Ocorre então um confronto armado, com alternância aleatória entre câmera lenta e acelerada, e os Montéquio fogem. Teobaldo, em câmera lenta, deixa cair um cigarro em resíduos de gasolina, explodindo o posto (00:07:51)<sup>153</sup>.

O confronto é mostrado, em seguida, através do vídeo, simulando o telejornal (00:08:36). São imagens de helicópteros em *zoom*<sup>154</sup> rápido, e desordem urbana, filmada com câmera trêmula, num estilo inspirado no telejornalismo investigativo. A rapidez das imagens busca causar no espectador a sensação de vivenciar o caos da guerra de *famílias*.

O caos cede à calma melancólica da orla de Verona Beach, onde é apresentado Romeu (Leonardo DiCaprio). Seu olhar distante e tristonho, bem como os tipos peculiares que frequentam o local, são mostrados em câmera lenta (00:11:16), e o laranja saturado da fotografia reforça a idéia de calor. A câmera lenta enfatiza a melancolia de Romeu, e em seu diálogo com um primo descobrimos que ele não suporta a idéia de estar prometido a Rosaline, a quem não ama. A conversa se prolonga em um jogo de sinuca, e vê-se em uma

---

<sup>151</sup> Ou talvez Califórnia; apostaremos aqui na Flórida, pelas semelhanças com Miami, mas o filme não deixa isso claro (N.A.).

<sup>152</sup> “Sword” é a palavra inglesa para “espada”, e a gravação lembra a maneira como a marca das pistolas é gravada em uma arma, em alto-relevo (N.A.).

<sup>153</sup> Este é mais um dos clichês do cinema de aventura, explicitamente citado, da mesma maneira do congelamento dos personagens, quando são apresentados (N.A.).

<sup>154</sup> *Zoom* é um efeito de aproximação rápida da câmera sem mexer seu eixo. Muda-se, portanto, o tipo de lente, de grande angular (imagem larga) para teleobjetiva (imagem estreita e aproximada), dentro da mesma imagem (N.A.).



televisão o anúncio de uma grande festa na mansão Capuleto. Será a festa de noivado de Páris com Julieta Capuleto, e a anunciação é feita em uma espécie de programa de auditório (00:15:27), que, como as cenas dos telejornais, é filmado em vídeo. Mesmo sabendo que é território inimigo e há risco de vida, Romeu decide ir à festa, disfarçado.

Uma bela jovem prende a respiração debaixo d'água. É Julieta Capuleto, e sua ansiosa mãe a procura por todos os cômodos da mansão. A calma de Julieta sob a água contrasta com o frenesi da mãe, sempre vista em câmera acelerada (00:16:00), para efeito cômico. Ela está ansiosa com os preparativos para a festa de noivado.

Esta ocorre naquela noite, num espetáculo exuberante de fogos de artifício e fantasias coloridas. Mercutio, primo de Romeu, comparece como *drag*<sup>155</sup> e oferece-lhe uma pílula (presumivelmente, a droga conhecida como *ecstasy*). Romeu, mascarado, adentra a festa e menciona “são rápidas, tuas drogas”, e dá-se início a um pequeno clipe dentro do filme: em câmera lenta, Mercutio canta (00:24:06) como uma diva da *disco music*. Vê-se os vários convidados com suas fantasias surpreendentes, fogos de artifício, casais dançando, o ritmo e a alternância entre câmera lenta e rápida seguindo apenas a batida da canção. Romeu, zozzo pela pílula, anda a esmo pela mansão e vê Julieta através de um aquário. A atração entre os dois é imediata, e após trocar palavras de flerte poético, fogem juntos pelos cômodos. Nesta fuga, são perseguidos pela mãe desequilibrada e o noivo bobo, em momentos cômicos. Teobaldo, porém, logo percebe os disfarces dos Montéquio presentes e estes fogem, para evitar confronto. À despeito do perigo, Romeu retorna, escalando o muro. Ele encontra Julieta na janela e acontece a famosa cena do balcão. Eles trocam votos de amor na varanda e caem juntos na piscina. Isto é mostrado em mais uma técnica fílmica diferente: o vídeo da câmera de segurança (00:38:43). Convencidos a não casar com seus prometidos e levar a cabo aquela paixão sincera, Romeu e Julieta decidem se casar no dia seguinte.

Romeu visita o Frei Laurêncio (Peter Postlethwaite), que concorda em casá-lo, em segredo, com Julieta. O sacerdote vê neste amor a possibilidade de um fim para a guerra. Enquanto o coral da igreja canta um hino *gospel*, a imaginação do frei sobre o acordo de paz entre as famílias é mostrada: sempre na forma de manchetes, as imagens de guerra

---

<sup>155</sup> Homem que se veste como mulher, mas que não efetuou a mudança de sexo que o levaria a se caracterizar como travesti.

urbana vão sendo substituídas por outras, de trégua, pelo Sagrado Coração do cristianismo, uma pomba branca e fogos de artifício. Embora as imagens sejam, entre si, descontínuas, as palavras de esperança do frei dão-lhes sentido (00:48:38)<sup>156</sup>. Ao mesmo tempo, Julieta consegue permissão para ir se confessar; isto é, na verdade, um subterfúgio para que ela possa ir para seu casamento secreto.

Voltamos à praia de Verona, onde a câmera lenta dá novamente uma atmosfera de vídeo-clipe: pessoas bebem na praia, um Montéquio agita os braços, uma mulher fuma, homens caminham, um carrossel gira, e moças se amontoam num conversível (00:49:40). Tais imagens não levam a história adiante, mas estabelecem um clima de descontração ao ambiente. Esta calma é rompida quando os rivais Teobaldo e Mercutio se encontram, trocando provocações. Mercutio cede à raiva e desafia Teobaldo para um duelo. Teobaldo vence, e ouve do moribundo Mercutio uma maldição para ambas famílias.

Em vingança, Romeu persegue Teobaldo pela noite. Eles aceleram em seus carros velozes, e a tensa perseguição resulta na capotagem do veículo de Teobaldo. O acidente é filmado em câmera muito lenta (01:07:48), o que enfatiza o despedaçar dos vidros e impacto do carro. Teobaldo, contudo, vive, e foge armado. Também portando uma *Sword*, Romeu o persegue pelas ruas, até atingi-lo. Teobaldo cai e morre, em câmera lenta (01:09:07).

No dia seguinte, ao invés de se casar, Romeu é exilado de Verona por seu crime. Julieta encontra o frei, e ambos tentam encontrar uma alternativa para o matrimônio. O Frei Laurêncio sugere que Julieta beba um preparado que simulará sua morte (as imagens de sua imaginação novamente aparecendo na tela). Ela seria falsamente morta e velada. Uma carta, informando Romeu do estratagema, é escrita e enviada, mas é perdida no caminho.

Enquanto isto, os dias passam quentes e desgostosos em Mântua, onde Romeu se exilou. A notícia da morte de Julieta se espalha, e um primo vai visitar Romeu. Este decide, mesmo com grande risco, retornar à cidade. Seu retorno causa tremenda inquietação, e a polícia utiliza até helicópteros para recebê-lo, em imagens que se alternam entre película e o vídeo dos telejornais (01:29:03). Já de volta a cidade, Romeu se envolve em uma

---

<sup>156</sup> Vimos como o recurso de mostrar o que os personagens pensam foi também utilizado (exaustivamente) em “Assassinos por Natureza”.

perseguição de carros noturna, seguida de tiroteio pelas ruas, até tomar um refém Capuleto e avançar até a igreja onde Julieta está sendo velada.

Na igreja totalmente iluminada por centenas de velas, Romeu encontra sua amada supostamente morta. Ele não suporta a tristeza e comete suicídio. Julieta, despertando lentamente do torpor, presencia o horror da morte do amado. Igualmente melancólica, ela também tira a própria vida.

O final do filme retorna ao estilo do prólogo, também simulando um telejornal. Os corpos dos amantes são retirados. O chefe da polícia, Capitão Príncipe (Curtis Vondie Hall) acusa as duas famílias de ter matado Romeu e Julieta com seu ódio insensato. No plano final do filme, vemos novamente a televisão do prólogo, e a apresentadora termina noticiando o epílogo do bardo inglês.

Embora menos rebuscado na utilização da técnica que “Assassinos por Natureza”, este filme merece destaque por tratar o clássico da dramaturgia com o estilo plural de seu tempo. A simultaneidade do Amálgama é utilizada com sucesso para enfatizar a dramaticidade do clássico, além de torná-lo mais agradável para novas gerações. O Amálgama, ao invés de simplesmente chamar atenção pela técnica, reforça as belas rimas, solilóquios, grandes interpretações e a beleza trágica do texto de Shakespeare.

CORRA, LOLA, CORRA

(Lola Rennt)

Alemanha, 1998

Direção: Tom Tykwer

Quando se pensa em “estilo MTV”, ou, em nossos termos, Amálgama, “Corra, Lola, Corra” é um dos primeiros filmes que vêm à mente. Dirigido pelo então jovem Tykwer (o cineasta tinha apenas 33 anos), o filme conta a história de um pequeno bandido chamado Manni (Moritz Bleibteu) que perde o dinheiro que devia a seu chefe, um *gangster* local. Ele tem vinte minutos para se encontrar com ele e não tem saída, telefonando desesperado para sua namorada, Lola (Franka Potente). Ela tem apenas vinte minutos para descobrir como conseguir 100.000 marcos alemães e entregá-los a Manni.

O filme abre com a imagem de um pêndulo passando em câmera lenta num cenário escuro. A câmera sobe até um relógio que lembra um gárgula enquanto os ponteiros se movem a uma velocidade surrealmente rápida. A câmera entra na boca do gárgula e revela uma multidão de pessoas movendo-se em um descampado, algumas das quais saberemos, mais tarde, ser personagens do filme. A imagem se fixa em um narrador, um rapaz barrigudo com trajes de guarda, que diz: “os fatos são simples: há onze jogadores e o jogo dura noventa minutos. O resto é detalhe”. Ele pega uma bola de futebol e a chuta para o alto. A câmera acompanha o movimento ascensional da bola, e a imagem da multidão abaixo forma o título do filme<sup>157</sup>. A bola cai na direção da letra “O”, e o interior desta se torna uma imagem em animação. A câmera entra nesta tela, onde tudo é um desenho animado. São os créditos de abertura do filme. Vemos uma Lola estilizada correndo por um túnel psicodélico, e os nomes da equipe surgem como obstáculos, que ela quebra um a um. Vem, então, a apresentação dos personagens e atores, com imagens congeladas e os nomes dos personagens escritos a seu lado<sup>158</sup>.

Só então tem início a trama propriamente dita. Vemos a imagem aérea de uma cidade indefinida da Alemanha, e a câmera se aproxima, voando rapidamente, do apartamento de Lola, entrando por um corredor até o quarto da protagonista e se fixando

---

<sup>157</sup> Obviamente, “Lola Rennt”, em alemão.

<sup>158</sup> Nota-se, evidentemente, como é uma técnica semelhante à apresentação destacada dos personagens utilizada em “Romeu + Julieta”.

em seu telefone vermelho. Aqui, as cores são bem saturadas. Tem início uma batida de música eletrônica que irá durar, crescendo em intensidade, por várias cenas<sup>159</sup>.

Lola fala ao telefone com Manni, visto em um *zoom* rápido que acrescenta tensão (00:05:08). Ele conta que precisou fazer um golpe para reconquistar a confiança do *gangster* para quem trabalha. Sua narrativa é contada num flashback, em que ele carrega uma bolsa e rouba uma moto em câmera acelerada, para efeito cômico (00:06:25)<sup>160</sup>. Manni pega um trem, mas quando dois policiais adentram o vagão, ele sai rapidamente. “Um velho reflexo”, observa. Manni esquece a bolsa com os 100.000 marcos alemães no trem, e a montagem enfatiza isto, cortando seguidas vezes entre ele e Lola dizendo a mesma coisa: “a bolsa!” (00:07:23)<sup>161</sup>.

Dentro do trem, visto numa imagem crua de vídeo amador, há um mendigo, que pega a bolsa para si<sup>162</sup>. Lola pergunta onde a bolsa pode estar, e Manni responde, em desespero, que ela pode estar em qualquer lugar: “Havaí, Caracas, Honolulu”. Sua fala é ilustrada por cartões postais destes e outros lugares turísticos, alternados com as imagens em vídeo do mendigo saindo de uma estação de trem. A inquietação de Manni se deve ao fato de que ele tem um encontro marcado com o chefe em poucos minutos, e a perda do dinheiro certamente terá conseqüências fatais.

Desesperado e sem enxergar alternativa, Manni decide assaltar um supermercado local para conseguir o dinheiro. Lola lhe pede 20 minutos para chegar até ali com os cem mil marcos alemães. Manni concorda, avisando que irá iniciar o assalto ao meio-dia em ponto, caso ela não chegue. Lola sai correndo, e joga o telefone no gancho. Este cai em câmera lenta, alternado a imagens de uma seqüência de dominós sendo derrubada (00:11:07).

Lola pára e pensa em quem poderá lhe ajudar, e as imagens destas pessoas são projetadas ao fundo. Os personagens aparecem cada vez mais rápido e se alternam num giro vertical, como figuras em uma máquina de caça-níqueis. Essas imagens terminam por fixar a imagem do pai de Lola. “Papa”, ela diz.

---

<sup>159</sup> Várias destas músicas foram escritas pelo diretor Tom Tykwer e cantadas pela própria atriz Franka Potente, como se pode ver nos créditos finais da obra (N.A.).

<sup>160</sup> Mesmo efeito utilizado em “Romeu + Julieta” (N.A.).

<sup>161</sup> Esta ruptura com o desenrolar “cronológico” da história serve, naturalmente, para enfatizar a perda da bolsa como gancho da história. É, em outras palavras, o “pontapé inicial” (N.A.).

<sup>162</sup> A imagem em vídeo, com seu contraste distorcido e cores desbotadas, tem o efeito de ressaltar a sujeira do mendigo (N.A.).

É atrás dele que a jovem ruiva sai correndo. A câmera sai dela, passa por uma tia ao telefone, e entra em uma televisão. Nesta, vemos Lola, novamente como um desenho animado<sup>163</sup>, descendo as escadas<sup>164</sup>. Quando ela chega à rua, o filme volta à imagem em película. A câmera acompanha a corrida de Lola, vendo-a lateral e frontalmente, por várias ruas. Dobrando uma esquina, Lola esbarra em uma mulher com um carrinho de bebê. A câmera segue esta mulher, cuja imagem é contada numa breve seqüência de *stills*: ela bebe em excesso, tem seu bebê levado pelas autoridades, é consolada pelo amante, e toma o bebê de volta, furtivamente. Seqüências de *stills* como esta se repetirão durante o filme, sempre narrando, de maneira cômica, a trajetória de personagens secundários.

