

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Arthur Cerri e Cerri

**A EDIÇÃO DE VIDEO NO DOCUMENTÁRIO “PUMP IT
UP THE VOLUME – THE HISTORY OF HOUSE MUSIC”**

Passo Fundo

2012

Arthur Cerri e Cerri

**A EDIÇÃO DE VIDEO NO DOCUMENTÁRIO “PUMP IT UP
THE VOLUME – THE HISTORY OF HOUSE MUSIC”**

Monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Professor Cleber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2012

Arthur Cerri e Cerri

**A EDIÇÃO DE VIDEO NO DOCUMENTÁRIO “PUMP IT UP THE
VOLUME – THE HISTORY OF HOUSE MUSIC”**

Monografia de conclusão do Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Professor Cleber Nelson Dalbosco.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Cleber Nelson Dalbosco - UPF

Prof. Dr. _____ - _____

Prof. Dr. _____ - _____

Aos meus pais, Carime e Geraldo, que nunca deixaram de me apoiar, seja qual fosse minha escolha.

Agradeço àqueles que através dos exemplos me ensinaram a nunca desistir, mãe e pai. Obrigado pela paciência em esperar este dia. Elisa e Livia, minhas irmãs – inspirações de força e dedicação na qual sempre tentei me espelhar. À Amanda, que me fez continuar.

“Algum dia - e esse dia pode nunca chegar - Eu vou lhe pedir para fazer um serviço para mim. Mas até esse dia, aceite essa justiça, como um presente.” (Don Vito Corleone, 1972)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar as técnicas de montagem cinematográfica empregadas no documentário inglês *Pump It Up The Volume*, que conta a história do início da música eletrônica. Para tal entendimento serão expostas definições sobre documentários, sua história, origem e estilos. Sobre a montagem cinematográfica serão utilizados como base os 5 métodos apresentados por Sergei Eiseinstein no livro “A forma do filme”. Considera-se de fundamental importância o casamento entre o áudio e a imagem na utilização das técnicas de montagem. Este trabalho foi realizado através de consultas bibliográficas, principalmente de livros e artigos, bem como de conteúdos disponíveis na internet, visto que a bibliografia é vasta e, dessa maneira, a consulta se torna mais ampla.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Montagem Cinematográfica, Música Eletrônica, Sergei Eisenstein.

SUMÁRIO

Resumo	6
Sumário.....	7
Introdução.....	8
1. Documentários	10
1.1. História.....	13
1.2. Estilos	16
1.2.1. Drâmático.....	17
1.2.2. Biográfico	17
1.2.3. Compilação	17
1.2.4. Estilo Griersoniano	18
1.2.5. Estilo “Primeiro Direto”	18
1.2.6. Estilo “Segundo Direto”	18
1.2.7. Estilo Contemporâneo ou Auto-reflexivo	19
2. Montagem	20
2.1. Estilos de montagem	27
2.1.1. Montagem alternada.....	28
2.1.2. Montagem analítica.....	29
2.1.3. Montagem em contiguidade.....	30
2.1.4. Os estilos de montagem segundo Eisenstein	32
2.1.4.1. Montagem Métrica.....	32
2.1.4.2. Montagem rítmica	34
2.1.4.3. Montagem tonal	35
2.1.4.4. Montagem atonal.....	36
2.1.4.5. Montagem intelectual.....	37
3. O Documentário Pump it Up The Volume: A história da House Music	39
3.1. O documentário	40
3.2. Estrutura	41
3.2.1. Pump up the Volume (1976-1987) - Capítulo 1: Time to Jack.....	41
3.2.2. Pump up the Volume (1988-1989) - Capítulo 2: Can You Feel It.....	43
3.2.3. Pump up the Volume (1990-2002) - Capítulo 3: From Hardcore to Handbag	45
3.2.4. Análise da montagem.....	47
Considerações finais	53
Referências bibliográficas	55
Anexos.....	56

INTRODUÇÃO

As imposições e reinterpretações da imagem talvez sejam umas das temáticas mais discutidas quando se fala da estruturação de documentários. Esta pesquisa se justifica por ter como objetivo analisar tal estrutura, diante da montagem de um documentário sobre um dos estilos musicais mais influentes da atualidade

Uma geração inteira sob a influência de um estilo musical. A música eletrônica surgiu, e se estabeleceu, sob os olhares de reprovação da sociedade. Até hoje elucida a liberdade de criação, disponível a qualquer um capaz de estabelecer ritmos através das mais diversas ferramentas. Além de tal capacidade, a música eletrônica, em boa parte de sua existência, gerou conflitos – de opinião, ideológicos e políticos.

O documentário, por sua vez, tem a missão de associar som e imagem e, através da união destas duas correntes, ilustrar histórias para o conhecimento de um grande público.

Para que se compreenda como um filme pode contar uma história, toma-se como base o documentário *Pump it up the volume* - produzido, idealizado e financiado pelo *Channel 4* - canal de televisão estatal inglês – que, através de depoimentos e imagens de época, relata o crescimento da música eletrônica ao redor do mundo.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. Num primeiro momento são descritos os documentários. Sua história desde a classificação do primeiro filme, como evoluiu através dos anos, estilos básicos, métodos de abordagem da realidade e como pode influenciar o entendimento por parte do espectador.

No segundo capítulo é estudada a montagem cinematográfica. Para isso, a pesquisa iniciou-se pela história do cinema, para que a evolução de seus estilos pudesse dar uma melhor dimensão de como foi estabelecida a montagem propriamente dita. Ainda são destacados os estilos de montagem e suas características principais, visando a terceira parte deste trabalho que fará a análise do documentário.

O terceiro capítulo inicia com a descrição, dividida em três partes, do documentário utilizado já citado. Cronologicamente organizada, a primeira parte deste capítulo, passa pelos pontos considerados mais relevantes do filme. Em seguida, está a análise da montagem do documentário, segundo os estilos descritos pelo diretor russo Sergei Eisenstein em seu livro, *A forma do filme*, de 2002.

A análise da montagem, se fez com base no documentário *Pump it up the volume* – *The History of house music*, produzido em 2001 pelo canal estatal de televisão inglês *Channel*

4. Originalmente criado para televisão, o documentário é dividido em três partes, cada uma com aproximadamente 45 minutos.

1. DOCUMENTÁRIOS

Os filmes de documentação, ou documentários, são produzidos e idealizados com o intuito de capturar fragmentos e sons, conforme uma seleção previamente estabelecida, de uma história a ser contada.

Dessa forma, entende-se que um documentário pode dramatizar uma situação passada, presente ou futura, considerada relevante, através da interpretação dada pelo diretor e da utilização de recursos de vídeo e áudio.

No livro, *“Roteiro para mídia eletrônica”*, o autor Robert B. Musburger descreve documentário.

Um documentário é um filme que lida com a as relações entre as pessoas e o meio onde vivem, as pessoas e o trabalho, as pessoas em relação a outras pessoas e qualquer combinação dessa relação conforme percebida em qualquer sociedade existente na época da produção do filme (MUSBURGER, 2008, p.121).

Basicamente, um documentário tem como princípio a transmissão de uma mensagem através de uma obra cinematográfica, sendo produzido para capturar, interpretar, tratar e selecionar imagens/sons. Esta mesma produção documental pode levar ao espectador a realidade como ela se apresenta – totalmente pura, sem tratamento – ou estabelecer estilos e reinterpretações, gerando, em alguns casos, novas mensagens.

Como qualquer produção, exige que seja realizada uma pesquisa prévia detalhada. Isto não significa que o caminho natural do cinema, quando um roteiro é seguido a risca, será neste caso empregado. Pode, ainda, ter diversos formatos, partindo desde a ausência de um roteiro escrito e indo até roteiros extremamente complexos com narração, efeitos e música.

Como dito anteriormente, o compromisso de um documentário é estabelecido a partir do momento em que se tem a responsabilidade de reproduzir a verdade e, por este motivo, a ausência de um roteiro tradicional muitas vezes fica implícita ao compromisso de deixar a história ser contada pelos próprios personagens. Segundo Umbelino, “É comum se imaginar o filme documentário como a expressão legítima do real ou se crer que ele está mais próximo da verdade e da realidade do que os filmes de ficção” (2012, p.01).

Esta realidade surge conectada aos fatos. Tendo em vista que com o passar das horas os acontecimentos diários são atualizados, deve-se entender que em muitos casos a criação e contextualização de um documentário se dá conforme o momento vivido por uma sociedade em um determinado período. Sobre isso Bill Nichols explica que em documentários, o momento histórico é crucial.

Vale a pena insistir no fato de que as estratégias e os estilos utilizados no documentário, assim como os do filme narrativo, mudam. Eles tem uma história. E mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico. (NICHOLS, 2004, p.46)

Sobre esta característica, Nichols (2004) salienta ainda o porque de blocos históricos se tornarem tão importantes na produção de um documentário.

O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece ser um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação. (NICHOLS, 2004, p. 48)

No final da década de 1950 o surgimento de equipamentos portáteis de som e imagem - menores, mais leves e conseqüentemente mais ágeis - tornaram as produções capazes de serem levadas a praticamente qualquer lugar. Esta agilidade fez com que a captação de imagem e som fosse levada diretamente à fonte da mensagem, ou seja, o material gravado se tornava mais fiel a realidade já que ambos eram captados simultaneamente.

As primeiras experiências com a nova estilística documentária surgem com a revolução tecnológica do final dos anos 1950, provocada pelo aparecimento de novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. (RAMOS, 2008, p. 269)

Neste momento de novas experiências, causadas pela implementação de novas ferramentas, pode-se considerar que o contexto de documentário clássico, conhecido como “voz de Deus”, dotado de um narrador extra-campo que em alguns casos até sobressaía aos

elementos visuais, é deixado de lado para a construção daquilo que passa a ser considerado o cinema direto.

O cinema direto, segundo Nichols pretendia aumentar o efeito verdade, graças à objetividade e a capacidade de capturar fielmente acontecimentos da vida cotidiana de determinadas pessoas (2004, p. 47).