Enquanto Lola corre, seu pai discute com uma mulher. Entende-se que aquele é seu escritório e que ela seja sua amante (esta conversa é filmada em vídeo)<sup>165</sup>. Na rua, um rapaz zombeteiro oferece sua bicicleta a Lola. Em *stills*, vemos seu futuro: ele será assaltado, espancado, levado a um pronto-socorro, se apaixonará pela enfermeira e os dois se casarão. A corrida da protagonista continua, alternada à discussão de relacionamento entre seu pai e a amante (00:18:22), em que esta o pressiona a deixar a esposa. Lola chega ao banco e, pedindo para falar com seu pai, entra. No corredor, cruza com uma secretária de olhar amargo, cujo destino vemos em outra seqüência de *stills*: ela baterá com o carro, ficará paraplégica, deprimida e, por fim, vemos uma lápide.

É o primeiro momento em que a música eletrônica nos dá uma trégua. Lola invade o escritório do pai. Interrompendo um diálogo que já ia tenso, a conversa de Lola com ele segue em clima de irritação crescente. No auge da raiva, Lola grita e, à maneira dos desenhos animados do Pernalonga, os vidros quebram. O pai de Lola decide expulsá-la do banco com uma declaração bombástica: ela não é sua filha genuína.

Chocada e sem poder contar com ele, Lola retoma sua corrida. A batida eletrônica retorna em pleno volume. Manni vê que é quase meio-dia e caminha em direção ao supermercado. A tela é dividida em duas partes, mostrando simultaneamente Manni

---

<sup>163</sup> Ao invés de misturar personagens animados com filmados, como havia sido feito, aqui o filme é plenamente substituído por animação e, ao contrário de “Assassinos por Natureza”, mais do que em um detalhe: uma seqüência inteira é narrada em outra técnica, por pura experimentação estética. Mais Amálgama, impossível.

<sup>164</sup> Aqui, vale um detalhe. São tantos elementos do Amálgama que seria não só redundante como cansativo para o leitor anotar o *Timecode* de cada mudança de técnica usada. O filme todo Amálgama, tornando desnecessária a anotação, salvo em alguns momentos que julgamos merecedores de maior destaque (N.A.).

<sup>165</sup> Desta vez, as imperfeições do vídeo ressaltam a sujeira do jogo de mentiras que permeia esta relação adúltera (N.A.).

andando até o estabelecimento e Lola correndo. No alto da tela, surge uma terceira divisão, na qual vemos os ponteiros do relógio. Quando estes marcam o meio-dia, Manni entra no supermercado, ao mesmo tempo em que Lola grita seu nome. A tela volta a apenas uma imagem (00:27:18) e Manni inicia o assalto. Apontando sua arma, ele subjuga todos, menos um segurança, que lhe aborda pelas costas. Lola consegue render o segurança, derrubando-o, mas, por um erro no manuseio da trava de segurança da pistola, ela dispara e mata o homem.

Eles recolhem o dinheiro dos caixas e saem correndo. O ritmo frenético do assalto dá lugar à câmera lenta e ao clássico do *jazz* “What a difference a day made”<sup>166</sup>. A mudança para câmera lenta e a música suave acrescentam ironia à tensão da cena de fuga (00:29:50), que culmina quando eles são cercados por policiais. Numa reação brusca, Manni joga a sacola de dinheiro para eles, e o gesto brusco faz com que um deles, por reflexo, dispare. Em câmera lenta, Lola é atingida no peito e tomba. Manni se agacha para acudir Lola, em cujos olhos a câmera entra (00:31:45), mudando a cena. Vemos o casal deitado sob uma estranha luz vermelha, e eles discutem. Não é determinado se aquilo é um *flashback* ou a imaginação de um dos dois. Nesta seqüência, Lola pergunta o que Manni faria se ela morresse, e Manni acaba perguntando: “Você está querendo me deixar?”. Ao que ela responde: “Acho que tenho que me decidir”.

Voltamos à cena do cerco policial e Lola, moribunda, sussurra: “Mas eu não quero. Não quero ir embora”. A sacola de dinheiro, ainda voando pelo arremesso de Manni, começa a se alternar com a imagem do telefone vermelho, voando em direção ao gancho.

A história então recomeça a partir do telefonema de Manni (00:35:00). Começa a ficar claro o porque das metáforas do tempo que o filme apresenta. A mesma história será ainda contada mais duas vezes, com pequenas e significativas variações.

Lola novamente desce a escada em animação, mas desta vez há um adolescente com seu cão feroz. Lola se assusta e cai. Quando ela tomba ao chão, a imagem voltou à película. Com a perna machucada, ela corre novamente, a trilha sonora eletrônica a pleno volume e Lola passa pelos mesmos lugares, mas agora em ângulos e movimentos de câmera ligeiramente diferentes. Ela esbarra novamente na velha do carrinho de bebê, e vemos a

---

<sup>166</sup> Aqui, o tema do tempo também é evidente nos versos: “What a difference a day made, twenty four little hours” – “que diferença um dia fez, vinte e quatro pequenas horas” (livre tradução do autor). A canção tem várias versões por grandes intérpretes, sendo a do filme cantada por Dinah Washington (N.A.).

história desta em outra seqüência de *stills*: ela joga na loteria, ganha, comemora e se muda para uma casa enorme. A corrida de Lola segue, novamente alternada para a discussão do pai com a amante, em vídeo. Lola cruza novamente com o rapaz da bicicleta, que mais uma vez oferece vendê-la. Lola adivinha que a bicicleta foi roubada, e outra versão do futuro do rapaz é mostrada, em uma rápida série de *stills*. Lola chega à agência, discute com seu pai, furta a arma de um guarda. Com esta, ela ameaça o próprio pai e assalta a agência, forçando-o a entregar a quantia de que necessita. Com os 100.000 marcos, ela foge em direção à porta, joga fora a arma, e sai. Para sua surpresa, encontra um cerco policial, mas por estar desarmada, não é reconhecida como a assaltante, e um policial a retira da frente da agência. Lola se afasta dos policiais e se põe novamente a correr em direção a Manni.

Ela alcança Manni antes que este entre no supermercado e ele, desta vez, escuta o grito de Lola. Eles se juntam e põe-se em fuga. São novamente cercados pela polícia, que, conclui-se, foi atrás de Lola, tendo se informado de que é ela a assaltante. Após um gesto brusco, é Manni que é atingido mortalmente, desta vez. Ele tomba em câmera lenta e a imagem adentra seu olho, levando-nos novamente à discussão do casal em tom vermelho. Manni pergunta a Lola o que ela faria se ele morresse, ela diz que não sabe, e ele acha que ela, eventualmente, acabaria por esquecê-lo. Lola não sabe o que dizer, e tem início a terceira e última versão da história.

Ao descer a escada, vemos Lola mais uma vez em animação, encontrando o garoto e seu cão feroz. Lola dá um salto por sobre ele. Novamente em película, ela corre pelas ruas, ao som da música eletrônica. Cruza a esquina onde esbarrara com a velha nas outras duas versões, mas não há ninguém ali. Fica a impressão de que, nesta versão, algo mudou de forma mais radical que na segunda. Lola chega ao banco, mas seu pai saiu para o almoço. Manni aguarda o meio-dia próximo ao supermercado. Enquanto isto, o mendigo que pegara a sacola aparece novamente, agora trajando um terno. Numa lanchonete, ele paga um cachorro-quente para um rapaz, que reconhecemos como o garoto da bicicleta. O mendigo compra a bicicleta dele e sai passeando tranquilamente. Mas sua calma está para terminar, pois ele passa ao lado de Manni, que o reconhece e se põe a persegui-lo.

Lola corre ao encontro de Manni, e faz uma oração silenciosa a algum poder superior, dizendo “me ajude... por favor, me ajude”. Ela é forçada a parar devido a um caminhão que passa, mas é justamente nesta pausa que ela vê um cassino. Ela entra, e põe-



se a jogar. Vemos a roleta do ponto de vista da bola<sup>167</sup>. Súbito, Lola dá um grito estridente, o mesmo da primeira história, que estilhaça vidros e cristais. A bola para no número que ela apostou: 20. Seriam os vinte minutos que ela precisava para salvar Manni? Teria o grito dela, magicamente, feito a bola parar ali, ou seria mera coincidência? As respostas ficam por conta do espectador. Lola sai com exatos 100.000 marcos alemães e corre em direção a Manni.

Enquanto isto, numa rua próxima, há um acidente entre o carro do pai de Lola e outro, ferindo gravemente<sup>168</sup> todos em ambos os carros. Manni cerca o mendigo em um beco e lhe força a devolver o dinheiro. O mendigo o faz, mas pede arma de Manni em troca. Curiosamente, Manni concorda, e o mendigo não utiliza a arma contra ele. Lola continua correndo e pega carona no interior de uma ambulância. Enquanto o paciente vai perdendo a vida, o paramédico tenta expulsá-la, mas Lola segura a mão do homem, e seus sinais vitais retornam. Lola desce da ambulância e chega ao supermercado. Ela vê Manni entregando a sacola com o dinheiro a seu chefe, que parte. Lola pergunta o que aconteceu, e Manni simplesmente responde que “está tudo bem, agora”. Com a dívida saldada e 100.000 marcos alemães mais ricos, o casal põe-se a caminhar. A imagem congela neles e o filme termina.

Embora “Corra, Lola, Corra” possa ser entendido como um experimento visual que passeia entre a comédia e o suspense, ele é mais que isso. A temática subjacente às pequenas mudanças em cada história remete a idéias filosóficas como livre arbítrio, responsabilidade por suas ações e conseqüências das mesmas. A cada versão da história, as pequenas escolhas de Lola modificam não só seu próprio rumo, mas a trajetória de todos que a cercam. Isto é perceptível nas pequenas mudanças nas histórias dos personagens secundários, e no próprio desfecho de cada versão de cada história. Na última versão, Lola reza, e é logo após fazê-lo que ela vê o cassino, onde usa seu grito surreal para vencer a aposta. Em seguida, quando ela adentra a ambulância, é sua presença que salva o homem moribundo. Fica clara, por parte do diretor-roteirista, uma aposta na fé e nas boas escolhas como aquilo que nos leva ao melhor desenrolar possível de nossas vidas. Se a obra de arte

---

<sup>167</sup> Já vimos a utilização de câmera subjetiva de objetos nas balas e facas de “Assassinos por Natureza” (N.A.).

<sup>168</sup> Não fica claro se eles morrem ou não (N.A.).

se define contar de outro jeito aquilo que já se sabe, o que é um lugar-comum, então, artisticamente, “Corra, Lola, Corra” usa a técnica para atingir seu objetivo com sucesso.

RÉQUIEM PARA UM SONHO

(Requiem for a Dream)

EUA, 2000

Direção: Darren Aronofski

O segundo filme do jovem Aronofski, de apenas 31 anos, na época, foi viabilizado através de uma seleção de roteiros feita pela equipe do Sundance Film Festival. O cineasta já havia chamado atenção do circuito “alternativo” e da crítica com “PI”<sup>169</sup>, filme que descreve a busca de um matemático obsessivo por um número primordial. Em “Réquiem para um Sonho”, há novamente o tema da perturbação mental, esta, contudo, causada pelas drogas.

O filme conta as vidas de Harry Goldfarb (Jared Leto), sua namorada, Marion (Jeniffer Connelly) e seu melhor amigo, Tyrone (Marlon Wayans). A mãe de Harry, Sara, é uma viúva aposentada que tem como única companhia as vizinhas e a televisão. Ela recebe um suposto convite da equipe de produção de Tappy Tibbons, apresentador de *talk-shows* que enfatiza a força de vontade e dietas, para ir a seu programa. Querendo trajar, nesta ocasião, um antigo vestido vermelho, a frágil Sara decide fazer uma dieta. Paralelamente, acompanhamos a tentativa de enriquecimento de Harry e Tyrone através da revenda de drogas. Harry pretende ajudar Marion, que é uma aspirante a estilista, a abrir uma confecção.

O filme tem início com imagens do programa de auditório de Tappy Tibbons, feitas em vídeo com aparência verossímil de um programa de TV. A alegria de Sara com o programa é interrompida quando Harry lhe toma a televisão com uma desculpa insípida. Mãe e filho discutem, em recintos diferentes, e, ao invés de narrar o diálogo pela alternância de planos, a tela é dividida em duas, com Harry e Sara em lados opostos de uma porta (00:01:02). Harry e Tyrone levam a televisão até um comerciante de rua e a vendem por um preço irrisório. O dinheiro obtido é gasto em drogas, que eles logo consomem. Vemos então a primeira de várias seqüências de consumo que abundam no filme: muito rapidamente, vemos o embrulho sendo aberto, a droga colocada na seringa, o êmbolo puxado, a agulha penetrando a pele, imagens microscópicas da corrente sanguínea invadida

---

<sup>169</sup> EUA, 1998

pelas células da heroína, os dentes e olhos do usuário, cujas pupilas dilatam rapidamente (00:05:31). A montagem é rápida e acompanhada de sons percussivos, desnortando o espectador e, presumivelmente, tentando causar-lhe sensação de alucinação<sup>170</sup>.

Ainda no mesmo dia, Sara compra sua TV de volta do comerciante que a comprara e retorna a seu apartamento. Ela fecha o cadeado e liga o controle remoto numa montagem acelerada (00:08:17). Somos, em seguida, apresentados a Marion, que conversa com Harry. É então que Sara recebe o telefonema. A pessoa diz ser da equipe de produção de Tibbons e convida Sara a ir ao programa de auditório. Entusiasmada, ela experimenta um velho vestido vermelho, mas não cabe mais nele. Ela desabafa com uma amiga, que a incentiva a fazer uma dieta. Sara pega um livro sobre o assunto com a amiga e o lê. As letras são vistas em detalhe, acompanhada de sons desconcertantes. Sara fica desmotivada com as limitações do regime.

Harry, Tyrone e Marion dão uma festa, vista sempre do mesmo ângulo em montagem extremamente acelerada. As horas em que pessoas riem, brincam e usam drogas passam em poucos segundos (00:15:20). Harry e Marion conversam na cama, depois da festa, sobre seus planos para o futuro. A tela é dividida em duas (00:16:23) e Harry se compromete em ajudar Marion a abrir sua confecção.

Sara inicia a diminuta dieta: um ovo cozido, uma tangerina e uma xícara de café, vistos do ponto de vista dela (00:19:03). Ouvimos barulho de mordida e bebida, e os alimentos já são mostrados consumidos na mesa: as cascas do ovo e da tangerina, a xícara vazia. Com a rapidez da transição, é sugerido que a porção foi tão rapidamente consumida que Sara nem pôde saboreá-la.

Harry e Tyrone usam cocaína, em outra seqüência rápida de consumo (00:19:53). A imagem funde com a cor branca, gerando uma atmosfera etérea que evidencia o bem estar de Tyrone. Ele e Harry decidem comprar droga de alta “qualidade”<sup>171</sup>, adulterá-la e enriquecer com a revenda. Seus planos são promissores, mas a dieta de Sara não: ela observa a geladeira, inquieta, numa tela dividida em duas, com ela de um lado e o aparelho do outro. Ela está ansiosa e o som do tique-taque do relógio enfatiza isto. Ela decide

---

<sup>170</sup> O uso da técnica para levar o espectador à experiência “real” retratada nos remete à lógica dupla da remediação, de Boulter e Grusin. Montagem rápida, closes extremos e sons percussivos são um acúmulo midiático que busca esfacelar a distância do espectador e a experiência química da droga (N.A.).