Filmes como *Crônica de um verão* [...], *Lonely Boy* [...], *Primary* [...] aproveitaram as novas possibilidades técnicas oferecidas por câmeras portáteis e gravadores de som, que podiam produzir um diálogo sincrônico nas locações. (NICHOLS, 2004, p.47)

Os filmes do cinema direto buscavam se tornar transparentes, captando as pessoas em ação e deixando que o espectador fizesse seu próprio julgamento a respeito do que era mostrado na tela, sem a ajuda de nenhum comentário.

Ramos complementa dizendo que no primeiro momento do cinema direto, “acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (2008, p.269).

[...] a validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo. Como uma ‘mosca na parede’, entrego esse mundo, em sua ambiguidade original, para que o espectador exerça a liberdade de sua interpretação. (NICHOLS apud RAMOS, 2008, p.269)

A evolução do documentário se fez a partir deste momento. O surgimento das novas ferramentas e como foram utilizadas foi capaz de gerar estilos diferentes, tais como o filme de entrevistas – que consistia num documentário completamente estruturado através de entrevistas de pessoas diretamente ligadas ao tema da produção.

Nos anos 1970, vimos o surgimento de um terceiro estilo, que incorpora o estilo direto, [...], geralmente na forma de entrevistas. Numa infinidade de filmes [...] os participantes se colocavam diante da câmera para dar seu testemunho. Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e

incompletos, esses filmes forneceram modelo para o documentário contemporâneo. (NICHOLS, 2004, p.48)

A mescla de estilos que utiliza entrevistas, narração, intertítulos e uma grande parcela de observação por parte do diretor, fundamenta com a estética mais atual sobre documentários.

Segundo Nichols entende-se que, desde o princípio, os filmes documentais, que tinham como objetivo contar uma história com o mínimo de manipulação, não passam de uma reinterpretação da visão de uma ou várias pessoas (2004, p.48)

Mais recentemente iniciou-se uma quarta fase em que os filmes assumem formas mais complexas, [...]. Esse novo documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-apresentação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.(NICHOLS, 2004, p.48)

Dessa forma, os documentários são definidos como representantes de uma realidade, neste caso, passível de interpretação e reestruturação por parte de uma equipe ou apenas uma pessoa, o diretor.

1.1. História

Os primeiros documentários de que se tem conhecimento foram criados sem pretensão e elaborados por fotógrafos a partir de fotografias de guerras ocorridas no século XIX. Estes primeiros experimentos tornaram-se comentários sobre o custo das guerras, tanto em questões financeiras como em sofrimento para a população, criando, assim, um documentário antiguerra de alto cunho emocional que mostrava os acontecimentos daquele período.

Conforme Musburger, os primeiros filmes eram documentários da realidade, que mostravam situações do cotidiano – pessoas conversando, deixando seus trabalhos – e que não faziam nenhum tipo de observação social (2008, p.121)

Estes filmes, não podem ser considerados documentários, mas simplesmente registros da atividade humana (MUSBURGER, 2008, p.122)

Considerado o primeiro documentário, o filme do diretor americano Robert Flaherty, *Nanook – O esquimó*, de 1922 expôs um estudo sobre a ação do homem no meio ambiente e contra ele. Isto permitiu que outros “documentaristas” seguissem com suas experimentações, tanto na Inglaterra quanto no Canadá.

Na década de 1930 o rádio fazia uso da dramatização das notícias em destaque. Utilizando atores, orquestras e efeitos sonoros, os principais fatos eram recriados. Assim, o público com um menor acesso a informação aceitava tais informações como verdade. O ponto de vista expresso nestes programas daria origem aos cinejornais.

Em 1930 o rádio começou a explorar questões levantadas pelas notícias do mundo em programas como *The voice of time*, *Harry von Zell*, trazendo um elenco de atores, uma orquestra completa e técnicos em efeitos sonoros para recriar as principais notícias daquela semana[...]. A audiência menos sofisticada daquela época,[...], aceitava as recriações como realidade. (MUSBURGER, 2008, p.122)

Pequenos programas exibidos nos intervalos dos filmes nas salas de cinema, os cinejornais evidenciaram, durante a segunda-guerra mundial, situações nas quais pessoas comuns eram vistas nos afazeres do dia a dia, em lugares onde o equipamento de produção podia chegar.

Dessa maneira o público estava mais próximo da realidade. Nos Estados Unidos, a exibição dos cinejornais era, de certa maneira, obrigatória já que os grandes estúdios detinham o poder de distribuição de filmes para as salas de cinema, influenciando diretamente na composição da programação destas salas. Na década de 1940, uma ordem judicial decretou o fim do monopólio da distribuição cinematográfica, fazendo com que alguns anos após o decreto, a exibição dos cinejornais fosse extinta.

Nos Estados Unidos depois da guerra , os cinejornais continuavam a ser exibidos em cinemas até que o *block booking* acabou com o monopólio no controle da distribuição de filmes pelos maiores estúdios. [...] Tanto os cinemas de propriedade dos estúdios quanto os independentes tinham que alugar filmes em pacotes. Se um cinema quisesse exibir um novo lançamento importante, eles também teriam de pagar por uma série constituída por um curta, um cinejornal e um desenho animado[...]. Em meados da década de 1940 um processo judicial contra os principais estúdios exigiu que estes abrissem mão ou das atividades de distribuição ou das atividades de exibição. (MUSBURGER, 2008, p.123)

A partir desse momento, mais precisamente na década de 1960, a televisão abriu um novo campo para este tipo de produção, que passava a ser mais investigativa, retratando com os recursos da época a condição humana através da observação das pessoas em seu ambiente, profissional ou pessoal.

Felizmente a televisão abriu novos caminhos para todos os gêneros de filmes[...]. Os primeiros documentários de televisão tendiam a exibir material informativo ou diários de viagens sem tentar abordar valores sociais, mas examinando o ambiente social da humanidade e seus problemas. (MUSBURGER, 2008, p.125)

Neste período a utilização de câmeras com película de 16mm, menores e mais leves, juntamente com gravadores capazes de capturar áudio em sincronia com a imagem, diminuiu o custo de produção e aumentou o uso das técnicas de cinema-verité – cinema verdade – já que a facilidade de transporte do equipamento permitia a cobertura “in loco” e mais frequente dos fatos.

Durante a década de 1970, os documentários independentes foram barrados pelas canais de televisão, tendo em vista que o conteúdo dessas produções, em casos como os de documentários que investigavam e promoviam automóveis de baixo consumo de combustível, prejudicava a imagem perante patrocinadores e público, gerando muitas vezes ações judiciais públicas.

A década de 1970 produziu uma safra mista de documentários de qualidade.[...]. Os indivíduos apresentados em documentários começaram a entrar com processos judiciais baseados nas leis de privacidade e de calúnia e difamação.[...] o efeito disso foi mostrar para os produtores e

principalmente para as redes de televisão que se devia tomar cuidado com o conteúdo a ser exibido.(MUSBURGER, 2008, p.124)

A sociedade mudava e o mesmo acontecia com os documentários. Durante a década de 1980, minorias étnicas e racias se tornaram fontes de assunto. Já no final da década e em seguida nos anos 1990, o fim da União Soviética e as políticas repressivas de governos na Ásia, África e na América do Sul forneceram uma nova onda de documentários. Com a chegada da TV por satélite e cabo, documentários de gêneros não populares ou com conteúdo ofensivo puderam ser exibidos, dando maior liberdade para diretores e equipes.

As operações por satélite e cabo resultaram em oportunidade de distribuição para documentários de viagem, biográficos e informações gerais, assim como de assuntos violentos demais ou com orientação sexual que não poderiam ser exibidos pelas redes abertas.(MUSBURGER, 2008, p.124)

Atualmente os documentários estão mais abrangentes e despertam cada vez mais interesse de uma parcela da população. São reproduzidos em larga escala nos canais pagos, tendo inclusive canais específicos para diferentes gêneros de documentários. Podem ser citados alguns canais da televisão paga: *National Geographic Channel* – documentários sobre natureza, história, animais - *The Biography Channel* – biografias de grandes celebridades – *Discovery Channel* – documentários sobre os mais diversos temas, desde tecnologia até perspectivas futurísticas.

1.2. Estilos

Segundo Musburger apesar dos documentários terem abordado inicialmente uma grande diversidade de assuntos, eles estão divididos em três categorias que permitem uma maior liberdade no julgamento de valores e mantêm a sensação de realidade e realismo necessária (2008, p. 125).

1.2.1. Dramático

Estilo que visa destacar a realidade das pessoas ou ações de um determinado assunto. O impacto é relativo ao tempo em que a câmera e o microfone conseguem mostrar o que está acontecendo sem a presença de um narrador, sem voz over ou seja: quanto mais puro o que está sendo mostrado, maior é o apelo dramático. Segundo Musburger “o documentário deve passar por uma série de crises, seguindo o padrão de narração de história. O climax deve ter natureza pessoal ou social, mas o argumento deve ser apresentado para resolver a crise” (2008, p.125).

1.2.2. Biográfico

De um modo geral os documentários biográficos tem como objetivo contar a vida de um determinado personagem.

Antigamente este tipo de filme contava com maior frequência a vida de pessoas que já haviam falecido, fato que está mudando nos dias de hoje. O documentário biográfico pode utilizar o próprio personagem como narrador. Durante as histórias contadas a interação entre o personagem principal – assunto do filme – e outros personagens é constante. Para explorar de uma forma mais completa se faz necessário ouvir e colher relatos de outras fontes, que podem ser amigos, testemunhas ou familiares, todos ligados por algum fato ou relacionamento. Musburger afirma que “Nunca é deixada de lado a vida da personagem principal, devendo esclarecer pontos negativos e positivos, visando chegar a uma conclusão” (2008, p.125)

1.2.3. Compilação

Segundo Musburger, A compilação é a junção do estilo biográfico com o dramático. Utiliza todo o material encontrado para ilustrar pontos altos e baixos da vida de uma personalidade ou de uma determinada questão colocada em debate. O material utilizado -

arquivos, fotografias, entrevistas, recortes de jornal - dão maior credibilidade aos depoimentos mostrados no filme (2008, p.126).