<sup>171</sup> As aspás são um grifo, propositalmente irônico, do autor (N.A.).

escrever uma carta para o programa e vai entregá-la com suas vizinhas. Ela deposita a carta na caixa do correio com grande alegria, o que é demonstrado, como anteriormente, na cena de Tyrone, através de uma fusão para branco (00:23:10).

Levando o plano adiante, Tyrone sai do apartamento atrás de drogas puras, enquanto Harry o espera fumando maconha (e aí, mais uma seqüência do uso de drogas). A espera de Harry é vista em montagem acelerada, como a cena da festa. Tyrone retorna e os dois não resistem a provar um pouco da droga que irão revender. A sensação é novamente demonstrada pela fusão em branco (00:25:10) e os dois parecem atingir o êxtase.

Sara sofre com a dieta e imagina comida, o que é explicitamente visto quando a imagem da mobília é sobreposta pela de hambúrgueres, tortas (00:26:12) e doces (00:26:46). Desistindo de confiar apenas na força de vontade, Sara segue o conselho de uma vizinha e vai a um consultório. O médico negligente e nada atencioso pede que ela se pese. Os contrapesos da balança são mostrados rapidamente, como nas seqüências de uso de drogas, e Sara recebe pílulas. Ela deve tomá-las em diferentes horas do dia.

Harry e Tyrone dão início a uma rotina de venda de drogas em uma esquina sombria. A continuidade dos negócios é mostrada através de uma sucessão de *closes* de mãos passando dinheiro e pacotinhos de drogas, sempre ao som de uma caixa registradora (00:29:34). Harry aplica seus lucros com Marion, que se inspira com o uso de cocaína e cria modelos fazendo colagens (00:29:44). O cotidiano deles é mostrado em montagem rápida e descontínua: quantidades de cocaína e heroína são separadas em uma mesa, um tecido passa por uma máquina de costura, a loja de Marion é inaugurada, ela beija Harry e dólares são empilhados (00:30:31).

Sara pega seus comprimidos coloridos e os separa em uma linha horizontal, na ordem em que devem ser consumidos. A tela é dividida em duas: o rosto de Sara acima e a fileira de comprimidos abaixo (00:31:17). Sara consome o primeiro, e isto é visto com a mesma rapidez do uso de drogas pelos rapazes, sugerindo que ela também esteja usando uma substância perigosa (00:31:32). Logo adiante, há outra seqüência de consumo de drogas, mas sem mostrar o usuário: heroína é preparada, injetada, cocaína é espalhada e aspirada, maconha é enrolada, acesa e tragada, comprimidos são tomados com café (00:35:02). A montagem, mais do que um exercício estético interessante, é utilizada a fim de traduzir um estado de vício compartilhado pelos quatro personagens.

Sara fica excitada, arrumando a casa com rapidez maníaca (00:35:14). A dieta está fazendo resultados: ela prova o vestido vermelho outra vez e o zíper deste fecha quase até o topo. Querendo acelerar o processo, ela toma mais comprimidos, café, e se pesa novamente (00:37:07). Harry vai visitá-la de táxi, e quando ele salta, a câmera se aproxima dele em alta velocidade, sugerindo o estado alterado de Sara (00:37:44). No apartamento, Harry percebe que Sara treme e ordena que ela pare de usar os comprimidos. Melancólica, ela diz-se solitária e confessa que vê na ida ao programa de Tappy Tibbons uma esperança de dar orgulho ao filho e à memória do marido falecido.

Novamente às ruas, Harry encontra a Tyrone e este explica que as drogas estão escasseando devido a uma guerra de gangues. Ele procura um fornecedor que o atende dentro de uma limusine. O fornecedor é morto por um rival, que estava disfarçado como o motorista do veículo. Tyrone foge pela noite e a câmera o acompanha trêmula e aceleradamente, enfatizando seu desespero (00:47:36). Súbito, ele recebe algemas em seus pulsos e é preso. Na cela, Tyrone é visto com outros presos, fora de foco, a câmera fixa e a montagem acelerada, sugerindo, como na cena da festa, passagem de tempo (00:49:01).

Sara aumenta a dose dos comprimidos e tem alucinações (00:49:37). Ela se vê dentro do programa de Tappy Tibbons. As imagens se alternam entre película e o vídeo do programa, e Sara é filmada com uma lente bastante distorcida, sugerindo seu estado de delírio. Percebendo que os comprimidos estão perdendo o efeito inibidor de apetite, ela aumenta ainda mais a dose. Ela fica frenética, andando a esmo pela casa, em câmera acelerada (00:51:02). O mesmo recurso é usado para mostrar, em seguida, a crise de abstinência de Marion, em função da ausência de drogas nas ruas.

Ansiosa por salvar sua dieta, Sara retorna ao consultório médico. Perturbada, ela é vista numa lente exageradamente larga, que distorce os ângulos, e numa alternância incoerente entre câmera lenta e rápida. Quando o frio médico finalmente surge, sua voz soa lenta e quase incompreensível, mostrando não uma percepção objetiva, mas os sentidos alucinados de Sara (00:52:47).

Sem drogas para revender, Harry e Marion estão sem dinheiro. Ele sugere a Marion que peça um empréstimo a um ex-namorado. Ela diz odiar o sujeito e a idéia, especialmente porque sabe que ele só dará o dinheiro em troca de sexo. Induzida pela abstinência, contudo, ela relutantemente concorda, e marca um jantar com o ex-amante. Harry imagina

o ex-namorado como forte e viril, e tendo sexo intenso com Marion. A imaginação de Harry é vista como um filme pornô barato (00:59:34) e, para se aliviar destes pensamentos, ele consome a pouca heroína que restava.

Marion acaba indo para a cama com o ex-amante e obtém o dinheiro. Ela sai do apartamento dele zonza, e a câmera lhe acompanha em um ângulo inferior e trêmulo através dos corredores e elevador. Enjoada, ela deixa o prédio e vomita na direção da câmera (01:01:04).

Sara aplica maquiagem, decidida a ir à emissora de televisão saber o que aconteceu com seu convite para o programa de Tibbons. Enquanto ela se maquia, sua imagem é duplicada (como os “fantasmas” de um televisor antigo – 01:02:06). Tyrone, agora solto da cadeia, fica sabendo que há um novo fornecedor na cidade. Ele e Harry vão aos fundos de um supermercado onde vários traficantes aguardam a distribuição. Ao mesmo tempo, Marion revira o apartamento em crise de abstinência, a câmera girando a seu redor (01:03:10). Ocorre uma confusão na distribuição das drogas que termina em tiroteio. Harry e Tyrone saem correndo, vistos em câmera trêmula e montagem descontínua (01:04:18). Eles não conseguem novas drogas.

Sara continua tendo alucinações com o programa de auditório, seu próprio apartamento se confundindo, agora, com o cenário da televisão, e é a alternância entre vídeo e película que garante este efeito. Alucinada, ela sai às ruas, seguindo em direção à emissora, as pessoas surgindo como meros borrões (01:13:07). Quando a vemos no metrô, ela está descabelada e com aspecto doentio, em plena degradação. Ironicamente, ela agora está cabendo no vestido vermelho. Neste estado deplorável, ela chega à emissora e afirma ter sido convidada para o programa. Constrangidos, os funcionários tentam acalmá-la. Eles chamam profissionais de um sanatório, que levam-na embora numa maca. A câmera mostra o ponto de vista de Sara, deitada na maca, com médicos que vêm e vão e luzes do teto que passam rapidamente, sugerindo uma noção distorcida de tempo (01:19:35).

Sem dinheiro, Harry e Tyrone encontram como única alternativa fazer uma longa viagem de carro até a Flórida, onde há um grande fornecedor de quem poderão comprar diretamente. Enquanto isso, Marion se desespera pela falta de heroína, e visita um homem conhecido como Tim, o grande, famoso por fornecer drogas em troca de sexo (mas nunca dinheiro). Ela é recebida por ele, um homem rude e feio, e consegue, através de seus

favores sexuais, mais droga. Harry e Tyrone seguem pela estrada e decidem se drogar com o carro em movimento. Vemos pela primeira vez a podridão que tomou conta do braço de Harry: vários furos causados por aplicações frenéticas lhe enegreceram o braço, com pústulas hediondas em toda sua extensão. Preocupado e enjoado, Tyrone tenta convencer o amigo a não injetar droga naqueles braços, mas Harry está além do bom senso. A dor da agulha, contudo, supera e muito a sensação da droga, e Tyrone resolve levar Harry a um hospital. Enquanto Harry recebe um tratamento grosseiro e impiedoso, Tyrone é observado com desconfiança pelas autoridades locais e acaba preso.

Alheia ao que se passa, Sara é internada em um manicômio. Através de seu ponto de vista vemos enfermeiros que tentam lhe alimentar (01:25:00). Um médico persuade Sara de que ela não está tendo bons resultados e a manipula a assinar uma autorização para uso de eletro-choque.

A partir deste ponto, tem início a seqüência de montagem que leva ao clímax do filme, alternando rapidamente entre os quatro personagens. Na prisão, Tyrone é humilhado por policiais racistas; em troca de drogas, Marion se submete a ter relações sexuais para o público *voyeur* dos amigos de Tim; Harry é levado a uma mesa de operação, e Sara, ao eletro-choque. A seqüência (01:29:51) cresce em tensão, acompanhada pela montagem e trilha sonora: Tyrone é forçado a trabalhar na limpeza de um local fétido, misturando com um rodo uma espécie de papa química putrefata; Harry tem seu braço amputado na altura do ombro; Marion, para alegria de uma platéia de perversos, tem relações com um homem e uma mulher desconhecidos<sup>172</sup>; Sara é submetida ao eletro-choque.

Por fim, cada personagem é visto na sua condição derradeira: Tyrone preso e longe de casa, Harry sem o braço esquerdo, Marion abraçada com a droga pela qual se humilhou, e Sara, entregue à insanidade. Trajando seu vestido vermelho, ela se vê numa alucinação final, elegante e bem cuidada, no programa de Tappy Tibbons. Ela vê Harry, também elegante, ainda com os dois braços. A ilusão é quebrada por uma alucinação dentro da alucinação: a geladeira começa a andar e persegue Sara.

Cada personagem teve que arcar com as conseqüências de seus respectivos vícios, sobretudo a pior delas: a perda de discernimento entre as escolhas que a vida apresenta.

---

<sup>172</sup> Várias câmeras subjetivas são usadas, especialmente quando Marion, já anestesiada pela abstinência, abdicando por completo de qualquer sombra de dignidade, vê sua platéia (N.A.).



“Réquiem para um Sonho”, caracterizando um filme do Amalgama, mistura técnicas e cria, assim, uma atmosfera de percepções alteradas, alucinações e degradação. Dentre os filmes aqui analisados, este é o que consegue, de melhor maneira, botar o espectador na posição dos personagens – objetivo máximo do Amalgama.

SNATCH – PORCOS E DIAMANTES

(Snatch)

Inglaterra, 2000

Direção: Guy Ritchie

Diferente dos temas densos abordados nos filmes anteriores, “Snatch” é uma comédia. Violento, sarcástico e repleto de humor negro do início ao fim, o segundo filme do inglês Guy Ritchie repete alguns ingredientes de seu primeiro longa-metragem, “Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes”<sup>173</sup>. Bebendo explicitamente do estilo de Quentin Tarantino, estes filmes de Ritchie contam histórias de vários criminosos envolvidos na caça por algo extremamente valioso, protagonizados pelos mais novatos e menos cruéis dentre os bandidos. Ao contrário do célebre cineasta americano, Ritchie utilizou um estilo visual detalhista e técnica mista, numa utilização morbidamente cômica do Amálgama<sup>174</sup>.

“Snatch” é a história de Turkish e Tommy, dois bandidos de pouco prestígio cujo trabalho é arrumar competidores para as lutas de boxe ilegais promovidas por Tijolo, um *gangster* local. Ao mesmo tempo, Franky Quatro Dedos e seu bando roubam um diamante raro e valiosíssimo, que será objeto de cobiça da maioria dos personagens do filme, como Boris Desvia-Balas, o lutador cigano Mickey, o falso judeu Doug, seu suposto parente, o Primo Avi (o único norte-americano entre os personagens), e Sol, líder de uma gangue de negros. Com nomes como estes, vê-se logo que o filme se propõe ao escárnio.

Os créditos de abertura são montados sobre imagens de um grupo de judeus ortodoxos adentrando uma joalheria na Bélgica, vistos pelas diversas câmeras de segurança do edifício (00:01:34). Ficamos sabendo que não se trata de velhos judeus, e sim o violento bando de Franky Quatro Dedos (Benicio Del Toro), que entrara em disfarce. Quando eles chegam a uma sala onde são avaliadas diversas jóias, dão início ao assalto. A seqüência é de montagem acelerada e movimentos de câmera imprevisíveis: ela gira em seu eixo vertical até deixar em 90°, e congela nos assaltantes filmados (00:03:57).

---

<sup>173</sup> Lock, Stock and Two Smoking Barrels, Inglaterra, 1998

<sup>174</sup> Quando este trabalho foi concluído, ainda não haviam estreado os dois filmes da série “Kill Bill”. Nestes, Tarantino mesclou seu estilo de longos planos e ênfase nos diálogos com técnica mais rebuscada. Na série “Kill Bill” ele deu igual atenção a requintes de câmera, montagem e misturas técnicas que o poderiam seguramente incluir num estudo como este (N.A.).

O bando foge num furgão e Franky observa o enorme diamante que roubou. A imagem se aproxima do diamante até virar um close, que então se funde com a imagem do mesmo nas mãos do joalheiro Doug Deinovitz, um falso judeu. Sua imagem congela e Doug é apresentando numa fotografia de alto contraste e fundo colorido. Seu nome aparece com letras que lembram os cartazes da década de 1970<sup>175</sup>.

O filme é pontuado pela narração em *off*<sup>176</sup> de Turkish (Jason Stratham). É ele que apresenta os outros personagens, todos com a imagem devidamente congelada: o *gangster* Tijolo, o traficante de armas Boris Desvia-Balas, o falso judeu Doug, Primo Avi, e o parceiro de Turkish, Tommy. Franky, em posse do diamante, teme ser traído por seu grupo, e decide ir a Boris comprar uma arma. Ao invés do corte convencional, a cena sobrepõe uma conversa de Turkish e Tommy num *wipe*<sup>177</sup>. Logo adiante, a imagem congela em Boris, e Turkish explica que ele é um ex-agente da KGB e supostamente é imortal (00:08:54).

Em seguida vemos Tijolo humilhar um subalterno traidor e atirá-lo aos porcos, explicando a rapidez com que porcos famintos podem destroçar um homem. A imagem congela em Tijolo e Turkish descreve o temperamento nada agradável do *gangster* (00:10:06). Primo Avi e Franky conversam, este último sendo advertido a ficar longe dos cassinos. A simples menção ao jogo desconcerta o ladrão, que tem suas memórias de jogatina mostradas em uma série rápida de *stills*: as mesas verdes do carteadado, dinheiro e belas mulheres<sup>178</sup>.

Turkish nota que seu *trailer* está em ruínas, e manda Tommy ir comprar um novo. Escoltado por um lutador chamado Bonitão, Tommy vai negociar com ciganos o novo veículo. Eles negociam com o cigano Mickey (Brad Pitt), que fala em um dialeto comicamente incompreensível<sup>179</sup>. Acontece um desentendimento e Mickey desafia Bonitão para uma luta. A vitória para este, um homem alto e muito robusto, parece garantida. A força e agilidade de Mickey, contudo, são inesperadas: com um único soco ele leva o

---

<sup>175</sup> Temos aqui, novamente, o recurso do congelamento das imagens, já visto em “Romeu + Julieta” e “Corra, Lola, Corra”.

<sup>176</sup> Recurso em que a voz de um personagem ou narrador distante se faz ouvir sobre o áudio normal da cena, evidenciando pensamentos, detalhes pitorescos e impressões subjetivadas. Esta técnica tem raízes na literatura e é encontrada tanto em dramas quanto comédias (N.A.).

<sup>177</sup> Técnica em que outra imagem, ao invés de se suceder à anterior, invade a tela, normalmente vinda da esquerda ou direita (N.A.).

<sup>178</sup> Mesmo efeito usado, também com efeito cômico, em “Corra, Lola, Corra” (N.A.).

<sup>179</sup> Inteligentemente, as distribuidoras brasileiras não legendaram algumas falas de Mickey (N.A.).

opponente a nocaute (00:21:25). Bonitão cai inconsciente, seu estado sendo traduzido pela câmera, que escurece num *fade*. Quando a imagem volta ao normal, Tommy está encostado em uma parede, amedrontado, e os ciganos, de ânimos exaltados, debatem se o deixarão ou não viver. Sabemos disto através da narração pela voz de Turkish. A câmera lenta do plano enfatiza a ansiedade de Tommy (00:22:00).

Os ciganos deixam-no viver e ele conta a Turkish o que aconteceu. Este último fica furioso e alarmado, pois há uma luta marcada para Bonitão e, tendo sido nocauteado, ele não terá tempo de se recuperar. As conseqüências de irritar Tijolo, que promove as lutas e manipula resultados, são mortais. Turkish sabe que precisa convocar outro lutador, e os nomes cogitados são mostrados em planos rápidos: Willy, o louco, foi parar num hospício, visto numa câmera acelerada que enfatiza sua insanidade (00:29:32) e Johnny se matou durante o banho (também em câmera acelerada). Turkish e Tommy cogitam a possibilidade de chamar o próprio cigano, Mickey, para substituir Bonitão.

Doug, o falso judeu, conta para Primo Avi que surgirá no mercado, em breve, um diamante muito valioso. A tela é dividida em duas, sendo metade um *close* em meias com as cores da bandeira da Inglaterra e a outra metade uma caneca com a bandeira dos EUA (00:33:29). Primo Avi decide então ir à Inglaterra, e sua viagem é mostrada numa montagem bastante acelerada: a porta de um táxi é fechada, Avi senta na poltrona de um avião, toma comprimidos para dormir, o avião decola, um passaporte é carimbado e, na próxima cena, Avi já está no escritório de Doug (00:34:22).

Outro *gangster* chamado Sol é informado que Franky Quatro Dedos estará na luta promovida por Tijolo naquela noite. Com intuito de roubar o diamante, vão até lá, mas Franky não havia ido assistir a luta. Na verdade, o furgão de Franky está ali fora, mas o desastrado motorista de Sol, Tyronne, estacionara o carro muito perto do outro. Com as portas travadas, Franky não consegue sair do furgão. Procurando Franky, Sol e um capanga entram no guichê de apostas. Usando máscaras, e sem encontrar Franky, eles decidem assaltar o guichê, mas ficam trancados ali dentro, sendo mostrados pela câmera de segurança (00:38:29). Eles se desesperam para abrir a porta de saída, e Tyronne, vindo de fora, simplesmente gira a maçaneta e a porta se abre. Eles fogem.

Mickey é persuadido por Turkish a lutar para eles, combinando em cair no quarto assalto. Ele comparece ao ringue de Tijolo, onde luta com um sujeito robusto chamado

Bomber Harris. Inconformado em levar socos do adversário, Mickey usa seu direito devastador, nocauteando Harris imediatamente. A surpresa de Tijolo é enfatizada por um *zoom* acelerado em seu rosto (00:40:32). Em seu escritório, Tijolo ameaça matar Turkish, mas este consegue dissuadi-lo, garantindo que o cigano cumprirá o combinado na luta seguinte.

São mostradas a Tijolo imagens das câmeras de segurança em que se vê a patética tentativa de assalto de Sol à banca de apostas. Tyronne, que estava sem máscara, é reconhecido, e Tijolo manda seus capangas atrás dele. O obeso Tyronne é perseguido pelas ruas do bairro em câmera lenta, ângulos tortos, eixo diagonal, e em alternância a imagens de uma lebre em fuga (00:50:38). A lebre escapa dos cães de caça.

Enquanto Turkish e Tommy convencem Mickey a lutar mais uma vez, Sol e Vinny capturam Franky. Antes que possam revender a jóia, Boris Desvia-Balas aparece e os ameaça. Amedrontados, Sol e Vinny entregam a maleta do diamante. Franky reconhece Boris, que, por este motivo, o mata. O russo invencível vai embora deixando para Sol e Vinny a ingrata tarefa de se livrar do cadáver (a cena e vista do ponto de vista do morto, aos 00:53:04). Em seu escritório, Doug e Primo Avi decidem contratar um capanga chamado Tony Dentes para achar Franky. Dentes acha Sol e o leva a presença dos contratantes, que interrogam o negro. Sol lhes revela que o diamante está com Boris. A cena é vista na subjetiva de Sol (01:01:46).

Tijolo não está convencido de que Turkish e Tommy estejam levando a sério suas ameaças, e manda que seus capangas assustem a dupla. Estes encontram Turkish em um pequeno cassino, e põe-se a quebrar as máquinas caça-níqueis para intimidá-lo. Em menor número, Turkish pega um taco de baseball e se prepara para entrar numa luta em que suas chances são ínfimas. A câmera lenta reforça o perigo em que Turkish se encontra (01:03:07). Para sua sorte, Tommy surge com um revólver e expulsa os capangas.

Eles não são os únicos que Tijolo quer assustar. Ele manda queimar o *trailer* em que a mãe de Mickey dormia, e ameaça queimar todo o acampamento cigano (todo constituído de *trailers*) caso Mickey não entregue a próxima luta. No meio da noite, enquanto o veículo arde em chamas, Mickey se exaspera, querendo insanamente jogar-se nas chamas e salvar sua mãe. Ele é impedido pelos outros ciganos. Sua imagem se funde com a do fogo, sugerindo, metaforicamente, sua dor e capacidade de vingança.

Primo Avi, Tony Dentes e outro capanga conseguem capturar Boris e o levam, de carro, aonde irão realizar sua execução. Inexplicavelmente, uma caixa de leite espirra no pára-brisa e Boris foge, pateticamente algemado e com um saco na cabeça. Ele é atropelado por outro carro, em que estavam Sol e seus capangas, o que é visto numa subjetiva do motorista (01:14:29). Sol vê Tony entrar num bar e conclui que o diamante, que estava com Boris, esteja com eles. Tony é seguido bar adentro.

Tommy está insatisfeito com o revólver que comprou de Boris e vai até sua casa a fim de reclamar. Boris passa direto por eles, entra na casa, e sai com um fuzil de assalto, antes que Tommy possa dizer qualquer coisa. No pub, Sol e seus comparsas cercam Tony Dentes e o ameaçam com suas armas. Tony percebe que são meras réplicas e lhes mostra sua pistola: uma *Desert Eagle .50*. Sua fala é enfatizada por *closes* rápidos dos nomes das armas (01:15:16)<sup>180</sup>. Sol e seus capangas saem correndo sob os tiros de Tony. Boris, que ainda estava vivo, entra e é atingido. Ele continua xingando Tony após vários disparos. Sua imortalidade é posta à prova, mas, depois de muitos tiros, fica provado que ele é apenas humano.

No funeral da mãe de Mickey, os ciganos bebem descontroladamente. O lutador cigano fica particularmente bêbado, e o estilo de filmagem acompanha a embriaguez generalizada, alternando câmera lenta, imagens rodopiantes, cortes descontínuos e sobreposições de *stills*, como um vídeo-clipe dos ritos funerais (01:21:02).

Tony Dentes e Primo Avi vão à loja de penhores de Sol, que ficara com a maleta do diamante. Sol é intimidado e concorda em lhes entregar o diamante, mas seu cachorro o engole e foge pela janela. Enfurecido, Primo Avi atira a esmo e sai correndo pela porta. Ele então percebe que, ao invés de atingir o cachorro, matou Dentes. Farto de toda aquela confusão, ele retorna aos EUA, em outra seqüência de viagem de montagem rápida (01:25:01). Sol e Vinny vão se livrar do corpo de Tony, e temos mais uma subjetiva do cadáver (01:25:06).

Chega a noite fatídica da luta de Mickey, na qual estão em jogo as vidas de todos os ciganos, bem como as de Turkish e Tommy. Para intimidar Mickey, Tijolo mandou cercar o acampamento com capangas, cujas ordens são de matar todos no caso de Mickey quebrar

---

<sup>180</sup> “Réplica” e “Desert Eagle .50”. Recurso idêntico já foi visto em “Romeu + Julieta”, quando se faz o *close* das “espadas”: “Sword 9mm” (N.A.).

a promessa e vencer a luta. Ainda de “ressaca”, Mickey sobe ao ringue. A luta começa em câmera lenta e ao som de *rock* pesado, com Mickey acertando um golpe no adversário. Turkish e Tommy são vistos em um *zoom* rápido que enfatiza seu pavor. A partir daí, a montagem alterna, de forma imprevisível, câmera lenta, câmera acelerada, *closes* e movimentos trêmulos de câmera na mão (01:29:15). Quando Mickey é golpeado, a imagem congela, seu cabelo esvoaçando e seu sangue cuspidos; entre os assaltos, a água que Mickey recebe na cabeça escorre em câmera lenta, misturada com seu sangue. Começa um novo assalto e Mickey é golpeado. A câmera passa, sem cortes, de velocidade acelerada para uma câmera extremamente lenta, na qual vemos Mickey flutuar em direção ao chão. Quando ele cai, a imagem vira para preto e branco e ele está debaixo d’água. O áudio é abafado, deixando distantes os ruídos do ringue. O estado de submersão traduz a sensação de desligamento momentâneo do mundo exterior.

Mas Mickey conjura suas últimas forças e sai da água (ou da inconsciência). A imagem volta à cor, e Mickey se levanta, desferindo seu direto devastador no adversário. Este cai, e a imagem congela em plena queda. Vemos Turkish e Tommy, também em imagem congelada, e sobe a voz em *off* de Turkish: aquilo era tudo que ele não queria que acontecesse. Ele sabe que precisa fugir, mas não sabe como. O local está cercado de capangas que não o deixariam escapar. Mas ele conhece um caminho pelos fundos, e é por lá que foge com Tommy e Mickey.

Ao mesmo tempo, Tijolo nota que os apostadores se enfureceram com o resultado da luta, e deixa rapidamente o recinto. Ele pega seu telefone celular e caminha em direção a seu carro. Tijolo vê saírem Turkish, Tommy, Mickey. A imagem congela nestes, e a narração em *off* de Turkish explica parte da história ainda não revelada: Mickey apostara dinheiro em si mesmo, e seus colegas ciganos não estavam nos *trailers*, mas no mato, atrás dos capangas, que achavam que teriam presas fáceis. Os ciganos cercam os capangas pela retaguarda e os matam com facilidade. A cena volta ao momento do encontro e Tijolo nota que os capangas que o esperavam no carro estão mortos. Lá dentro há um cigano armado. Tijolo encontra seu fim.

No dia seguinte, Tommy vai até o local onde ficavam estacionados os ciganos e não encontra nada, a não ser o cachorro de Sol. Tommy percebe que o diamante está no estômago do animal. Após extraí-lo do interior do cão, Turkish e Tommy levam o diamante

a Doug. Este, por sua vez, chama Primo Avi para comprá-lo. Vemos novamente uma das seqüências de viagem de Primo Avi, mas esta termina com um carimbo diferente em seu passaporte: a palavra “FIM”.

Embora seja bastante violento, “Snatch” difere dos filmes até agora abordados em sua comicidade, mostrando que o “Amálgama” é uma técnica que serve a diferentes climas e atmosferas. Assim como acontece com os outros filmes, câmera e montagem seguem graficamente as situações filmadas, sobretudo aquelas que envolvem velocidade e brutalidade. Desta forma, o filme busca inserir radicalmente o espectador não só na compreensão, mas nas sensações das cenas. Através do Amálgama, Guy Ritchie consegue inserir um toque pessoal a um roteiro repleto de clichês dos filmes de crime, elevando-o acima da média destes.



FALCÃO NEGRO EM PERIGO

(Black Hawk Down)

EUA, 2001

Direção: Riddley Scott

Riddley Scott é um cineasta inglês cuja carreira inclui filmes de gêneros e temas bastante distintos, como “Blade Runner – o Caçador de Andróides”, “Alien – o Oitavo Passageiro”, “Thelma e Louise” e “Gladiador”, apenas para citar alguns. No que diz respeito à estética, contudo, as semelhanças são claras. Em todos, há uma utilização marcante de fotografia nebulosa, muitas vezes com aspecto poeirento, esfumaçado ou simplesmente e sombrio, mesmo em cenas diurnas. Ele parte de referências óbvias aos gêneros que filma, mas emprega de sutilezas que tornam seus filmes distintos. Em “Blade Runner”, vemos um futuro em que as maravilhas técnicas convivem lado a lado com alienação urbana, poluição sem precedentes e decadência, imprimindo o fatalismo do filme *noir* à narrativa; em “Alien” ele inaugurou um tipo de suspense espacial, inúmeras vezes imitado; em “Thelma e Louise” ele eleva o *road-movie* à discussão dos sexismos; em “Gladiador” ele revisita o épico da década de 1950 em cores mais cruas, violentas e realistas.

Que um cineasta experiente e influente como Scott utilize o Amálgama, como já fizera em alguns momentos de “Gladiador”, deixa claro que o estilo nada tem a ver com a idade dos cineastas ou modismos<sup>181</sup>. “Falcão Negro em Perigo” é inspirado em um episódio real, ocorrido no início da década de 1990, quando forças de paz da ONU foram enviadas à Somália para depor o Comandante Aidid. O ditador, a fim de manter seu poder, cortou as linhas de suprimentos dos clãs rivais a ele, causando assim não só o enfraquecimento das forças armadas oponentes, mas também o sofrimento da própria população. Morreram de inanição aproximadamente 300.000 somalis. Neste filme, é retratada uma missão específica, na qual uma unidade mista de tropas de paz da ONU e a Força Delta<sup>182</sup> foi enviada a Mogadíscio. O intuito desta unidade era capturar importantes aliados políticos de Aidid, forçando assim sua retirada do poder.