1.2.4. Estilo Griersoniano

O estilo Griersoniano ou voz de Deus, foi a primeira forma de documentário. Nesta forma de discurso, “ a voz do narrador era um dos principais elementos e, em muitos casos, se sobressaía ao próprio assunto do filme. Em muitos casos essa narração chegava a dominar os elementos visuais, embora pudesse ser poética e evocativa ” (NICHOLS, 2002, p. 47).

Após a Segunda Guerra Mundial, este estilo caiu em desuso, mas na televisão continuou a ser usado nos noticiários, programas, em propagandas e em documentários especiais.

1.2.5. Estilo “Primeiro Direto”

Também chamado de cinema direto, o primeiro direto, foi o sucessor do estilo Griersoniano. Como característica básica está o aumento do efeito verdade em comparação com o antigo estilo.

Segundo Nichols aqui novas possibilidades técnicas tornaram possíveis diferentes maneiras de demonstrar a vida e a realidade das pessoas. O espectador deve ser o responsável por tirar sua própria conclusão, sem interferência do filme. (2002, p.47)

1.2.6. Estilo “Segundo Direto”

Surgiu nos anos de 1970. Este estilo agrega as características do primeiro direto – quando os personagens ou o narrador falam diretamente ao espectador – mas aqui, em forma de entrevista. Os filmes normalmente deixavam o entrevistado diante da câmera

para que desse seu testemunho sobre um determinado acontecimento. “Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e incompletos, esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo, mas, como estratégia e como forma, o filme de entrevistas tem os seus problemas” (NICHOLS, 2002, p.48).

1.2.7. Estilo Contemporâneo ou Auto-reflexivo

Segundo Nichols o estilo contemporâneo assume uma forma mais complexa. O documentário classificado como auto-reflexivo reúne as características dos outros estilos, ou seja, reúne passagens de um narrador, com entrevistas, complementando em alguns casos com a voz do diretor e títulos entre os quadros. (2002, p.48)

Quando este estilo se forma fica claro que o filme documentário sempre foi uma reinterpretação da realidade, já que, desde o princípio, o filme é capaz de moldar aquilo que mostra.

2. MONTAGEM

Para falar sobre montagem cinematográfica é necessário que se faça um resumo histórico, abordando, neste caso, as características visuais empregadas na época em que surgiram os métodos de montagem.

A história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas.[...] Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema.(CESARINO apud MASCARELLO, 2006, p.16)

Por não possuírem o compromisso de contar uma história, os primeiros filmes, feitos até o início da década de 1920, utilizavam planos fixos, que privilegiavam a continuidade natural da cena, gerando uma espécie de imagem-movimento. Normalmente estas cenas eram capturadas em plano geral aberto, dando uma grande amplitude visual e, que não detalhava especificamente nenhuma parte do filme.

Os exemplos típicos do primeiro período do cinema eram compostos por uma série de quadros isolados, os quais originavam algo como os “atos” do teatro. Eram partes separadas umas das outras por intervalos que continham o título do próximo quadro/cena. Segundo a autora Maria de Fátima Augusto, neste período ainda não existia montagem.

Não se pode falar em montagem, já que os filmes eram compostos de um só plano, de uma só tomada. A montagem aparecerá mais tarde, quando o cinema atingir um certo grau de evolução e quando a câmera se tornar móvel.(AUGUSTO, 2004, p. 26)

O posicionamento da câmera, e a forma como era usada, é o que marca a estética visual neste período do cinema. A maneira como os enquadramentos eram montados, deixava clara a ausência de uma maior elaboração do filme. A câmera era colocada em um tripé e, estando fixa, possibilitava que os atores executassem toda a ação defronte ao equipamento.

A câmera não se movia, ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, num recorte que chamaríamos hoje de plano geral. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista de um espectador sentado mais ou menos no meio da platéia. (AUGUSTO, 2004, p.26)

Esta estética visual semelhante ao teatro – platéia em frente ao palco – aliada às mudanças teóricas, técnicas e de produção do cinema, caracterizavam a não existência de uma linguagem cinematográfica específica. Ainda, a união de profissionais de diversas áreas e a constante experimentação marcaram o período inicial do cinema.

Neste época, o cinema era uma novidade, no que diz respeito a captação de imagens e projeção, na qual diversos profissionais buscavam alternativas para os problemas encontrados durante o processo de criação. Este conhecimento empírico, elaborado nos sets de filmagem, acabou criando novos profissionais que, mesmo com poucos recursos e ainda sem um conceito visual formado, tentavam inovar.

Durante os primeiros 20 anos existiam imagens que diferenciavam-se das demais pelo modo como eram retratadas. Os irmãos Lumière e o ilusionista George Méliès, foram os primeiros a vislumbrar esta mudança, fugindo dos padrões utilizados na época.

Lumière não sentiu a necessidade de reproduzir a representação frontal, ou seja, de colocar a câmera num eixo perpendicular aos trilhos e ao deslocamento (lateral) do trem. Pelo contrário, ele enquadrava o trem da mesma forma como o faria o viajante situado na plataforma da estação; olhando o ponto do horizonte de onde o veículo deveria surgir,(..) de forma a observar o movimento em termos de profundidade e não de lateridade (MACHADO, 1997, p.95)

Méliès, considerado um dos fundadores do cinema de ficção, criou métodos para que os espectadores pudessem experimentar novas sensações através de seus filmes.

No truque de fundir uma cena com outra, Méliès adaptou técnicas teatrais existentes, como se uma delas nascesse de outra. Invertia o filme alguns metros e filmava o começo da nova cena sobre o término da antiga. Este artifício, conhecido como “dissolução”, foi rapidamente aceito pela platéia como convenção cinematográfica, que persiste ainda hoje (GUIMARÃES, 1997, p.13)

A montagem destes primeiros filmes ainda utilizava planos contínuos, que não possuíam a necessidade de narrar uma história cronologicamente organizada. As inovações trazidas por Méliès e os irmãos Lumière fizeram com que os limites da tela fossem ultrapassados, gerando uma nova maneira de se fazer cinema, mas o problema de um quadro contínuo e complexo ainda permanecia.

[...] à ilusão quase sempre vertical, abarcando todo o campo da objetiva por igual, à fixidez da objetiva, que privilegia a posição horizontal e frontal; à utilização, como cenário, de um pano de fundo pintado; à disposição cenográfica dos atores, situados longe da câmera, freqüentemente à maneira de um “quadro vivo”, desprovido de qualquer movimento axial[...] (GUIMARAES, 1997 p.114 *apud* AUGUSTO 2004, p.27).

Como as cenas eram montadas a fim de serem separadas por um “intertítulo”, cada uma delas era composta por diversos elementos, gerando em sua grande parte, cenários complexos e de difícil entendimento. Segundo Augusto, “por suas características, estes cenários, desviavam o olhar do espectador e, essa dificuldade no direcionamento do olhar, causava muitas vezes uma leitura errada da história. O que caracterizava o primeiro cinema era o fato de tudo ser colocado de forma simultânea no quadro” (2004, p.30).

A linearidade presente na maioria dos filmes atuais, tão natural ao espectador moderno, só viria a surgir com os ditos filmes de perseguição.

De 1903 a 1906, fazem sucesso os filmes de perseguição, em que se agregam vários planos com caráter de atração, cheios de palhaçadas, nos quais se assiste à correria de perseguidos e perseguidores, sem haver corte entre a passagem dos dois grupos. privilegiam-se as ações físicas e os personagens não têm motivações psicológicas profundas. (COSTA, 1995, *apud* MASCARELLO, 2006, p. 25 e 26)

Tal linearidade é o resultado da união de diversos fatores, reunidos naquela época durante a elaboração de uma grande sequência de filmes.

O surgimento do cinema de perseguição impõe obrigatoriamente esta característica linear. Por se tratar de um roteiro com começo (roubo), meio (perseguição), e fim (captura do ladrão) a necessidade de contar esta estória de modo cronológico organizado fica evidente.

Segundo Machado ainda nos primórdios do cinema, mais precisamente em 1901, o diretor inglês James Williamson utiliza-se da continuidade implícita no roteiro do filme *Stop Thief!* (1997, p.98)

Aqui, um ladrão rouba um pedaço de carne de um açougueiro, que levava a mercadoria para sua loja, dando início a uma perseguição. No final, o ladrão esconde-se dentro de um barril, mas é descoberto pelo faro de um cachorro[...]. Pode se dizer que esse filme inicia a grande tradição do filme de perseguição, sobretudo por introduzir um novo elemento: a continuação de um quadro a outro (MACHADO, 1997 *apud* AUGUSTO, 2004, p. 31).

Nestes filmes a noção de espaço extra campo era reforçada já que, por uma necessidade imposta pelo roteiro, o diretor seguia o caminho dos personagens, deixando subjetivamente entendido que um espaço *off*, fora do quadro mostrado, existia.

Caberá ao filme de perseguição introduzir as primeiras ligações de ordem indicial entre vários planos que o constituíam. A cena de perseguição aponta para um espaço alhures, um espaço fora da tela (o espaço vazio tende a sugerir sua extensão para fora dos limites do quadro), ao qual muito mais tarde dar-se-á o nome de espaço *off* ou extraquadro, passível de ser ligado, através de uma relação de sucessão espaço-temporal, ao espaço pró-filmico.(AUGUSTO, 2004, p.30 e 31)

Segundo Augusto, este estilo introduziu as primeiras ligações entre vários planos, deixando claro que o conjunto de tomadas construía o produto final (2004, p. 31).