---

<sup>181</sup> Considerando sua filmografia, é seguro afirmar: Scott não segue clichês; ele os cria (N.A.).

<sup>182</sup> Unidade de elite do exército dos EUA.

Esta história é contada sucinta e dramaticamente na seqüência de abertura do filme, em que se vê centenas de somalis famintos, numa fotografia azul melancólica<sup>183</sup>. Em seguida, um helicóptero da Cruz Vermelha Internacional sobrevoa um campo de distribuição de alimentos. Há caminhões cheios de pilhas de alimentos – presumivelmente cereais – cercados por uma multidão desesperada. Na confusão, um saco cai junto à câmera, jogando farinha e poeira na câmera, impactando o espectador com o choque da queda e a aridez do chão seco (00:03:52). A inquietação da população é traduzida pela câmera trêmula, de foco por vezes impreciso. Quando civis desesperados conseguem pegar os sacos de alimentos, são metralhados pelos soldados de Aidid. Suas mortes são vistas em câmera lenta (00:03:59). Um homem que comanda uma potente metralhadora pega um megafone e avisa ao povo que aqueles alimentos pertencem à Aidid, e a fotografia satura a cor bege, para enfatizar o calor e aridez (00:04:56).

Um dos aliados de Aidid, Alto, é cercado por uma equipe das tropas norte-americanas. Eles disparam contra o motor de seu carro, derramando óleo no pára-brisa e forçando-lhe a parar. A unidade cerca o carro e captura Alto, que é interrogado, em seguida, por um general dos EUA.

As tropas da unidade mista estão numa base próxima à capital. Os homens são vistos em atmosfera de camaradagem, mas também como homens de armas eficientes e corajosos. A unidade é dividida em quatro grupos, e eles recebem suas instruções: o primeiro grupo invadirá o prédio onde estarão os aliados de Aidid a ser capturados; o segundo grupo defenderá o prédio dos guerrilheiros locais; o terceiro grupo agirá como equipe de remoção, devendo levar os reféns até a base da unidade; o quarto grupo é aéreo, sobrevoando Mogadíscio em helicópteros do tipo “Falcão Negro”<sup>184</sup>, e tem como tarefa desembarcar parte das tropas em frente ao edifício e dar cobertura a todo desenrolar da missão. Àquela altura, contudo, não se sabe o edifício onde estão para se reunir os aliados de Aidid. Para obter tal informação, os norte-americanos contam com a ajuda de um

---

<sup>183</sup> É uma característica do Amálgama a freqüência de cenas monocromáticas, enfatizando, através da cor, determinados estados emocionais ou sensações físicas (frio, calor, aridez, etc...). A mesma cor, em nuances variadas, pode, inclusive, gerar climas diferentes. Enquanto “Réquiem para um Sonho” é predominantemente verde, de uma forma doentia, o azul do prólogo de “Falcão Negro em Perigo” nada tem de pacífico, mas é antes tristonho e desolado. Adiante, predominará um bege quente, enfatizando a crueza do combate (N.A.).

<sup>184</sup> Do inglês “Black Hawk”, são helicópteros de ruído reduzido, rápidos e computadorizados.

informante local chamado Abdi. Ele dirige pelas ruas do centro da capital, adentrando a área de maior concentração das tropas de Aidid, o mercado Bakara.

Ao som de *rock*<sup>185</sup>, helicópteros levantam vôo e jipes partem. Quando o primeiro dos helicópteros pousa defronte ao prédio indicado por Abdi, a câmera está no chão e recebe uma nuvem de poeira (00:40:45), novamente claro o intuito do diretor de nos jogar à emoção e aridez da cena. De outro helicóptero, nas imediações, soldados descem em cabos de aço. A milícia de Aidid tenta derrubá-los, usando lança-foguetes. O piloto consegue desviar o helicóptero do projétil, mas derruba o soldado Blackburn (Orlando Bloom), que tomba em uma dramática câmera lenta (00:43:23).

No mercado Bakara, a unidade que protege o prédio é atacada pela milícia de Aidid, conforme previsto. Quando o confronto tem início, a filmagem muda para um efeito acelerado, ligeiramente estroboscópico (00:44:39). Nos jipes da unidade, há metralhadoras que são disparadas contra a infinidade de milicianos que surgem nas janelas e telhados de Bakara. A câmera acompanha os movimentos extremamente perto, numa subjetiva não do atirador, mas da própria metralhadora (00:44:49). Os soldados americanos estão sob fogo intenso, inclusive de foguetes, um dos quais explode perto do soldado Grimes (Ewan McGregor). A câmera recebe uma nuvem de poeira e fumaça (00:47:47), e Grimes foge para longe da explosão em câmera lenta. Enquanto a unidade corre para buscar outro abrigo, os tiros estouram por toda parte, jogando poeira na câmera (00:48:04).

Durante todas as cenas de conflito, que representam, daqui por diante, quase a totalidade do filme, a montagem é acelerada e a câmera é usada na mão freqüentemente, simulando a inquietação do combate. Planos subjetivos são usados em abundância, como o de um atirador da milícia de Aidid em uma janela (00:49:16). Os americanos se protegem e consegue revidar também com lança-foguetes, explodindo um dos guerrilheiros e a parede a seu lado, espalhando poeira e chamas (00:49:36). Em seguida, um dos soldados da equipe de remoção é metralhado e seu sangue cai na própria lente da câmera (00:49:50). Vemos sua morte por seus próprios olhos, quando sua mão larga a arma e cai no chão do jipe (00:49:50).

---

<sup>185</sup> A canção que toca é “Voodoo Chile”, versão de Stevie Ray Vaughan para o clássico de Jimi Hendrix. A guitarra vigorosa de Vaughan enfatiza a coragem dos soldados (N.A.).

Mais guerrilheiros armados com lança-foguetes disparam contra os helicópteros e danificam um Falcão Negro. A sensação de perigo e apreensão é enfatizada pela subjetiva de um dos soldados que está no helicóptero em queda (00:51:25). A cauda do helicóptero bate em um prédio e seus destroços atingem a câmera (00:52:20), e, quando este cai por completo, desliza na terra e lança poeira na câmera (00:52:31). A imagem do helicóptero caído se funde com a imagem do mesmo vista num monitor de vídeo, através de um satélite, na base americana (00:52:38). O general manda deslocar um grupo para retirar os sobreviventes deste local<sup>186</sup>.

Estas tropas sofrem fogo cerrado da milícia de Aidid, que tenta destruí-los não só com metralhadoras, mas também com granadas e lança-foguetes. A própria câmera treme a cada explosão (00:55:20). Outras tremidas da câmera acontecem quando as unidades estão sob fogo intenso (00:59:21). Estilizações como estas ocorrem durante todo o resto do filme, e mais poeira e fumaça atingem a câmera ainda várias vezes, como aos 01:06:30 e 01:23:13.

As tropas americanas chegam ao local da queda de um Falcão Negro justamente quando outro é derrubado. O que era para ser uma missão de trinta minutos já se arrasta por horas, com conseqüências drásticas: as equipes estão contabilizando vários feridos e têm dificuldades em atravessar a cidade para socorrer as outras. Os soldados do segundo helicóptero derrubado são cercados pela milícia. A aglomeração caótica e odiosa dos guerrilheiros é vista numa subjetiva opressiva (01:33:32)<sup>187</sup>, na qual os soldados não parecem ter escapatória.

Alguns soldados conseguem se entrincheirar em um prédio abandonado, e ali tratam os feridos. Quando cai a noite, contudo, o esconderijo é descoberto e a milícia intensifica o fogo com foguetes. Os guerrilheiros parecem dispostos até mesmo a derrubar o prédio sobre as cabeças dos norte-americanos. Os soldados que não estão feridos preparam um contra-ataque furtivo. Algumas imagens são esverdeadas, como as câmeras de infravermelho utilizadas pelos militares. Este grupo discreto consegue tomar os lança-foguetes

---

<sup>186</sup> É nesta altura que ouve-se no rádio “we’ve got a black hawk down” (“temos um falcão negro caído”), frase em que está contida o título original do filme (N.A., tradução livre).

<sup>187</sup> A aglomeração de pessoas olhando a câmera deixa o espectador sentir-se igualmente pressionado pelos olhares, e este recurso, da forma como é empregado aqui, é bastante semelhante à exibição de Marion aos *voyeurs* no final de “Réquiem para um Sonho” (N.A.).

dos guerrilheiros e utilizá-los contra os mesmos. Ao neutralizar estes, o grupo ganha tempo para a chegada dos helicópteros. Estes eliminam os milicianos que ameaçavam o abrigo.

Quando chega a manhã, os veículos da equipe de remoção conseguem voltar para carregar os feridos. Aqueles ainda capazes de andar conseguem deixar o mercado Bakara e correm por uma parte da cidade não dominada pela milícia. Ali, são saudados pela população local, e a tonalidade azul e música calma dão uma atmosfera de alívio<sup>188</sup>.

O filme termina com um pequeno texto explicativo projetado sobre fundo preto, contando as baixas da missão – dezenove soldados norte-americanos morreram – e como Aidid acabaria por ser deposto e morto, meses depois. Do ponto de vista técnico, há inúmeros momentos em que a câmera se “subjetiviza”, acompanhando os movimentos – quase todos violentos – do conflito, o que tornaria exaustiva a demarcação de cada um deles. As cores também traduzem a atmosfera da história: durante o dia, predomina um bege alaranjado, quente e árido; durante a noite, o verde eletrônico e opressivo da visão infravermelha<sup>189</sup>, na qual todos estão ou podem estar sob alguma mira; e o azul plácido da manhã, trazendo alívio. Com esta virtuose técnica, Scott desenvolve o realismo “remediado”<sup>190</sup> inaugurado por Steven Spielberg em “O Resgate do Soldado Ryan” e transforma-o em algo ainda mais inquietante. Scott consegue levar para a tela de cinema o mais próximo da experiência de um combate já filmado. A pluralidade técnica, portanto, submerge o espectador no conflito e serve, numa lógica de remediação, a mostrar o horror da guerra com verossimilhança assustadora, fazendo-nos lamentar que ainda haja necessidade deste tipo de conflito.

---

<sup>188</sup> Esta cena é, como o início do filme, monocromática, mas a trilha sonora ajuda a tornar este azul tranquilizante (N.A.).

<sup>189</sup> Numa referência explícita ao aparato técnico utilizado pelas tropas dos EUA e que ganharam notoriedade, pela primeira vez, na primeira guerra do Iraque, em 1991 (N.A.).

<sup>190</sup> Novamente usando aqui a terminologia de Boulter e Grusin (N.A.).

CIDADE DE DEUS

(Título original)

Brasil, 2002

Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund

Se “Falcão Negro em Perigo” mostra o horror de um conflito internacional, “Cidade de Deus” mostra a falta de sentido de uma forma de violência mais próxima de nós<sup>191</sup>. Embora haja uma série de personagens que se alternam em importância, o fio condutor é o protagonista Buscapé. O menino que sonha em ser fotógrafo tem sua trajetória confundida com o crescimento do complexo habitacional no Rio de Janeiro que dá nome ao filme. O crescimento desordenado e presença ínfima do poder público possibilitam à violência do narcotráfico a se estabelecer.

O filme é marcado pelos elementos do Amálgama desde sua abertura, uma rápida sequência de *closes* da preparação de um churrasco: uma faca é afiada<sup>192</sup>, uma galinha é morta, limões são espremidos no preparo de caipirinha, músicos tocam samba e outra galinha, vendo a panela, bate asas e foge. Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) manda todos correrem no encaço do animal. A galinha pára aos pés de Buscapé (Alexandre Rodrigues). Armado, Zé Pequeno chega em câmera lenta (00:04:04), para inquietação de Buscapé. O bandido manda o rapaz pegar a galinha e entregá-la, e Buscapé se agacha para agarrar a ave. É neste momento que ele percebe que acaba de chegar um carro da polícia militar – o famoso “camburão” – atrás dele. Os policiais saltam do carro com armas em punho. Buscapé percebe que está no meio do que pode vir a ser um fogo cruzado. A câmera gira a seu redor rapidamente e ele, com voz em *off*, começa a narrar sua história (00:04:38). A imagem funde com a de Buscapé ainda menino, junto às traves de gol de um campo de futebol. Ele não consegue defender e o jogo termina. A imagem congela em Buscapé, e, com a voz em *off*, ele se apresenta. Chega ao campo o bandido Cabeleira (Johnathan Haagensen) e toma-lhes a bola, chutando-a para o alto. Ele saca seu revólver e atinge a bola

---

<sup>191</sup> Naturalmente, falamos do ponto de vista de leitores e espectadores brasileiros e, especificamente, cariocas (N.A.).

<sup>192</sup> Desde o primeiro momento, o filme já prepara o espectador para a violência que seguirá. Devido à montagem, que privilegia a faca e a morte do animal, a descontração característica da roda de samba fica de lado, estabelecendo uma atmosfera de tensão e expectativa de desenrolar violento (N.A.).

em pleno vôo. A imagem congela na bola atingida e entra o título da primeira das várias histórias que dividem o filme: “A História do Trio Ternura<sup>193</sup>” (00:05:51).

O Trio Ternura é composto por Cabeleira, Alicate e Marreco, este último irmão mais velho de Buscapé. Eles são apresentados em uma imagem congelada, dentro da qual há ainda um *zoom* em cada um deles<sup>194</sup> (00:06:12). Aparecem Dadinho (Douglas Silva) e Bené (Michel de Souza), dois garotos que seguem os passos do Trio. Atrevido, Dadinho sugere que o grupo assalte um motel nas imediações. Enquanto isto, Buscapé comenta com um amigo que não quer ser nem bandido, nem policial, pois ele tem medo da morte.

Os bandidos decidem realizar o assalto, e adentram o motel, amarrando funcionários e invadindo os quartos, para terror dos casais presentes. As imagens mudam de ambiente não em cortes, mas em *wipes* laterais (00:14:39). Ao ouvir tiros, os bandidos fogem e, enquanto retornam à Cidade de Deus, batem o carro. Ilesos, eles correm mato adentro. Alicate e Marreco sobem numa árvore e ali ficam escondidos da polícia, que não tarda em vasculhar o local. As gotas de suor de Alicate escorrem em câmera muito lenta (00:17:33), e quase caem no policial. A imagem da gota se funde com aquela de um peixe nadando em um aquário escuro. Vemos que Cabeleira, ao invés de desaparecer no mato, se instalou na casa de sua namorada, Berenice. Na manhã seguinte, há um mal-entendido e os policiais matam, por engano, um cidadão inocente. Para isentar o grupo da culpa, um dos policiais bota uma arma na mão do morto e a dispara. Temos então uma subjetiva da bala, que ricocheteia pelas paredes de uma casa (00:20:22).

Alicate desaparece, Marreco desiste da vida de crimes e Cabeleira fica vivendo às custas de Berenice. Eles planejam deixar a Cidade de Deus e tentar a vida em outro lugar. Marreco inicia um caso com a esposa de Paraíba, dono de um botequim, que acaba flagrando os dois. Marreco foge, mas, ao invés de persegui-lo, Paraíba espanca a esposa até matá-la (os golpes são vistos pelo ponto de vista da vítima, aos 00:28:11). Enquanto Cabeleira e Berenice fazem as malas, Paraíba cava uma sepultura no interior de sua própria casa.

---

<sup>193</sup> Existiu, durante a década de 1970, um grupo musical brasileiro que usava a alcunha de Trio Ternura. Sua música se dividia entre o samba e uma imitação da música negra americana da época, sobretudo a romântica (N.A.).

<sup>194</sup> Como se o espectador fosse um observador que segurasse uma foto e se aproximasse para notar algum detalhe, no caso os rostos dos rapazes (N.A.).

A polícia chega para investigar o crime de Paraíba, mas é Cabeleira que eles encontram, de mala em mãos, no meio da rua. Berenice, armada, invade um carro e rende o motorista, fugindo. Cabeleira vai atrás, mas não a alcança. Os policiais disparam contra Cabeleira, que vemos morrer na subjetiva de Berenice (00:32:41).

A cor, antes um laranja quente e saturado, agora passa para o azul, e a trilha sonora muda para música negra americana da década de 1970, tão característica que torna quase redundante a legenda “Anos 70”. Buscapé, agora um adolescente, possui uma câmera fotográfica e tornou-se o “fotógrafo oficial” entre os amigos. Na praia, através de sua narração em *off*, sabemos que ele é apaixonado por Angélica, a bela namorada de seu amigo Tiago. A cada foto que Buscapé tira, elementos dela são destacados por *zoom* (00:34:42).

Acabou a época dos pequenos ladrões e teve início a do tráfico de drogas. Buscapé narra a história dos pontos de venda, as “bocas”, começando pela “Boca dos Apês”, localizada em um apartamento. Vemos o apartamento sempre pelo mesmo ponto de vista (00:38:10), e a passagem do tempo é sugerida por fusões de imagem, mudando iluminação, objetos de decoração, e pessoas que entram e saem<sup>195</sup>. Quando entra Dadinho, já crescido, a montagem volta ao normal. Ele toma o comando da boca e exige o abandono de seu apelido anterior, a imagem congelando quando ele afirma: “meu nome agora é Zé Pequeno” (00:41:04).

A imagem funde-se com aquela de Dadinho ainda criança (00:41:04), e, pela narração em *off*, ficamos sabendo que ele sempre quis pertencer ao mundo do crime. Buscapé nos conta – e vemos em *flashback* isto – parte da história do assalto ao motel que havia ficado oculta. Os bandidos deixaram o menino do lado de fora, com ordens de que ele atirasse no letreiro do motel, apagando-o, caso a polícia aparecesse. Isto seria o sinal de saída. Mas Dadinho atira no letreiro sem que haja policiais ali. A fuga do Trio Ternura, que vimos antes, é agora mostrada em montagem muito acelerada e cortes descontínuos (00:41:21). Dadinho espera até o Trio sumir noite adentro para entrar no motel e matar, com nítido prazer, vários funcionários e hóspedes. Ele é visto do ponto de vista dos moribundos, a câmera tremendo com o estrebuchar final (00:43:05).

---

<sup>195</sup> O mesmo recurso foi utilizado em “Réquiem para um Sonho”, nas cenas de festa e do consultório (N.A.).



Dadinho, já adulto, submete-se a um ritual do candomblé, a fim de obter proteção espiritual. Num local repleto de velas – presumivelmente um terreiro – um pai-de-santo lhe presenteia com um colar vermelho chamado “guia”. O sacerdote, jamais visto com clareza, mas sempre em silhueta o fora de foco (00:45:10), lhe batiza de Zé Pequeno e o alerta a não ter relações sexuais com a guia no pescoço. O áudio das falas do pai-de-santo é desencontrado das imagens, ele rindo enquanto a fala continua, e imagens duplicadas de seu rosto em sobreposição, causando um efeito místico e até fantasmagórico.

Liderado pelo líder re-batizado, o bando de Zé Pequeno parte para ação, movimentando-se para tomar outras bocas, em câmera que se alterna entre acelerada e lenta (00:46:13). Surge a imagem de um mapa da Cidade de Deus, dividida por um traço vermelho. Buscapé, em *off*, explica-nos que foi demarcada uma fronteira entre a área de influência de Zé Pequeno e seu Rival, o traficante Cenoura (Mateus Nachtergale). É então que a imagem volta ao ponto em que havia congelado, com Zé Pequeno e seu bando invadindo a Boca dos Apês. Enfatizando a tensão, a câmera é trêmula, acompanhando Zé Pequeno na expulsão do traficante Neguinho.

A boca é tomada por Zé Pequeno e é explicado o funcionamento da venda de drogas: vemos as várias etapas de separação e embalagem dos tóxicos, em *closes* e cortes descontínuos. Aprendemos também a hierarquia, que começa com pequenos transportadores, os “vapores”, passando por guardas, os “soldados”, até chegar ao comandante local, o “gerente” (00:48:11). O homem de confiança de Zé Pequeno é o ponderado Bené (Phelippe Haagensen), que lhe ameniza os impulsos mais cruéis. Bené pede a Tiago, um viciado amigo de Buscapé, que lhe compre roupas da moda. Vemos Bené provar as diversas roupas em montagem descontínua (00:54:08), e, em seguida, chegar à Boca em seus novos trajes.

É vestido assim que ele comparece a uma festa local, seqüência que abre com planos muito rápidos dele dançando ao som da música *black* da época (00:48:11)<sup>196</sup>. A tela é dividida em duas. Numa metade vemos Bené convencendo Zé Pequeno a abordar as mulheres, e, na outra, Buscapé tentando a sorte com Angélica. Buscapé não tem sucesso e a moça acaba ficando com Bené. Decepcionado, Buscapé cogita que só os bandidos tenham sorte com as mulheres, e, usando uma arma que pertencera a seu irmão, Marreco, tenta

---

<sup>196</sup> Trata-se da canção “Sex Machine”, um clássico do *funk* na voz inconfundível de James Brown (N.A.).

praticar crimes. Ele e um amigo tentam assaltar um ônibus, mas o trocador, Mané Galinha (o cantor Seu Jorge) é tão simpático que eles se sentem impedidos de cometer qualquer ato que possa prejudicá-lo. A imagem congela em Mané Galinha e Buscapé, em *off*, diz: “ainda não é a hora de contar a história dele”. A segunda tentativa é um assalto a uma farmácia, mas ele se interessa pela balconista, e que lhe dá seu número de telefone. A terceira e última tentativa é de assaltar um carro. A vítima potencial era um paulistano perdido, que acaba se mostrando tão divertido que ganha a simpatia de Buscapé. Eles fumam maconha juntos, e Buscapé acaba queimando o papel no qual a moça da farmácia anotara seu telefone.

Enquanto Buscapé desiste da vida de crimes, Zé Pequeno vai se tornando cada vez mais cruel, querendo executar seus subalternos pelas menores falhas, espancando um deles. Bené o acalma, e sugere que ele arrume uma namorada, assunto do qual ele entende: Bené é visto com Angélica na cama em montagem descontínua, em fusões, *closes* de mãos, beijos e fumaça (01:11:52). Bené decide abandonar a vida de crimes e sair da Cidade de Deus.

Ele marca uma festa de despedida que agrega os vários grupos da Cidade de Deus: “os cocotas, os crentes, o pessoal do samba e os traficantes”, como narra Buscapé. Zé Pequeno aborda uma moça, na verdade a namorada de Mané Galinha, e ela recusa seu contato. Indignado, Zé Pequeno junta alguns capangas, que cercam Mané Galinha. Eles forçam-no a se despir e dançar nu no meio do salão. A seqüência toda tem montagem descontínua, alternando planos do baile inteiro e detalhes, como *closes* de Zé Pequeno e das luzes do baile.

Ao mesmo tempo, um viciado aborda Bené e tenta trocar uma câmera fotográfica roubada por drogas. Bené aceita, mas Zé Pequeno, não. Tem início uma discussão, em meio a qual o subalterno que Zé Pequeno espancara se aproxima. De arma em punho, ele aponta para Zé Pequeno. Na confusão do baile, no entanto, ele erra, atingindo e matando Bené. A montagem se acelera e as imagens se confundem no piscar da luz estroboscópica (01:18:47).

Acreditando ter sido atacado por um subalterno de Cenoura, Zé Pequeno convoca seu bando para a vingança. O grupo fortemente armado avança pela noite, alternando entre câmera acelerada e normal (01:21:13). Ao ver Mané Galinha e sua namorada, Zé Pequeno interrompe o bando e eles cercam o casal. Eles expulsam Mané Galinha para sua casa e Zé

Pequeno viola a moça, cena que é mostrada do perturbador ponto de vista dela (01:22:30)<sup>197</sup>. O bando cerca a casa e a câmera passeia desfocada por eles, sugerindo uma massa opressiva e anônima (01:24:43). Carregando uma faca oculta, o irmão de Mané Galinha sai e esfaqueia Zé Pequeno. O bando mata o rapaz e dispara contra a casa, sem, contudo, matar Mané Galinha, que se oculta nas sombras.

O assassino de Bené pede abrigo a Cenoura, mas este o mata. Está declarada a guerra entre os bandos, que passam a se atacar mutuamente em montagem descontínua, câmera na mão, em movimentos rápidos e sem objeto focal aparente, criando a sensação de caos (01:27:16).

Zé Pequeno, através do mensageiro Filé, promete a Cenoura uma trégua, desde que este entregue Mané Galinha, que mora na área de sua influência. A tela se divide em duas, um canto mostrando Filé correndo, a outra parte da tela mostrando a conversa entre Cenoura e Mané Galinha. Este, com relutância, concorda em se juntar ao bando, com uma condição: “vai ter que ser do meu jeito”.

Vemos a imagem em *still* da Baía da Guanabara e a tela congela, com o letreiro: “A história de Mané Galinha”. O ex-pára-queda passa a liderar o grupo em assaltos a bancos, episódios sempre contados em planos curtos e câmera na mão, num estilo tenso e rápido (01:32:40). A câmera faz giros ao redor dos personagens (01:32:47) e há *zooms* ligeiros (01:33:31). O mesmo estilo de montagem e câmera segue na seqüência seguinte, em que o bandido conhecido como Tio Sam vende armas ao bando. Nesta cena, o áudio da voz de Mané Galinha está em descontinuidade com as imagens (01:34:03).

Mané Galinha treina os homens e tenta, sem muito sucesso, desmotivar os mais jovens a se juntar ao grupo. Preparando-se para mais uma invasão, seu bando faz a oração cristã do Pai Nosso. Vemos várias cenas dos conflitos entre os bandos sob o áudio da oração (01:34:33), como armas sendo carregadas, homens correndo, atirando, tombando mortos ao chão, e a favela se enche de cadáveres. Volta o áudio da narração de Buscapé, e ele nos explica que já havia sido esquecido o motivo do conflito: a ambos os lados, já interessava apenas a destruição do oponente. Durante o conflito, Mané Galinha é ferido e

---

<sup>197</sup> Aqui, vemos um pormenor: Zé Pequeno foi alertado a não utilizar a guia durante atos sexuais. Durante o estupro, o cordão está sobre seu peito. Levantamos aqui, como mera curiosidade, a pergunta: teriam os orixás alguma deliberação no fim de Zé Pequeno? Teriam os autores deixado este pormenor por mera coincidência? (N.A.)

hospitalizado, e sua foto sai nos jornais. Zé Pequeno fica revoltado, querendo também figurar entre as notícias. Ele pega a câmera obtida por Bené em sua última noite de vida, e a presenteia a Buscapé, com a exigência que este fotografe o bando. Buscapé concorda, e as várias fotos são mostradas numa sequência de *stills* (01:42:55).

Ele ainda não é, contudo, um fotógrafo, e trabalha como entregador para um grande jornal local. Não tendo dinheiro para revelação dos filmes, ele pede a um amigo da redação para usar o laboratório do jornal. As fotos são reveladas e achadas pelo pessoal do editorial, que as confunde com as de um fotógrafo contratado, e acaba publicando-as na primeira página. Buscapé fica numa situação ambígua: ele ganha reconhecimento por suas fotos, mas teme a repercussão delas junto aos bandidos. Ele teme por sua vida, e uma jornalista propõe que ele durma em sua casa. Eles acabam tendo relações, Buscapé finalmente tendo sua iniciação sexual. Zé Pequeno, ao invés de ficar furioso com o jovem fotógrafo, enche-se de orgulho e compra todos exemplares do jornal em que figura sua foto.

A esta altura, o filme retorna a seu início. Buscapé está novamente entre o bando de Zé Pequeno e os policiais. Mas estes, em menor número, fogem. Zé Pequeno, orgulhoso, pede que Buscapé tire mais fotos do bando, naquele momento. Buscapé está fazendo foco com a câmera quando se escuta um disparo. Cai um dos homens de Zé Pequeno. É o grupo de Cenoura e Mané Galinha que chega, saindo de vários becos e ruelas. Tem início um conflito no meio da rua. A montagem e câmera assumem novamente o estilo caótico e confuso, traduzindo em imagens a aleatoriedade do conflito urbano.

Um garoto do bando de Mané Galinha se esgueira atrás deste e dispara. Mané Galinha é atingido e cai para sua morte. É inserido um breve *flashback*: o garoto que lhe atacou era, na verdade, filho de um funcionário de banco, morto em um dos assaltos que Mané Galinha havia liderado.

Fugindo de volta a seu esconderijo, Zé Pequeno é interceptado por um grupo de policiais. Buscapé, oculto nas imediações, vê os policiais pouparem Zé Pequeno da prisão em troca de suborno. Ele fotografa o ato de corrupção, e os policiais partem. Mas Zé Pequeno não está livre: um grupo de crianças do crime aparece e o mata, o que também é fotografado por Buscapé.

Mais tarde, ele tem a difícil escolha de selecionar uma foto para ser publicada. Tanto a foto dos policiais extorquindo Zé Pequeno quanto a dos meninos matando-o podem

gerar represálias e levar Buscapé a seu fim. Mas há uma terceira opção: uma foto de Zé Pequeno morto. É esta que ele encaminha para os editores do jornal. O filme termina com as crianças bandidas, grupo chamado de meninos da Caixa Baixa, traçando seus planos para eliminação dos rivais.

Assim como em “Falcão Negro em Perigo”, a estilização deste filme contribui para aumentar a tensão e violência das cenas. Aqui, também, o rebuscamento técnico contribui para um conjunto que se percebe não como estilizado, mas realista. O detalhismo da montagem, ao invés de chamar atenção para os efeitos, torna a trama épica ser experimentada de forma visceral e agressiva. Como o são estas guerras particulares com as quais convivemos.