Por se tratar de narrativa em movimento, as cenas de perseguição deixavam claro a existência de um espaço fora da cena, ou seja, um espaço que existe mas não é necessariamente mostrado naquele momento, no enquadramento utilizado pela câmera.

Este estilo conseguiu demonstrar uma linearização da narrativa cinematográfica, que através do movimento de perseguidores e perseguidos, impôs uma solução estrutural natural às ligações dos planos.

No primeiro quadro faz a exposição dos motivos, ou seja, mostra a razão da perseguição; o segundo corresponde ao desenvolvimento da perseguição propriamente dita; finalmente o terceiro quadro dá a resolução da história,

em geral com a captura do(s) perseguido(s) pelo(s) perseguidores (AMENGUAL *apud* MACHADO, 1997, p.119)

O movimento da cena, mesmo que com a câmera parada, ficava evidente quando o perseguido mudava de local e assim os perseguidores o seguiam, fazendo com o que o filme trocasse de locações, mas, sempre seguindo uma ordem lógica. Assim sendo, o conceito de montagem, mesmo que primitivo, se fez presente no cinema.

O filme de perseguição criou uma montagem lógica estabelecida por um roteiro, mas, ainda assim, fez uso de uma câmera parada que mostrava apenas um plano aberto. A utilização de novos planos dentro de uma mesma cena só foi vista no começo dos filmes *voyeuristas*.

Para Machado ,o *filme voyeurista* também é decisivo na construção de um novo olhar. O estilo vai aproximar a câmera do assunto e detalhar a ação do protagonista, visando trazer o espectador para a cena (1997, p.119).

No início as tomadas aproximadas causavam estranheza ao público, que não entendia quando o enquadramento era aproximado.

No começo dos filmes *voyeuristas* a posição da câmera tende a confundir-se com a colocação do espectador. De início o público não entendia quando um detalhe ou personagem era enquadrado próximo ou em primeiro plano. (AUGUSTO, 2004, p.33)

Segundo Augusto, o efeito certamente causaria estranhamento, mas, os realizadores o tornaram natural, fazendo uso de uma ferramenta que tinha como objetivo facilitar a identificação do espectador (2004, p.33).

Uma máscara circular, imitando uma luneta ou lupa, identificava os planos aproximados e possibilitou a adaptação das pessoas a esse novo método. O autor ainda destaca que o problema para representar com naturalidade a passagem de um plano geral para o plano aproximado, acontecia pela falta de uma linguagem habitual no emprego da visão de câmera (2004, p. 34).

O grande problema para representar com naturalidade a transição do plano geral e objetivo para o plano aproximado e subjetivo, será a inexistência

ainda de codificação dos deslocamentos de mirada, segundo conceitos de continuidade que serão formulados só mais tarde. (AUGUSTO, 2004, p.34)

Nos filmes do primeiro cinema são encontradas inovações que levam em direção à linearização da narrativa, mas, naquele momento, os diretores ainda não conseguiam sintetizar tais inovações. A união entre novas técnicas e como utilizá-las só seriam exploradas pelo diretor David Griffith.

Entendendo a ligação lógica entre a sequência dos planos a serem montados, Griffith torna coerente para o espectador a experiência de assistir a um filme fazendo a ligação entre os pontos de vista de câmera, personagem e público.

Há em sua obra um movimento que começa com a intensificação do processo de fragmentação da narrativa já em curso, radicalizando-se esse processo com a montagem alternada de ações paralelas, e vai levando o cineasta a tomar consciência do “artifício” da montagem, e procurando disfarçá-los pelos efeitos da continuidade. (MACHADO *apud* AUGUSTO 2004, p.35)

No filme *The lonedale operator* de 1911 Griffith muda a posição da câmera dentro de uma mesma cena, utilizando o efeito dramático do ângulo de visão. Ele acompanha os personagens dando ênfase as ações de cada plano.

Em *Birth of nation* de 1915, ele não espera mais o término das ações para cortar e mudar o enquadramento.

[..] ele dá o corte em pleno ápice da ação, tornando mais ágil a montagem e provocando no espectador a excitação da própria ação que se desenrola na tela. (MACHADO, 1997, p.111)

Segundo Augusto, neste momento Griffith descobre que a mesma naturalidade vista durante a montagem, que liga duas cenas desenvolvidas em espaços diferentes, estarão aptas a conferir homogeneidade a um corte no interior de uma mesma cena. “Estas características instituíram os princípios fundamentais do corte na montagem e permitiram a codificação dos elementos da narrativa por parte do público, já que a maneira como é feita deixa a cargo do

próprio espectador a união dos fragmentos, apenas lhe é sugerido um fluir natural dos fatos” (2004, p.35).

Assim, utilizando a lógica da continuidade aliada a montagem de planos diferentes dentro de uma mesma cena, Griffith criou uma ordenação linear que tornava as imagens mais fáceis de serem entendidas, criando maiores possibilidades narrativas para o cinema e originando o que mais tarde seria a decupagem clássica.

É a partir dessa homologia entre as orientações da superfície do écran – que algumas vezes pode estar em contradição com aquelas do espaço pró-filmico[...] – e aquelas do corpo sujeito-espectador, que o cinema começa a centrar o espectador fazendo dele o ponto de referência em torno do qual se constitui a unicidade de um espetáculo destinado a ser mais e mais fragmentado. (BURCH *apud* GUIMARÃES, 1997 p.117)

A divisão do filme em planos, de modo que a narração apresente-se lógica, clara, contínua, coerente, suave e linear é a decupagem clássica. O corte deve se tornar invisível para que o espectador não perceba a mudança de enquadramento. A não evidenciação dos cortes permite que o público se envolva com a narrativa da história, sem desviar a atenção para as técnicas de montagem, tendo-se a impressão de que o filme é a própria realidade.

Segundo Burch, o termo *raccord* corresponde a noção de “corte” ou “corte simples” e designa a mudança no plano. Nesse sentido, usa-se o termo corte para o mudança de uma cena a outra e *raccord* para a mudança que permite ao espectador ter a noção de continuidade de um plano a outro (1973, p.64)

[...] ao nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord*); ao nível do espaço (*raccord* de olhar, de direção, de posição – seja de objetos seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo). (BURCH, 1973, p.65)

Bursch se refere a algo também conhecido como continuidade. A atenção dada aos planos, em todos os aspectos, se torna de fundamental importância para que o espectador compreenda o que está sendo mostrado na tela.

Neste período as imagens acabaram submetidas a uma ordenação linear que as tornavam mais legíveis e, conforme Augusto acabaram conceituando o princípio da montagem cinematográfica. Os cineastas e estúdios experimentavam as maneiras que, ainda em desenvolvimento, pretendiam conectar planos de forma a deixar clara para o espectador toda a ação desenvolvida na tela (2004, p. 37),

2.1. Estilos de montagem

Os estilos de montagem se deram pela necessidade de harmonizar técnicas em evolução. Neste caso, a reunião de tais ferramentas facilitaria o trabalho de cineastas já que, neste momento, o cinema ainda não possuía uma maneira exata de produzir.

Segundo Costa (1995), um sistema de convenções, que organizasse e simplificasse as questões referentes a montagem, só apareceria em 1917. Porém, mesmo com a ausência de referências claras, neste período foram geradas as formas básicas de montagem.

No período de transição os cineastas experimentavam maneiras de conectar planos que pudessem tornar clara para o espectador a ação narrativa. [...] desenvolveu-se no período três maneiras básicas de conexão: montagem alternada, montagem analítica e montagem em contiguidade. (BORDWELL e THOMPSON *apud* COSTA, 1995, p.43)

Estes estilos não foram criados sob especulação. As maneiras de se montar um filme surgiram com a evolução das técnicas desenvolvidas anteriormente.

Utilizando um conhecimento empírico, adquirido em experiências que de alguma forma geraram novidades em montagem, cineastas e equipes passaram, mesmo que de forma não direta, a desenvolver as técnicas que ainda são válidas atualmente.

2.1.1. Montagem alternada

A utilização de cenas simultâneas só seria percebida após 1906. Antes disso, segundo Costa, os filmes não alternavam ações diferentes que ocorressem em espaços separados (1995, p.41).

Os cineastas deram início às mudanças de planos, intercalando aqueles que representassem espaços diegéticos – espaço em que se passa a trama – diferentes, tendo a intenção de mostrar que são ações que ocorrem ao mesmo tempo, mas não no mesmo lugar.

Um exemplo dessa técnica pode ser visto no filme francês *Le cheval emballé*, [...]. Nele, alternam-se ações que se passam dentro e fora de um edifício. Um entregador de roupas lavadas deixa sua charrete do lado de fora e vai parando na porta de cada apartamento. Entrementes, o cavalo vai comendo um saco de aveia na rua, e ficando cada vez mais forte e agitado. No plano inicial, o cavalo está magrinho e o saco de aveia está cheio. O plano seguinte mostra o entregador dentro do prédio, batendo à porta de um apartamento. Em seguida, alternam-se quatro planos do cavalo comendo com seis planos do entregador. No final da cena, o saco de aveia está vazio e o cavalo está gordo e cheio de energia. (COSTA, 1995, p.43)

A montagem alternada fazia uso de planos diferentes, que não estivessem no mesmo espaço na trama, para gerar expectativa. Griffith desenvolveu essa técnica de forma ainda mais eficaz. Ele acelerou a montagem, diminuindo o tamanho dos planos, para que o ritmo fosse passado ao espectador criando, dessa forma, uma narrativa forte e limpa, fácil de ser compreendida pelo público.

Quando Griffith produz *The Lonely Villa*, em 1909, baseado no filme francês *Le médecin du château*, de 1908, a sensação de simultaneidade é reforçada. Na trama um médico é atraído por um falso chamado de emergência, para que ladrões possam invadir sua casa. No filme o diretor alterna cenas dos ladrões e do médico e de sua família tentando manter os ladrões fora de casa.