O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN

(Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain)

França, 2001

Direção: Jean Pierre Jeunet

Assim como Riddley Scott, Jean Pierre Jeunet é um cineasta de experiência, com estilo marcante desde seu primeiro longa, “Delicatessen”. Seu gosto e habilidade por figuras estranhas também se viu na fábula sombria “Ladrão de Sonhos”<sup>198</sup>. A estilização é sua marca, presente desde a direção de arte até o estilo da montagem<sup>199</sup>. “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” não se passa em nenhum lugar fantástico, como os outros dois filmes, mas sim no bairro de Montmartre, em Paris. Que a história se passe em um bairro real é a única concessão que Jeunet faz ao naturalismo. A história de uma jovem romântica de imaginação um pouco fértil demais é contada na ótica onírica da moça que dá nome ao filme.

Amélie Poulain é filha de pais superprotetores, que, separada do convívio com outras crianças, desenvolve um universo imaginativo riquíssimo. Ao crescer, ela se torna uma jovem solitária que usa sua criatividade para decifrar pequenos mistérios, ajudar as pessoas e buscar o amor.

O filme tem início comentado pela voz em *off* de um narrador, recurso que continuará até o fim. A história de Amélie é contada desde sua concepção: vemos, em imagens de vídeo, o momento da fecundação do óvulo por um espermatozóide, uma montagem de *stills* do ventre de uma mulher grávida, em rápido crescimento, e o momento do parto (00:01:44).

A seqüência de créditos do filme aparece junto a imagens descontínuas de Amélie, ainda criança, fazendo suas pequenas brincadeiras: ela gira moedas, corta bonequinhos de papel e come morangos (um em cada dedo). A montagem é ligeiramente acelerada, para efeito cômico (00:02:07), e a cor tendendo para um verde desbotado, que sugere a idéia de envelhecimento. De fato, toda fotografia do filme é ligeiramente esverdeada, mas só aqui desbotada, numa atmosfera nostálgica.

---

<sup>198</sup> Respectivamente, filmes realizados em 1991 e 1995 (N.A.).

<sup>199</sup> Jeunet também dirigiu o quarto filme da série “Alien”, iniciada pelo filme de mesmo nome dirigido por Riddley Scott. O filme chama-se “Alien: a Ressurreição” (Alien: resurrection, EUA, 1997).

A infância de Amélie é contada em pequenos episódios. Seus pais são apresentados olhando para a câmera e com letreiros que lhes apontam detalhes. O pai de Amélie é apresentado como alguém de “lábios contraídos, sinal de falta de coração” (00:03:42); e sua mãe tem “tique nervoso, sinal de perturbação neurótica” (00:04:31). Apresentações destacadas dos personagens são comuns no Amálgama, estas aqui recordando menos os seriados da década de 1970, e mais as histórias em quadrinhos.

O introspectivo pai de Amélie conclui erradamente que a filha sofra de um mal cardíaco raro, e decide criá-la em casa, sob sua constante vigilância. É aí que sua imaginação começa a florescer. A mãe de Amélie morre e o pai faz para ela um pequeno túmulo. Neste há flores e um curioso anão de jardim. A passagem dos anos é mostrada através do efeito das estações do ano no túmulo, vistas como folhas caindo, amareladas, a chegada da neve e o brotar de flores. A transição entre as estações é feita através de *wipes* laterais (00:09:28).

Amélie (Audrey Tatou), agora adulta, trabalha como garçonne num café em Montmartre. O narrador descreve as colegas de trabalho de Amélie, bem como vários outros personagens secundários, em termos de suas preferências, dizendo “ela gosta de...” e “ela não gosta de...”. No caso de Georgette, a hipocondríaca, o narrador diz que ela não gosta da oração à Virgem Maria, que diz “bendito é o fruto de Vosso ventre”, e vemos imagens de cartilhas anatômicas (00:10:39). Gina, outra funcionária, “gosta de estalar os dedos”, e suas mãos são vistas em preto e branco (00:10:47). Os frequentadores do bar também são peculiares: o ex-namorado de Gina, que toma notas de todos os movimentos da moça em um gravador, e um escritor fracassado, cujo maior prazer é ver touros derrotados (isto é visto em imagens antigas, em preto e branco, aos 00:10:57). Amélie também é descrita através de suas preferências: ela gosta de olhar os rostos das pessoas nos cinemas e imaginar quantos casais estão chegando ao clímax sexual naquele momento. Segue-se uma rápida seqüência de casais chegando ao orgasmo (00:14:03) e Amélie conta: “15”.

Ela encontra, escondido no fundo falso da parede de sua cozinha, uma caixinha com fotos de ídolos dos esportes da década de 1950. Decidida a devolver a caixa para o antigo dono, ela pergunta aos vizinhos os nomes dos antigos moradores. Após seguir algumas pistas inúteis, ela descobre que um pequeno erro de soletração estava interferindo em sua busca. É então apresentado Dominic Bretodeau, um senhor simpático que gosta de comer

frango com as mãos (o que é mostrado, aos 00:30:50). A infância de Dominic é vista em preto e branco, alternando entre câmera normal e lenta em momentos dramáticos, como quando ele perde as bolas de gude que ganhara numa aposta (00:32:30).

Amélie descobre onde ele mora e como é sua rotina. Ela deixa a caixinha em um telefone público, que ele atende. Amélie, do outro lado da linha, desliga, mas é o bastante para Dominic encontrar o objeto. Ao reconhecê-la, ele se põe a chorar. Vai até um café ali perto e desabafa com o atendente: encontrar a caixinha lhe inspirou a rever seus filhos e netos, que ele não procurava havia anos. Amélie fica radiante em tê-lo ajudado, e caminha numa suave câmera lenta (00:34:58). Ela ajuda um cego a chegar à estação de metrô, enquanto conta para ele o que é visível ao redor, numa montagem rápida (00:35:50), descrevendo o cotidiano ligeiro do bairro. Amélie deixa o cego à entrada do metro, e a alegria deste é enfatizada por um halo dourado que surge momentaneamente ao redor dele (00:36:26).

A resolução de Amélie em ajudar os outros é logo misturada à sua imaginação: ela assiste à televisão, imaginando, na tela, uma transmissão que a mostra já falecida. Esta retrospectiva onírica a mostra como uma espécie de salvadora dos pobres e doentes, em imagens preto e branco (00:37:42). Neste mundo imaginário, com imagens a semelhança do cinema mudo, “o mundo chora a perda de Amélie Poulain”, diz a narração da televisão.

Amélie conhece um vizinho pintor apelidado de Homem de Vidro, pela fragilidade de seus ossos. Ele é obcecado por reproduzir sempre e fielmente o mesmo quadro de Renoir, e, à parte disto, torna-se conselheiro de Amélie. Ao mesmo tempo, ela vai se indignando com o comportamento do dono da quitanda local, um comerciante rude que humilha diariamente um funcionário chamado Lucien. Amélie está indo para o trabalho quando encontra, no metrô, o jovem e confuso Nino (Mathieu Kassovitz). Numa espécie de raio-x mágico, o coração de Amélie é visto batendo (00:40:47), evidenciando a paixão à primeira vista. Nino tem o estranho *hobby* de colecionar fragmentos de fotos 3x4 abandonadas nas máquinas, com os quais faz um álbum. Nino e Amélie têm uma romântica troca de olhares, mas, antes que possam conversar, Nino percebe que um homem de idade esqueceu sua valise na cabine de fotos, e corre para devolvê-la. Tem início uma verdadeira perseguição, com ângulos de câmera variados, montagem rápida, e até uma subjetiva da roda da moto de Nino (00:41:34). O desencontro é geral: nem Nino alcança o velho, nem



Amélie alcança o rapaz. Mas seu álbum de recortes cai da moto, e Amélie o pega. Ela folheia o álbum e encontra, em diversas páginas, o mesmo rosto ameaçador de um homem careca.

Amélie invade a casa de seu pai e rouba o anão de jardim do túmulo da mãe. Em seguida, o pai de Amélie começa a receber, pelo correio, fotos do anão em vários lugares distintos do planeta, até mesmo na Tailândia. Com isto, Amélie pretende estimular o pai a sair de seu isolamento na casa, a que ele se impôs desde a morte da mãe. Ela também tenta ajudar Georgette a conhecer o ex-namorado de Gina, o obsessivo do gravador, e eles iniciam um caso.

Cansada da maneira como o dono da quitanda trata Lucien, Amélie planeja uma vingança. Ela consegue uma cópia das chaves da casa do comerciante tirânico e vai até lá. Quando ela se aproxima do apartamento, as chaves são vistas como que através de raio-x em seus bolsos (00:52:00). Ela prepara armadilhas para ele cujo funcionamento ainda não é claro. Depois de prepará-las, ela deixa o apartamento e é vista, em preto e branco, com a fantasia do Zorro (00:53:37), sugerindo como ela se vê no papel de justiceira infalível.

A própria vida afetiva de Amélie, contudo, continua inexistente. É o que comentam os animais pintados nos quadros da parede de sua casa, numa mistura entre a película do filme e animação (00:57:58).

O despótico dono da quitanda tem sua rotina alterada de forma desconcertante pelas armadilhas de Amélie (que botou pasta de dente em suas sapatilhas, soltou maçanetas, etc...). Ela segue Nino e descobre que ele trabalha em uma loja de artigos eróticos. Quando resolve entrar lá, encontra a chefe do rapaz, uma mulher vistosa que explica que Nino está de folga, mas também trabalha num trem-fantasma. Amélie tenta descobrir se Nino tem uma namorada, mas a chefe diz que ele nunca teve, pois “são tempos difíceis para os sonhadores”. Enfatizando tal descrição, surgem, no fundo da imagem, seu álbum de recortes e a imagem de um Papai Noel sorridente (01:08:56). Amélie vai até o trem-fantasma e encontra Nino trajado como esqueleto. Nesta fantasia peculiar, ele sobe no carrinho da moça e a acaricia.

Amélie continua visitando e recebendo conselhos do Homem de Vidro. Através de metáforas, ele sugere que ela se entregue ao amor. Nino espalha cartazes pelas estações de metrô, no qual lê-se que ele quer seu álbum de volta. Ao mesmo tempo, ela vai à quitanda,

onde consegue virar as piadas do dono do estabelecimento contra ele mesmo. A risada é geral, vista pela subjetiva do homem (01:20:26). Amélie se infiltra novamente em seu apartamento, deixando uma nova leva de armadilhas.

Ela fica sabendo que um avião dos correios, perdido havia décadas, foi encontrado. Amélie se recorda que tem uma vizinha que foi abandonada pelo marido há muitos anos. Ela decide preparar uma carta, evidentemente falsa, na qual o homem declararia seu amor e vontade de retornar ao lar. Amélie escreve a carta em câmera acelerada (01:24:40).

O dono da quitanda chega em casa e começa a sofrer com as armadilhas deixadas pela protagonista. Ele decide tomar um pouco de uísque, mas Amélie adoçou este a níveis insuportáveis. Ele cospe o líquido contra a câmera (01:24:53). Paralelamente, Amélie encontra os cartazes de Nino, e sua surpresa é enfatizada com um *zoom* rápido nestes (01:25:36). Ao sair da estação, ela encontra o careca ameaçador do álbum de Nino, que é visto em sobreposição a sua imagem composta de fotos rasgadas. Ela o imagina como um criminoso, o que é enfatizado pela inserção de trechos de antigos filmes *noir* (01:35:12).

Chega ao pai de Amélie, pelos correios, o anão de jardim. O Homem de Vidro fica amigo do bobo Lucien, que brinca com a câmera do pintor, e a imagem muda para vídeo (01:40:25). No metrô, Amélie encontra novamente o careca ameaçador, mas ele perde seu aspecto sombrio quando ela nota que ele é o técnico que conserta as cabines fotográficas. Ele tirava retratos de si mesmo para testar as máquinas. O alívio da descoberta parece algo divino, pois Amélie é vista numa fusão para branco (01:43:21).

Ela finalmente encontra Nino, mas resiste, fugindo. Retornando a sua casa, ela encontra uma fita de vídeo preparada pelo Homem de Vidro, com auxílio de Lucien. O pintor deixou uma mensagem para ela, dizendo que a vida é curta, e que ela não deve apenas sonhar, mas também viver. Coincidentemente, Nino bate à porta naquele instante, e Amélie o deixa entrar. Ela finalmente se entrega a ele.

A partir daí, tudo fica bem em Montmartre: Lucien não é mais humilhado; o Homem de Vidro resolve fazer sua própria interpretação do quadro de Renoir; o pai de Amélie, seguindo o exemplo do anão de jardim, resolve viajar; e Amélie corre na garupa da moto de Nino pelas agradáveis ruas parisienses.

“O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” é um filme divertido e até comovente, de uma maneira suave. Nos outros filmes aqui estudados, o Amálgama é muitas vezes

utilizado para enfatizar violência, mas aqui ele serve a fins cômicos e surrealistas. Estados de alucinação e paranóia são aqui substituídos pela imaginação fértil e irrepreensível de uma jovem adoravelmente neurótica. No contexto deste estudo, “Amélie Poulain” deixa claro outras possibilidades do Amálgama, não dependendo nem de grandes orçamentos, nem se restringindo à produção estadunidense ou a temáticas violentas. Este é um filme que mostra que a técnica pode, em temas variados, abrir novas possibilidades para a criação, tendo como único limite a imaginação de cada diretor.

## CAPÍTULO V: CONSIDERAÇÕES FINAIS

### V.1 – FINS SEM COMEÇO

Demonstramos, com este trabalho, existir um segmento da produção cinematográfica contemporânea com elementos formais em comum, semelhança na qual vemos uma influência do vídeo-clipe. Tais elementos são uma mescla de técnica e estilo, tornando impossível a distinção entre os dois. Vimos como o surgimento deste estilo, que chamamos Amálgama, está associado a mudanças sócio-culturais ligadas ao ambiente cultural global. Estudamos como estas mudanças estão relacionadas tanto a rupturas sociais históricas, como a influências no aparelho perceptivo dos indivíduos, causadas pela exposição a múltiplas tecnologias de comunicação. Com a finalidade de melhor compreender este ambiente cultural da contemporaneidade, fizemos um diálogo entre história cultural, teoria da comunicação e materialidades da comunicação.

No primeiro capítulo, estabelecemos o ambiente cultural da etapa anterior da modernidade, chamada por Bauman de “sólida”. Utilizamos conceitos da Escola de Frankfurt, como Indústria Cultural e Comunicação de Massas. Vimos, assim, como era a vida do indivíduo daquele período, em que grandes ideologias buscavam nortear a vida do homem, e que papel os meios de comunicação tinham nisto. Notamos como Adorno e Horkheimer criticaram a comunicação de massas como potencialmente inibidora da liberdade individual. Efetivamente, esta teria levado os homens a um conformismo generalizado, em que a ideologia política dominante – fosse o capitalismo ou o comunismo – seria vista como destino final e desejável das sociedades, sem alternativas. Neste contexto de liberdade limitada, as experimentações artísticas ficavam também restritas. A repetição dos clichês das mensagens era o equivalente da repetição do cotidiano do trabalhador, que devia pensar não haver alternativa melhor à sociedade na qual já vivia. Apesar disso, notamos que cineastas como Man Ray, Dziga Vertov e Orson Welles se destacaram por criar obras cinematográficas bastante distintas da média.