[...] o médico usa um telefone para falar com a família, descobrir a ameaça e decidir resgatá-los. O filme tem cerca de 50 planos e mostra como Griffith lançou mão da montagem alternada para criar suspense. Ele pulava rapidamente entre as três situações, realizando o que chamava de *cross-*

cutting, switch-back ou cut-back – que podem ser traduzidos como montagem paralela. (COSTA, 1995, p.44)

Dessa forma, pode-se entender que montagem paralela e montagem alternada são sinônimos de uma mesma técnica, ligadas pela necessidade da alternância entre ações simultâneas, cada uma possuindo recursos diferentes, ou seja, são planos dentro de cenas e cenas dentro de planos.

2.1.2. Montagem analítica

Quando uma cena é dividida em duas está estabelecida uma montagem analítica. Segundo Costa, esse tipo de montagem entre planos acontece quando se fraciona um espaço em vários enquadramentos diferentes (1995, p.44)

Normalmente nestes casos são utilizados planos aproximados, “dentro” de planos abertos, com a intenção de tornar o detalhe mais claro para o espectador, já que este, na visão de um plano geral, não consegue perceber ao que está sendo mostrado no plano aproximado.

Em *Le Médecin du Château*, (Pathé, 1908) temos um exemplo de montagem analítica. O diretor usa um plano aproximado na cena em que o médico usa um telefone para falar com a família. O plano mais geral mostra a sala da casa para o qual foi atraído pelo falso chamado de socorro. A família ocupa o campo e todos olham na direção do médico, que fala ao telefone no canto esquerdo do quadro. Em seguida, um plano aproximado isola o médico na altura do peito e revela suas feições de preocupação. (COSTA 1995, p.44)

É importante deixar claro que, segundo Costa (1995), a inserção de planos aproximados já acontecia antes disso, mas sem a função narrativa. A narração através dos planos só irá acontecer no final do período de transição, quando essa forma de montagem se generaliza.

Em 1911, com *The lonedale operator*, Griffith parece ter percebido a eficácia dessa técnica, que usou para criar grande impacto emocional em momentos decisivos da narrativa.[...] Nesse momento, o filme passa de um

plano médio para um plano aproximado, deixando-nos ver claramente a expressão de medo da atriz. (COSTA, 1995, p.44)

Na montagem analítica o objetivo é deixar em evidência aquilo que não está claro para o público, ou seja, o plano detalhe é utilizado para destacar de forma objetiva temas importantes na cena que está sendo apresentada. Assim, espera-se que espectador consiga compreender com maior facilidade a sequência.

2.1.3. Montagem em contiguidade

Neste estilo de montagem o enquadramento da câmera, e o que ela mostra, evidencia a presença de um espaço extracampo. Este espaço *off*, se torna parte da cena quando, devido a uma sugestão de continuidade presente na trama, fica naturalmente entendido para o espectador que algo acontece também fora do quadro.

Durante este período as convenções que orientavam o espectador no espaço do filme foram rapidamente estabelecidas.

Emergiram padrões de continuidade entre planos, para transmitir a idéia de que um plano acontece em local próximo ou contíguo ao plano anterior. Codificou-se o uso de planos subjetivos e de contraplanos, com regras de entrada e saída dos atores no enquadramento. Os cineastas começaram a perceber que, se mantivessem constante a direção do movimento, podiam ajudar o público a entender melhor o deslocamento dos personagens dentro do espaço diegético. (COSTA, 1995, p.44 - 45)

A evolução da técnica também se deve à atenção dada pelos diretores àquilo que se chama continuidade de direção. Um registro, para que a produção pudesse ser controlada mais precisamente, foi instituído e, dessa maneira, as relações entre os planos não seriam perdidas, mantendo a harmonia do início ao fim do filme.

Em *The lonedale operator*, o suspense deriva das relações espaciais entre os planos, que Griffith transmite ao espectador. Quando a personagem chega ao

trabalho, passa pelo portão do escritório e atravessa uma ante-sala, passa por outra porta e entra numa sala menor. Obedecendo as regras de continuidade de direção, a atriz sai de cada plano pela direita do quadro e reaparece no quadro seguinte pela esquerda. (COSTA, 1995, p.45)

Com a continuidade sendo obedecida, o espectador tem a real noção do espaço em que é retratada a trama. Ele estabelece subjetivamente o espaço de maneira organizada conseguindo, assim, manter a atenção no filme sem se preocupar a falta de sincronia.

Outra maneira de produzir a sensação de proximidade entre os planos começou a ser usada neste período. O contraplano (*reverse angle*), conforme relata Costa, tornaria o entendimento por parte do espectador ainda mais simples (1995, p.46)

[...] uma das primeiras aparições dessa técnica está na sequência final do já comentado filme francês *Vassassinat du duc de Guise* (1908). O último par de planos do filme mostra o duque atravessando uma antecâmara e entrando na sala onde estão os conspiradores. No plano inicial, vemos o duque afastando-se da câmera em direção a uma porta, através da qual vemos pessoas na outra sala. Há um corte quando o duque atravessa a porta. No plano seguinte, vemos outra sala do ponto de vista oposto, tendo o duque ao fundo e os conspiradores em primeiro plano. (COSTA, 1995, p.46)

Logo após a assimilação destas técnicas, a união de contraplanos e continuidade de olhar foi empregada, criando planos capazes de mostrar uma dupla continuidade e que serviam para dar a sensação de continuidade em situações que dois ou mais personagens interagiam.

Assim, um plano inicial (campo) mostrava o ator olhando para fora do quadro e, no plano seguinte, outro personagem olhando para a direção oposta, deixando implícito que um estava olhando para o outro. (COSTA, 1995, p.46)

Ainda, na montagem em contiguidade, ficaram estabelecidas outras maneiras de transmitir essa sensação de continuidade. Quando um plano era definido pela visão do personagem – o primeiro plano mostrava o ator/atriz olhando para um ponto fora do quadro e, no plano seguinte, mostrava-se o que ele estava visualizando. Esta maneira de alternar planos,

ficou conhecida como continuidade de olhar (*eyeline match*) e, segundo Costa, deveria obedecer a uma regra básica: “nunca alternar a câmera do plano seguinte para uma linha que ultrapasse 180 graus da linha de visão anterior” (1995, p. 47)

2.1.4. Os estilos de montagem segundo Eisenstein

Sergei Mikhailovitch Eisenstein, nascido em Riga, na Letônia, em 1898. Quando criança, Sergei teve seu primeiro contato com o cinema, mais precisamente em Paris, com os filmes de Méliès.

Segundo Eisenstein, existem 5 diferentes categorias de montagem: montagem métrica, montagem ritmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual (2002, p.79 - 86)

2.1.4.1. Montagem Métrica

O ritmo cinematográfico, desenvolvido por Griffith, nas mãos de Eisenstein é denominado “montagem métrica”. Conforme o autor descreve no livro *A forma do filme* (2002), é a forma mais primitiva de montagem.

É constituída pela montagem dos fragmentos da película, seguindo cuidadosamente um comprimento proporcional entre os planos. Tem uma característica mecânica diretamente ligada a criação de uma sucessão de imagens sem qualquer intervenção intelectual.

O critério fundamental desta construção são os comprimentos absolutos dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição desses “compassos”. (EISENSTEIN, 2002, p.79)

Segundo Eisenstein, a tensão é obtida com o efeito da aceleração mecânica ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula.

Ou seja, os fragmentos são montados conforme uma fórmula pré-estabelecida e devem seguir assim até o final do filme.(2002, p.80). Caso a trama exija uma aceleração dos quadros, os fragmentos passam a ser menores, mas seguindo uma proporção designada pela fórmula inicial.

Eisenstein acreditava que tal método seria mais facilmente compreendido pelo público, já que a matemática era uma linguagem universal. Julgava que, exatamente por estas razões, a métrica deveria ser obedecida.

Simple relações, que dão uma clareza de impressão, são por esta razão necessárias, para uma máxima eficiência. São por isso encontradas em saudáveis clássicos de todos os campos: na arquitetura; na cor de uma pintura; [...] (EISENSTEIN, 2002, p.80)

Apesar de defender o cuidado matemático com os fragmentos, Eisenstein deixa claro que esta montagem não deveria fazer parte da mensagem final. Pelo contrário, deveria ser algo natural e não perceptível ao espectador.

Apesar de irreconhecível, ele é no entanto indispensável para a organização da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a “pulsção” do filme e a pulsção da platéia. Sem tal uníssono (que pode ser obtido por vários meios) não há como haver contato entre os dois. (EISENSTEIN, 2002, p. 80)

Os conceitos elaborados pelo autor estabelecem que a clareza da montagem é a real intenção na utilização destes métodos. Sendo assim, a complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões em vez de uma clara tensão emocional.

Dentro deste estilo, Eisenstein ainda define um outro método de montagem métrica, aquele quando se alternam dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos. (2002, p. 80)

2.1.4.2. Montagem rítmica

Neste estilo de montagem, descrito por Eisenstein existem dois tipos de movimento: o dos cortes da montagem e o próprio movimento real no interior de cada plano (2002, p.81).

Eisenstein explorou profundamente não só as concordâncias desses dois movimentos mas também os conflitos entre eles.

Aqui, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser igualmente levado em consideração. [...] o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui seu comprimento prático, deriva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência. (EISENSTEIN, 2002, p. 80)

A cena na escadaria de Odessa, no filme *“Potemkin”*, é um bom exemplo deste tipo de montagem. A forma como o autor coloca em contraste o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria evidencia que a métrica, neste caso, foi quebrada. A marcha rítmica dos pés dos soldados, descendo as escadas, viola todas as exigências métricas (2002, p.81).

A marcha dos soldados está fora de sincronia com o ritmo dos cortes, aparecendo sempre fora do tempo “correto” da montagem. Ainda se vê em cada plano subsequente que uma nova solução para a montagem é apresentada. Neste caso, a métrica é derrubada, mas a coerência da montagem se faz pelo entendimento do espectador, que absorve a complexidade da cena, regido não apenas pela métrica exata mas, também, pelo que está sendo apresentado.

Na maioria dos casos deste tipo, só se consegue provocar perplexidade no especialista, e apenas uma impressão confusa no espectador leigo. (Apesar de que a muleta artificial de um acompanhamento musical possa dar algum apoio a uma sequência tão capenga – como acontece no exemplo citado acima – a fraqueza básica continua presente).(EISENSTEIN, 2002, p.81)

2.1.4.3. Montagem tonal

Segundo Eisenstein a montagem tonal está em um estágio além da montagem rítmica (2002, p.81).

Basicamente, neste estilo a montagem deixa de obedecer unicamente a métrica e ao conteúdo presente no quadro e passa a se estabelecer com base no movimento da cena.

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto móvel. (EISENSTEIN, 2002, p.81)

A percepção do movimento é a chave na montagem tonal. Eisenstein deixa claro que, neste caso, o movimento deve englobar todas as sensações do fragmento para compor a montagem.

A noção de movimento é captada num sentido mais amplo. Este tipo de montagem, mais complexo, baseia-se no “tom” geral de cada fragmento, ou seja, na sua carga emocional dominante.

Aqui a montagem se baseia no característico som emocional do fragmento – de sua dominante. O tom geral do fragmento. Com isso não quero dizer que o som emocional do fragmento deva ser medido “impressionisticamente”. As características do fragmento neste aspecto podem ser medidas com tanta exatidão como no caso mais elementar da medida “pela régua” na montagem métrica. (EISENSTEIN, 2002, p.82)

Percebe-se, neste ponto, que a montagem tonal é o resultado do conflito entre os dois tipos de montagem vistos na montagem rítmica e que suas combinações geram novas alternativas para a evolução da montagem.

Segundo Eisenstein trabalhar com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus variados de “agudeza” seria um uso típico da montagem tonal. Uma construção em métrica simples foi elevada a uma nova categoria de movimento – uma categoria de significação superior. (2002, p.84)

2.1.4.4. Montagem atonal

A montagem atonal é, conforme Eisenstein, o desenvolvimento mais avançado dos estilos de montagem. É diferente da montagem tonal porque analisa o fragmento como um todo e não só com base em um ou dois elementos que o compõe (2002, p.84).

Este estilo surge quando dois “tons” conflitam em uma mesma cena. Este tipo de montagem só é perceptível com a visão em movimento dos planos sucessivos, ou seja, só depois de montada toda a sequência.

A montagem tonal, nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano. [...] a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (dominante) e uma atonalidade. (EISENSTEIN, 2002, p.84)

Aqui é que se compreende uma certa similaridade com a música e as harmônicas, que são percebidas quando se ouve um conjunto de instrumentos tocando simultaneamente.

Segundo Eisenstein a montagem atonal possui um “fluxo fresco de puro fisiologismo” (2002, p. 86) e remete à primeira categoria descrita por ele, a montagem rítmica, mas adquirindo um grau de força direta pela motivação.

É interessante notar que, ao selecionar fragmentos para montagem desta sequência, inconscientemente nos munimos de provas de uma igualdade essencial entre ritmo e tom, estabelecendo esta unidade de gradação de modo muito semelhante à que já havíamos estabelecido anteriormente entre os conceitos de plano e montagem. Assim, tom é um nível do ritmo. (EISENSTEIN, 2002, p.86)

A montagem atonal é definida pela interação entre os movimentos de um fragmento quando estes, juntos, tem a capacidade de formular um significado e assim definir o que virá no quadro seguinte.

2.1.4.5. Montagem intelectual

Definida por Eisenstein como uma montagem de conflitos, a montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas (2002, p. 86).

A “montagem intelectual” é percebida quando acontece o conflito e a justaposição, na mesma cena, de vários elementos intelectuais paralelos.

Para o entendimento desta categoria, é necessário que se conheça cada um dos símbolos apresentados na sequência, ou seja, para que a compreensão seja completa, os quadros estruturados no filme não dependem apenas da montagem, mas do conhecimento do público sobre o que é utilizado como referência na construção.

Um exemplo disso pode ser encontrado na sequência dos “deuses” em *Outubro*, onde todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação com Deus. Digo classe, porque apesar do princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe. Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente – empurrando o conceito de Deus de volta as suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse processo. (EISENSTEIN, 2002, p.87)

Aqui, Eisenstein foi contestado por não ter levado em consideração a influência da cultura do espectador no seu processo de relacionamento com o filme.

Muitos dos espectadores não conseguiram desvendar a mensagem por trás da sequência das cenas do filme “Outubro”, pois não tinham conhecimento suficiente para tal decodificação.

Em minha opinião, a questão da atonalidade é de ampla significação para o futuro do nosso cinema. Cada vez mais atentamente devemos estudar sua metodologia e investigá-la. (EISENSTEIN, 2002, p.87)

A montagem intelectual, de certa forma, é o estilo mais complexo dos definidos por Eisenstein. Aqui é estabelecida a ideia de que um fragmento não é somente um conjunto de

sinais individuais, deixando implícito que a teoria da montagem deve ter a capacidade de analisar cada cena por completo para uma melhor composição da sequência.

3. O DOCUMENTÁRIO PUMP IT UP THE VOLUME: A HISTÓRIA DA HOUSE MUSIC

Neste capítulo a proposta é analisar trechos do documentário classificado como contemporâneo, *Pump it the volume* com o intuito de identificar estilos de montagem baseados nos definidos por Sergei Eisenstein, descritos anteriormente.

Para facilitar o entendimento, antes de começar a análise do filme, resume-se, em poucas linhas, o que é a música eletrônica, sua história e como se tornou um movimento mundialmente conhecido.

A música eletrônica, desde o seu início, divide opiniões e gera discussão por onde quer que seja apresentada. Este estilo musical foi fundamentado inicialmente sobre a construção de uma sonoridade através de outras pré-existentes. Essa reconstrução, hoje conhecida como *remix*, era baseada na época em músicas de outros movimentos - a *disco music*. Famosa pela implementação de uma nova visão, onde a imagem complementava a música, foi uma das principais ferramentas de auxílio para que produtores e Djs pudessem criar através de partes – *samples* – extraídos das músicas já lançadas e consagradas por outros artistas.

Na época, o início dos anos 1980, a experimentação musical, através de ferramentas de edição de áudio eletrônicas, era uma alternativa em pleno crescimento e as sonoridades acabavam tomando conta das pistas de dança.

A nova “onda” da produção musical, os sintetizadores, começaram a ocupar um espaço cada dia maior no mercado fonográfico e, assim, acabaram tornando o som “sintético” popular. Além disso, o desenvolvimento de outras tecnologias também foi de extrema importância para o crescimento da música eletrônica.

O *subwoofer*, alto-falante capaz de reproduzir fielmente frequências a partir dos 40Hz, tão valorizadas na música eletrônica por seu potencial imersivo e vibratório (ANET, 2003, p.60).

O desenvolvimento comercial, a partir de 1975, do disco de vinil em formato *single* de 12 polegadas (REYNOLDS, 1999, p. 271), no qual as músicas passaram a ser prensadas em sulcos mais profundos, mais espaçados e a 45 rotações por minuto, permitindo uma qualidade de som superior e um tempo de gravação maior do que no single de 7 polegadas (abrindo espaço para versões mais experimentais das músicas e para um uso mais completo das intensidades e do espectro de frequências), além de ser mais facilmente manipulável,

permitindo ao DJ localizar visualmente os pontos específicos da música e acessá-los com precisão (BREWSTER; BROUGHTON, 2000, p. 178-179).

Ainda, o lançamento, em 1979, do toca-discos de preferência da maioria dos DJs ainda hoje, o modelo SL-1200Mk2 da Technics, com seu controle de velocidades - *pitch* - e seu alto torque, duas exigências para que os DJs pudessem sincronizar precisamente dois discos diferentes e manipulá-los livremente com as mãos. (REYNOLDS, 1999, p. 171)

A música eletrônica foi instituída, sempre com base na inovação, no que poderia ser apresentado a seguir, por este motivo, o desenvolvimento de tecnologia especificamente para este estilo acontece até os dias de hoje.

O que o documentário *Pump it up the volume* mostra é como isso ocorreu, dos primórdios até o ano de 2001, quando foi finalizado e apresentado ao público inglês como *The history of house music* – a história da *house music*.

3.1. O documentário

Produzido em 2001 pelo *Channel 4* do Reino Unido - canal estatal daquele país, fundado em 1982 a partir de um ato do parlamento inglês – *Pump it up the volume* é dirigido por Carl Hindmarch e inspirado em um livro do mesmo nome.

Dividido em três partes, cada uma com cerca de 45 minutos, conta toda a trajetória da *house music*, vertente “mãe” da música eletrônica, desde o início do movimento, na década de 70, até as primeiras músicas tocadas pelo mundialmente conhecido Dj *Frankie Knuckles* na primeira grande casa noturna de Chicago, aquela que originaria o próprio nome do estilo musical, *Warehouse*.

Relata, com a utilização de trechos de músicas, depoimentos de artistas, empresários e frequentadores, cenas de vídeo-clipes e arquivos de filmagens originais de raves e clubes. Da *house music* tocada para negros e gays nos EUA até o alvoroço com a chegada do movimento a Inglaterra, com todos seus personagens contando histórias, lembrando momentos e explicando como nasceram suas músicas.

A trilha sonora dos três episódios é composta por músicas conhecidas e desconhecidas da década de 70 até os dias de hoje. Um movimento capaz de gerar um novo estilo musical.

Assim começou a *house music* em Chicago nos Estados Unidos. O que é descrito a seguir são fatos relevantes presentes no documentário.

3.2. Estrutura

3.2.1. Pump up the Volume (1976-1987) - Capítulo 1: Time to Jack

Na primeira parte o documentário apresenta os depoimentos daqueles que começaram o que hoje é conhecido como *house music*.