Introduzimos algumas idéias de Marshall McLuhan, que estudou a influência dos meios de comunicação na percepção e raciocínio dos indivíduos. Com a pluralidade tecnológica do ambiente urbano, o homem da segunda metade do século XX estaria

retomando formas de perceber o mundo semelhantes às do homem tribal. A linearidade do raciocínio humano acabaria por ceder lugar à simultaneidade.

Vimos, no capítulo II, como Benjamin e Simmel, antecedendo o próprio McLuhan, já afirmavam a influência do ambiente urbano nos indivíduos. Ao falar da nova rapidez das metrópoles, Benjamin antecipava o pensamento que McLuhan levaria às últimas conseqüências, afirmando que o homem mudaria seu modo de ser em função de tal aceleração. Vimos também como, para McLuhan, a televisão desempenharia um papel forte e definitivo em tais mudanças de pensamento e comportamento.

Vimos como McLuhan estabelece a diferença entre meios quentes – de mensagens mais lineares – e frios – mais envolventes. Vimos como o novo ambiente elétrico se apresenta como um meio frio, e em que medida isto vem fazendo os homens mudarem. Constatamos como as rupturas sociais e lutas por direitos civis ocorridas na década de 1960 foram, em parte, conseqüência disto. Nesta década houve nos meios artísticos, a abolição do conceito de vanguarda e passou-se a privilegiar a simultaneidade de estéticas. Estava encerrada a necessidade de novos paradigmas que superassem dialeticamente os anteriores. Negando a dialética da vanguarda, surgiram os primeiros grupos de artistas a se intitularem “pós-modernos”, passando a co-existir, assim, vários paradigmas estéticos igualmente válidos.

Com a experimentação como ordem do dia na música, cinema e até comportamento, é natural que fosse nessa década que surgisse o vídeo-clipe. A *nouvelle vague* e um novo estilo de documentário, *cinema vérité*, modificavam o modo de fazer filmes, muitas vezes usando de descontinuidade. Os números musicais dos filmes dos Beatles foram os primeiros experimentos em vídeo-clipes, que apresentam mistura técnica, inspirada na descontinuidade destas formas de cinema, sem propósito narrativo.

Ao final do capítulo II, vimos como estas mudanças levariam à “liquefação” das sociedades ocidentais. No capítulo III, descrevemos este novo ambiente cultural, caracterizado pela fragmentação de idéias e surgimento de novos agrupamentos sociais. A sociedade de massa se dividiu em pequenos grupos, que Maffesoli chamou de “tribos”. Com as sociedades fragmentadas, cairiam por terra as grandes ideologias (ou meta-relatos) como norteadoras das sociedades, e a identificação social passou a ser cada vez menos ideológica e mais estética (fala-se, portanto, em uma ética da estética). Muitos artistas

foram cooptados pelas indústrias para moldar os produtos de forma a atender (e criar) os desejos de cada tribo. No ambiente cultural fragmentado, redimensionamos a idéia de comunicação de massas, notando haver um grande conjunto de mensagens, mas estas atendendo à pluralidade urbana. Trata-se, portanto, de uma comunicação cada vez mais segmentada para as diferentes tribos.

No capítulo IV, traçamos a história do vídeo-clipe, notando como este passou, gradualmente, a prescindir da linearidade narrativa. Constatamos que isto é um reflexo do declínio da linearidade como modo de pensar central ao raciocínio do homem global<sup>200</sup>. Observamos como o vídeo-clipe privilegia a atmosfera e a emoção saturada em detrimento da narrativa, no qual estabelecemos um paralelo entre a derrocada dos grandes meta-relatos e início da identificação social mediada pela estética e pelo gosto. Vimos que tanto montagem quanto câmera passam a privilegiar a intensidade, ecoando a tendência dos vídeo-clipes de abolir a linearidade narrativa e privilegiar a emoção dos versos e acordes. O cinema bebeu, portanto, na fonte da televisão para renovar sua comunicação com as novas platéias, num jogo invertido da técnica. Em seus primórdios, a televisão incorporara elementos cinematográficos para estabelecer sua linguagem; no advento do Amálgama, o cinema se renovou através da incorporação do estilo televisivo do vídeo-clipe. Ao privilegiar a intensidade do momento, estão também relacionados com uma relação hedonista e, nos termos das teorias pós-modernas, “presenteísta” com o tempo.

Estudamos então alguns filmes do Amálgama, mas que apresentam marcas de autores. São filmes oriundos de diferentes países, o que mostra o alcance do estilo, bem como a tendência de uma cultura globalizada a ter referenciais em comum. Consideramos “Assassinos por Natureza” como o primeiro filme do estilo, cuja pluralidade de linguagens e técnicas constituiu, de maneira multifacetada, o novo estilo. A mesma mistura e intensificação do momento, levando a câmera tão próximo da sensação (em detrimento da observação distanciada) quanto possível.

Para Lewis Mumford, as obras de arte, quando podem ser classificadas como tal, deixam de pertencer a um artista e passam a pertencer a toda humanidade. Evidentemente, nunca houve uma única obra de arte que pudesse representar toda gama de emoções e

---

<sup>200</sup> Enfatizando, mais uma vez, que o raciocínio linear continua existindo, mas que ele perde sua primazia para a experiência de envolvimento, típica do que McLuhan chama de “espaço acústico” (N.A.).

conflitos das sociedades. Na época da sociedade de massas, contudo, havia maiores chances de haver obras que se aproximassem de descrever o *zeitgeist*, os conflitos de um tempo, do que na sociedade fragmentada. O fim dos meta-relatos impossibilitou qualquer expressão total. No entanto, a mistura estética quase incoerente dos filmes do Amálgama consegue, de alguma maneira, exprimir a desorientação de um tempo sem referenciais claros. O Amálgama é o equivalente cinematográfico do hedonismo, do imediatismo e da ênfase no presente encontrada nas *raves*, nos shows de *rock* e nos atos de consumo, com sua eterna busca pelo novo produto. O Amálgama é um estilo sem forma definida, refletindo um ambiente tecnológico estimulante e saturado de informações díspares. Um estilo cuja única característica certa é a mistura de técnicas descontínuas do ponto de vista narrativo, mas emocionalmente e sensorialmente eficientes e hiper-estimulantes. O Amálgama é técnica e estilo sem paradigmas, refletindo um tempo sem verdades absolutas. O Amálgama explica esta etapa da modernidade, e, ao mesmo tempo, é explicado por ela.

## BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BALAZS, Bela. *Estética do filme*. Rio de Janeiro: Edições Verbum, 1959.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOOTH, Wayne C. *Arte da pesquisa*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOULTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Londres, MIT Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CABRAL, Álvaro; STANGOS, Nikos; ROELS, Reynaldo (orgs). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CARRIERE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COHEN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Campus; Elsevier, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock n roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*, Campinas: Papyrus, 1996.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KERCKHOVE, Derrick. *A pele da cultura: uma investigação sobre a mídia eletrônica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- LIPOVETSKI, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Rio de Janeiro: Barcarolla, 2004.
- LUMET, Sidney. *Fazendo filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- McLUHAN, Marshall. *The Guttenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto, 1962.
- \_\_\_\_\_. Visão, som e fúria. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os meios são as mensagens: um inventário de efeitos*. Rio de Janeiro: Record, 1970.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*, v. 1: neurose, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

- MUMFORD, Lewis. *Arte e técnica*. Lisboa: Edições 70, 1952.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova á Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PERRY, Ted. *A carta do Cacique Seattle*. Rio de Janeiro, Versal, 2006.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno urbano*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SLATER, Phil. *Origem e significado da Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Reinventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- STRINATI, Dominic. *An introduction to the theories of popular culture*. Londres: Routledge, 1995.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## **FILMOGRAFIA:**

“OS 400 GOLPES” (*Les 400 Coups*), Direção: François Truffaut; Produção: Sedif Productions, França 1959.

“ACOSSADO” (*About de Suffle*), Direção: Jean-Luc Godard; Produção: Imperia, França 1960.

“ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO” (*Alien*), Direção: Riddley Scott; Produção: Brandy Wine Productions, EUA 1979.

“ASSASSINOS POR NATUREZA” (*Natural Born Killers*), Direção: Oliver Stone; Produção: Warner Bros., EUA 1994.

“Á BEIRA DO ABISMO” (*The Big Sleep*), Direção: Howard Hawks; Produção: Warner Bros., EUA 1946.

“BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES” (*Blade Runner*), Direção: Riddley Scott; Produção: The Ladd Company, EUA 1982.

“CIDADE DE DEUS”, Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund; Produção O2 Filmes, Brasil 2002.

“CORRA, LOLA, CORRA” (*Lola Rennt*), Direção: Tom Tykwer; Produção: X-Filme Creative Pool, Alemanha 1998.

“O ENCOURAÇADO POTENKIM” (*Bronenosets Potyomkim*), Direção: Sergei Eisenstein; Produção: Goskino, Rússia, 1925.

“ENTREVISTA” (*Intervista*), Direção: Federico Fellini; Produção: Cinecité, Itália, 1987.

“O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN” (*Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain*), Direção: Jean-Pierre Jeunet; Produção: Tapioca Films, França, 2001.

“GINGER & FRED” (*Ginger & Fred*), Direção: Federico Fellini; Produção: Radiotelevisione Italiana, Itália, 1986.

“GLADIADOR” (*Gladiator*); Direção: Riddley Scott; Produção: Dreamworks SKG, EUA 2000.

“A GREVE” (*Stachka*); Direção: Sergei Eisenstein; Produção: Goskino, Rússia, 1925.

“UM HOMEM E UMA CÂMERA” (*Chelovek s kino-apparatom*); Direção: Dziga Vertov; Produção: VUFKU, Rússia, 1929.

“JFK” (*JFK*); Direção: Oliver Stone; Produção: Warner Bros, EUA 1991.

“JOGOS, TRAPAÇAS E DOIS CANOS FUMEGANTES” (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*); Direção: Guy Ritchie; Produção: SKA Films, Inglaterra, 1998.

“LADRÃO DE SONHOS” (*La Cite des Enfants Perdus*); Direção: Jean-Pierre Jeunet; Produção: Le Studio Canal +, França 1995.

“LE RETOUR A LA RAISON” (*sem título em português*); Direção: Man Ray; Produção: Man Ray, França, 1923.

“MARY POPPINS” (*Mary Poppins*); Direção: Robert Stevenson; Produção: Walt Disney Pictures, EUA, 1964.

“METRÓPOLIS” (*Metropolis*); Direção: Fritz Lang; Produção: Universum Film AG, Alemanha, 1928.

“MOULIN:ROUGE – AMOR EM VERMELHO” (*Moulin:Rouge*); Direção: Baz Luhrman; Produção: BazMark Films, EUA, 2001.

“O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO” (*Birth of a Nation*); Direção: D.W. Griffith; Produção: Epoch Producing Corp., EUA, 1915.

“PI” (*Pi*); Direção: Darren Aronofski; Produção: Harvest Filmworks, EUA 1998.

“PLATOON” (*Platoon*); Direção: Oliver Stone; Produção: Hemdale Film Corporation, EUA, 1986.

“PSICOSE” (*Psycho*); Direção: Alfred Hitchcock; Produção: Shamley Productions, EUA, 1960.

“PULP FICTION - TEMPO DE VIOLÊNCIA” (*Pulp Fiction*); Direção: Quentin:Tarantino; Produção: A Band Apart – Miramax Films, EUA, 1994.

“OS REIS DO IÊ-IÊ-IÊ” (*A Hard Day’s Night*); Direção: Richard Lester; Produção: Proscenium Films, Inglaterra, 1964.

“RÉQUIEM PARA UM SONHO” (*Réquiem for a Dream*); Direção: Darren Aronofski; Produção: Artisan Entertainment, EUA, 2000.

“O RESGATE DO SOLDADO RYAN” (*Saving Private Ryan*); Direção: Steven Spielberg; Produção: AmblIn:Entertainment, EUA, 1998.

“ROMEU + JULIETA” (*Romeo + Juliet*); Direção: Baz Luhrman; Produção: BazMark Films, EUA, 1996.

“SNATCH – PORCOS E DIAMANTES” (*Snatch*); Direção: Guy Ritchie; Produção: SKA Films, Inglaterra, 2000.

“SOCORRO!” (*Help!*); Direção: Richard Lester; Produção: Suba Films, Inglaterra, 1965.

“TEMPOS MODERNOS” (*Modern Times*); Direção: Charles Chaplin; Produção: United Artists, EUA, 1936.

“THELMA E LOUISE” (*Thelma and Louise*); Direção: Riddley Scott; Produção: Pathé Entertainment, EUA, 1991.

“UM CORPO QUE CAI” (*Vertigo*); Direção: Alfred Hitchcock; Produção: Paramount Pictures, EUA, 1958.

“UM DIA DE CÃO” (*Dog Day Afternoon*); Direção: Sidney Lumet; Produção: Artists Entertainment Complex, EUA, 1975.

“UM HOMEM COM UMA CÂMERA” (*Chelovek S Kinnoapparatom*); Direção: Dziga Vertov; Produção: VUFKU, Rússia, 1929.

“UMA CILADA PARA ROGER RABBIT” (*Who Framed Roger Rabbit?*); Direção: Robert Zemeckis; Produção: AmblIn:Entertainment, EUA, 1988.

“VEM DANÇAR COMIGO” (*Strictly Ballroom*); Direção: Baz Luhrman; Produção: Beyond Films, Austrália, 1992.

## **REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:**

The Internet Movie Database. Disponível em: <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>. Acesso em: 01 jun. 2005.

The Music Vídeo Database. Disponível em: <[www.mvdbase.com](http://www.mvdbase.com)>. Acesso em: 01 jun. 2005.

## **VIDEOGRAFIA:**

“BAD” Artista: Michael Jackson; Direção: Martin Scorsese; Produção: Optimum Productions, EUA, 1987.

“FROZEN” Artista: Madonna; Direção: Chris Cunningham; Produção: Blackdog Films, Inglaterra, 1998.

“HEART SHAPED BOX” Artista: Nirvana; Direção: Anton Corbijn; Produção: The State, Inglaterra, 1993.

“LIKE A PRAYER” Artista: Madonna; Direção: Mary Lambert; Produção: O Pictures, EUA, 1989.

“MONEY FOR NOTHING” Artista: Dire Straits; Direção: Steve Barron; Produção: Rushes, EUA 1986.

“PENNY LANE” Artista: The Beatles; Direção: Peter Goldmann; Inglaterra, 1967.

“SLEDGEHAMMER” Artista: Peter Gabriel; Direção: Stephen R. Johnson; EUA, 1986.

“SOUR GIRL” Artista: Stone Temple Pilots; Direção: David Slade; EUA 2000.

“STRAWBERRY FIELDS FOREVER” Artista: The Beatles; Direção: Peter Goldmann; Inglaterra, 1967.