“A música para gays e negros nos Estados Unidos” é como Mel Cheren, um dos primeiros proprietários de casas noturnas especializadas em *disco music* da época, descreve o que acontecia em meados da década de 1970.

O filme “Os embalos de sábado a noite”, em 1977, fez com que a disco saísse do submundo das casas noturnas e estourasse em todos os cantos, a frase é ainda de Mel Cheren na primeira parte do “*The pump it up the volume*”.

Enquanto todos assistiam “Os embalos de sábado a noite”, Michael Brody, parceiro de Cheren, tinha a visão de uma casa noturna que mudaria o conceito em Nova York.

Ele dizia: “se as pessoas podem dançar juntas, elas podem conviver juntas” essa era a ideia que viria a se realizar quando, graças ao talento do Dj Larry Levan, a *Paradise Garage* surgiu.

Larry era o talento, Larry era a música, Larry era a imaginação, Larry era o espírito. A frase é de David DePino, funcionário do *Paradise Garage*, aberto em 1978. Com a maior pista de dança e o melhor sistema de som de Nova York, foi o Dj Larry Levan que tornou o *Paradise* uma lenda das casas noturnas. Larry Levan foi tão importante na época que o próprio sistema de som, as caixas de subgrave, foram batizadas com o seu nome – *The Levan Horn*.

Naquele período, as drogas estavam presentes e isso também é descrito no documentário. O uso “recreativo” era associado a dança, tornado as coisas muito mais intensas.

O *Paradise Garage* foi o primeiro *super-club*, estabeleceu tendências e influenciou uma geração.

Logo após o estouro do *Paradise* e apenas 18 meses depois do lançamento do filme “Embalos de sábado a noite”, o Dj Steve Dahl – na época “Dj” era a designação para qualquer apresentador de rádio que comandasse um programa musical – tocava rock em seus

programas e considerava a Disco ruim. Sendo assim, iniciou um movimento para desconstrução do estilo. Em um estádio de *baseball* ele chegou a implodir milhares de discos levados pelos ouvintes.

O movimento iniciado por Steve Dahl resultou na “morte” da *disco music*. A *disco* deixou de ser moda. As gravadoras encerraram suas atividades e pouco material ainda era lançado pelos grandes selos, mas no suburbio nada havia parado.

Sempre alternando imagens reais e depoimentos, o documentário conta, com detalhes, a passagem de um movimento musical para outro. A *disco* evoluiria.

Já em Chicago, em 1977, Robert Willians, produtor do *Club Warehouse* leva para a cidade Frankie Knuckles, na época jovem e desconhecido,

O surgimento da *house* vem das mãos de Frankie. O estilo dos seus *remixes* tornou-se a identidade do *club* e neste momento o termo *house music* tomava forma.

The Warehouse ficou conhecido por ser único no quesito musical. As faixas tocadas no *club* eram exclusivas e o público identificava isso. O club era a sensação da cidade, mas ninguém imaginava que daria nome a um novo estilo musical.

Não demorou muito para que a loja especializada em discos da época – *Imports* - começasse a receber pedidos das músicas do *Warehouse*.

A procura era enorme. As pessoas entravam na loja pedido “aquela faixa do Warehouse” e assim foi seguindo. Da música do Warehouse – “*music from warehouse*” para “*warehouse music*” até “*the house music*”. O termo, originalmente, foi feito para descrever o tipo de música que tocava no *club*. Inicialmente eram faixas antigas e menos populares da quase extinta *Disco Music*.

As “tracks” eram garimpadas em discos encontrados em lojas de usados, baús antigos e etc. A novidade que soava bem, fazia a diferença.

As músicas eram limitadas e isso aguçava a criatividade dos Djs. Que criavam sobre as antigas faixas.

Em 1983 um novo *club*, um novo Dj.

Muzic Box e o Dj Ron Hardy deram mais um passo para o desenvolvimento do estilo que ainda engatinhava. No *Muzic Box* as pessoas sentiam a força, o som era alto, mas mesmo assim quando gritavam o nome de Ron Hardy ele aumentava ainda mais o volume.

No *Muzic Box* a idolatria por um Dj aparecia pela primeira vez.

As músicas ainda eram criadas por bandas e remixadas por Djs, mas isso mudou quando Jamie Principle fez todos repensarem sobre a criação musical.

Um ano depois do *Muzic Box*, uma fita demo, diferente de todas as outras já lançadas, se espalhou por Chicago. *Your Love*, a música do garoto Jamie Principle, tomou conta das pistas e foi o “marco zero” da *house music*.

Deixando de “reciclar” as velhas músicas da disco, a house se tornou uma coisa nova, um estilo novo.

Algumas coisas de extrema importância destacadas no documentário:

- Apesar de ser a primeira música, *Your Love*, nunca foi lançada em Vinil.
- A primeira música de *house* em vinil, foi *On and On* dos Djs Jesse Saunders e Vince Lawrence. Só em Chicago foram vendidas em torno de 30 mil cópias do disco. Tornando-se a música que causou a explosão da *house* na cidade. Djs começaram a produzir mais músicas, já que, ninguém precisava ser músico para tal. Por causa disso, em 1985, aqueles que tinham acesso a um sintetizador, estavam produzindo faixas de *house*.
- Ainda, Ron Hardy e Larry Levan morreram por causa do abuso de drogas.
- Marshall Jefferson lança *Move your Body* e a música é considerada *The house music anthem* – o hino da *house music*. A primeira música a fazer sucesso fora dos Estados Unidos.

Depois disso, a house music tinha uma sonoridade, um nome e uma identidade para poder cruzar o oceano atlântico e chegar a europa.

3.2.2. Pump up the Volume (1988-1989) - Capítulo 2: Can You Feel It

O Segundo capítulo conta como a house music chegou a Londres. Em apenas 3 anos, o estilo saiu de Chicago e conquistou as pistas de Manchester até Ibiza.

Os relatos dos Djs e frequentadores das festas inglesas descrevem uma mudança na sociedade britânica, devido a associação entre drogas e a chegada do novo estilo musical.

Em 1985 a house music só existia em Chicago, mas o lançamento de *Love can't turn around* dos Djs Jesse Saunders, Farley "Jackmaster" Funk, Duane Buford, interpretada pelo vocalista Darryl Pandy e produzida por Vince Lawrence, ultrapassaria a fronteira americana.

A música chegou ao 9º lugar nas paradas americanas e foi a primeira música a fazer sucesso em Londres.

Naquela época as melhores casas noturnas da capital inglesa eram voltadas ao público gay, mas mesmo os jovens da cidade frequentavam os locais em busca da música. Ali eram tocadas as melhores músicas, vindas direto de Chicago.

O surgimento do *Club Hacienda*, inspirado nas casas de Nova York, fez com que os Djs locais não apenas tocassem a música americana, mas, também, criassem novas composições.

A sociedade britânica recebeu os Djs vindos da América como grandes astros. Os próprios Djs se surpreenderam ao chegar em Londres e ver o tamanho do movimento naquele país.

O lançamento de *Promise land*, do produtor Joe Smooth, aumentou ainda mais esse frisson. Na época a música de Smooth não era sucesso na América, mas em Londres todos a conheciam. Quando ele a tocou pela primeira vez, fez tanto sucesso que uma grande gravadora de Londres relançou a música, porém, com uma nova roupagem e interpretada por músicos ingleses. O som do futuro havia chegado e as próprias gravadoras já sabiam disso.

Ibiza era o próximo passo. Muitos ingleses passavam as férias na ilha fazendo com que a tendência do próximo verão, apresentada em Ibiza, invadisse Londres.

Assim surgiu o *Shoom*, clube londrino que identificou a *house* em solo inglês, mas a música ainda era conduzida pelos Djs americanos.

Nos Estados Unidos o nível das produções de *house* aumentou quando Marshal Jefferson passou a produzir músicas, quase que por completo, com instrumentos reais.

Em Detroit surgia uma das músicas que ficariam na história. *Strings of Life* do Dj Derrick May inovou, criando uma nova vertente do estilo: o *techno*.

No verão de 1988 – *the summer of love* – surge o grupo Inner City que, com a faixa *Big Fun*, coloca o *techno* de Detroit nas paradas de *dance music* americanas.

Na Inglaterra, em 13 de julho de 1988, o *club hacienda* entrava em uma nova era. Influenciado pelo uso abusivo de drogas, mais precisamente o MDA – precursor do ecstasy – a era rave (festas com longa duração, em torno de 12h, em locais afastados, normalmente reúnem além da música outras formas de arte, como as artes plásticas e performances ao vivo) iniciava. Pessoas dançando por 12h sem parar. Esse era o *Hacienda* nas quinta-feiras daquela época.

A era das raves iniciou quando o público dos *clubs* locais começou a causar transtornos no centro de Londres. As festas terminavam e as pessoas saíam juntas, cerca de 1500 pessoas querendo mais festa, “soltas” nas ruas. Com isso, somado a influência dos

tablóides da época, as festas foram transferidas para locais secretos, conhecidos por pouquíssimas pessoas que informavam a localização através de pistas.

Como em um jogo, os convidados eram instigados a buscar o local. Telefonar para um determinado número, de um determinado lugar, em um horário específico era a maneira de se conseguir chegar a festa.

Mesmo quase secretas, as raves, inicialmente chamadas de *Acid House Partys*, reuniam cerca de 20 mil pessoas nos vilarejos ao redor de Londres, perto da rodovia M25. Cerca de 246 festas eram realizadas por semana na região.

Em 1990, o deputado Graham Bright tentou terminar com as festas, propondo uma lei que prendesse os organizadores e confiscasse os equipamentos. Entretanto, a criação da música *Chime*, do *Orbital*, definiria o estilo da *house* em Londres, dando ainda mais força para o movimento. O *Orbital* chegou ao topo dos paradas Britânicas de música *dance* e consagrou o estilo.

3.2.3. Pump up the Volume (1990-2002) - Capítulo 3: From Hardcore to Handbag

A terceira parte do documentário começa mostrando que apesar do crescimento da *house music* ao redor do mundo, nos Estados Unidos, o movimento ainda era marginalizado. As rádios só tocavam outros estilos e para quem quisesse ouvir as novidades da música *dance*, só restavam os *clubs* no subúrbio.

A aceitação que faltava nos EUA, não era problema em Londres. A *house* era o estilo que mais crescia no país, chegando inclusive ao programa de TV mais assistido da época, produzido pelo canal BBC "*The top of the pops*". Era a novidade musical na televisão.

A união entre o indie-rock inglês e a *house* de Chicago aconteceria pelas mãos da banda Happy Mondays. Eles convidaram o Dj Paul Oakenfold para acrescentar às suas composições uma "batida" mais pesada. Assim, o sucesso foi rápido e a banda ficou conhecida por ter virado uma página na história da música em Londres.

As raves só aumentavam. Dois anos depois de rodar o interior da Inglaterra, as festas passaram de grandes e ilegais a enormes festas legalizadas e organizadas. Aqui as drogas são mostradas como parte desse crescimento, a popularização do *ecstasy* junto ao público das raves não é segredo.

Enquanto em Chicago muitos Djs eram contra as drogas, na Inglaterra a música era conduzida pelo uso desenfreado. O ecstasy era o tema de músicas que faziam sucesso nas paradas britânicas.

Na América o dark house viria pelas mãos de Joey Beltram. Com uma sonoridade diferente, mais pesada e obscura, a faixa *Energy Flash*, ainda não tinha “classificação” nos EUA mas, na Inglaterra, era vendida como o melhor do *techno hardcore*.

A música estava ficando mais rápida e pesada. Novos estilos aparecem, o *Drum 'n' Bass* seria originado neste período, graças a Dj Goldie e a faixa *Terminator*. Goldie ainda lançaria, por uma grande gravadora da época, a faixa “*Inner City Life*” fazendo o estilo dominar as paradas inglesas.

Em 1994 a música crescia e o parlamento inglês propunha uma emenda ao código penal – criminalizar a cena rave. Qualquer reunião com mais de 100 pessoas ouvindo músicas com batidas repetitivas seria considerada uma transgressão. As pessoas se uniram, pelo direito de poder fazer as festas. Mas, apesar de tudo, a emenda foi aprovada em novembro de 1994.

Mesmo com a proibição, na Inglaterra o estilo não parou de crescer. A banda *Leftfield* misturava a performance ao vivo com o loops repetidos, fazendo o público que não gostasse de dance music, mas gostasse de punk ou rock, adorar o estilo da banda.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, a house music saía dos porões e chegava ao topo das paradas. Alguns dos Djs de renome eram convidados a remixar músicas de artistas do pop americano em ascensão. Dessa maneira, aqueles que ainda duvidavam da capacidade dos Djs como produtores, tiveram a resposta ao ver o pop remixado sendo empregado nas pistas de dança. O duo *Masters at Work*, formado pelos Djs Little Louie Vega e Kenny Dope, foi o primeiro a criar um sucesso, vindo de uma música *pop* acrescida dos moldes da *house music*.

Apesar das pessoas que ouviam esta versão não saberem o que era a *house*, elas adoravam os *remixes*. Os Djs começaram a produzir em estúdio aquilo que faziam ao vivo nos clubs e as gravadoras começaram a procurar essa intervenção com o intuito de reformular músicas pouco populares. A ideia de formular compassos musicais complexos elevou o Dj da simples função de tocar músicas para alguém que as cria.

Construído na habilidade de pegar sons prontos e reformulá-los em novas sonoridades, a house redefiniu a noção sobre música. Constantemente se reinventando, a *house*, e sua habilidade única de criar novos gêneros, só é comparável ao seu poder em mover pistas de dança pelo mundo inteiro.

“House é um sentimento, se não puder sentir, não é house” – Carl Cox

Atravessando as fronteiras de países, raça, sexualidade e classe a *house* cresceu como um fenômeno internacional, sem sinais de que irá parar - nunca.

3.2.4. Análise da montagem

Para analisar a montagem do documentário, 4 trechos foram identificados como exemplos das técnicas descritas por Eisenstein.

O primeiro trecho a ser analisado faz parte do último capítulo do documentário. (ANEXO I, DVD 1, trecho1- cap3 - pt 18 – 00:01:07 a 00:02:30)

Quando o parlamento inglês cria a lei que proíbe as raves, são mostradas imagens das manifestações, caracterizando a vontade do povo em não aceitar tal imposição. Para aumentar o apelo, o confronto com a polícia também é mostrado.

As imagens do conflito entre manifestantes e a polícia inglesa são contrapostas com a continuação do movimento que o parlamento tentava destruir, deixando clara a presença da montagem intelectual de Eisenstein (2002).





Enquanto a luta seguia, o movimento da *house music* se fortalecia. As imagens deixam isso claro, ao rebater a manifestação com o surgimento de uma nova banda que iria mudar o conceito em Londres.

Aqui, é de grande valia a citação de Eisenstein (2002), quando define a montagem intelectual.

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 86)

Eisenstein (2002) define que associação das imagens contrapostas deveria formar um novo entendimento por parte do espectador. As imagens da polícia em conflito com os manifestantes em conjunto com a apresentação do depoimento de uma pessoa contando como o movimento continuou, deixa claro para o espectador de que, mesmo com a tentativa de proibição, o movimento não parou, ele seguiu ainda mais forte, com inovações e novas experimentações.

O segundo trecho é proveniente da parte de abertura do documentário. (ANEXO I, DVD 1, trecho 2 - cap 1 - pt 3 – 00:00:11 a 00:01:44)

Na sequência é relatado o momento em que o termo *house music* surgiu. A procura dos frequentadores do *Warehouse* pelas músicas tocadas no *club*, fez com o termo aparecesse, vindo de uma simplificação do nome original. Nesse momento, o entrevistado explica como o termo surgiu e, no quadro seguinte, uma música que caracterizava o termo é apresentada, fazendo com que os dois planos “concordem” entre si. Caracterizando a montagem tonal de Eisenstein (2002).

Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento. Com isso não quero dizer que o som emocional do fragmento deva ser medido “impressionisticamente”. As características do fragmento neste aspecto podem ser medidas com tanta exatidão como no caso mais elementar da medida “pela régua” na montagem métrica. (EISENSTEIN, 2002, p.82)

A montagem tonal fica clara quando é mostrado o fato de os Djs buscarem músicas desconhecidas da antigo *disco music* para recriar sobre elas, gerando, assim, uma nova sonoridade.



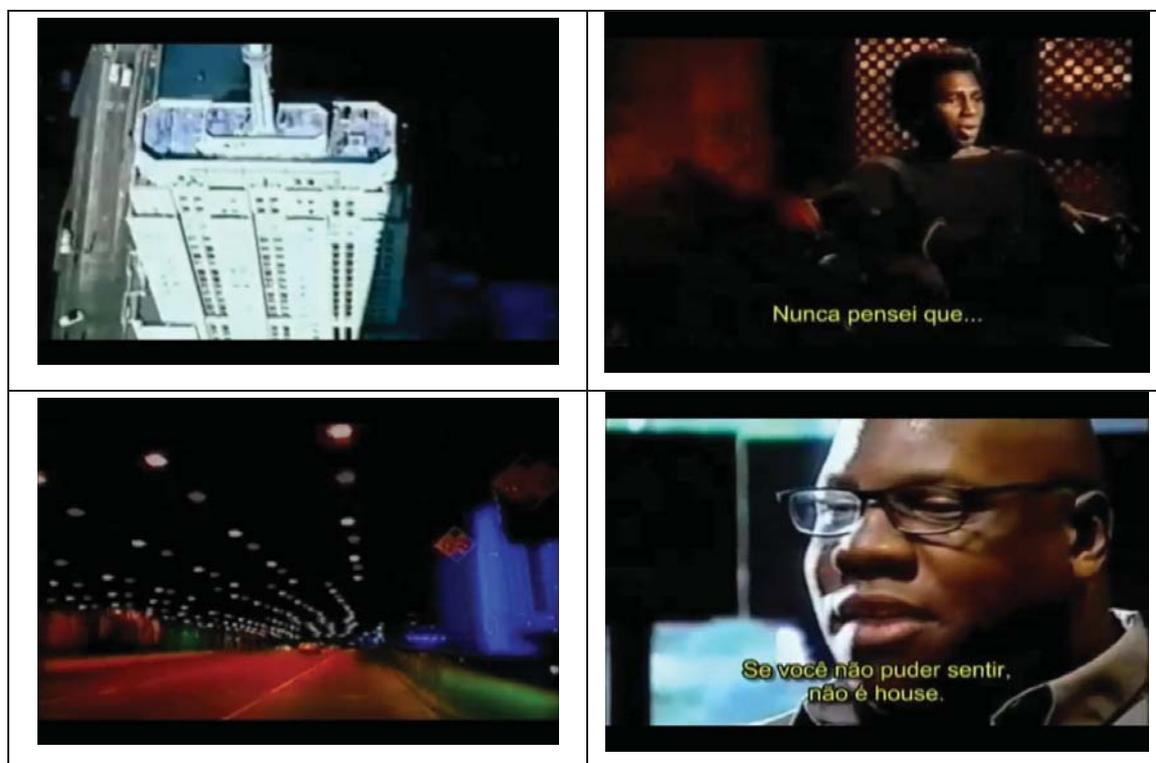
Esta recriação é mostrada de maneira que fique diretamente ligada a frase do narrador. A trilha muda juntamente com a cena, que passa a mostrar, em plano médio, um dos djs da época criando conforme se fazia no período a que se refere a narrativa, evidenciando a continuidade da sequência.

No terceiro trecho (ANEXO I, DVD 1, trecho 3 – cap 1 – pt 1 – 00:00:23 a 00:03:03) percebe-se elementos da montagem atonal de Eisenstein.

Esta definição de montagem, segundo Eisenstein, reúne as características dos outros estilos e só será percebida com a análise da sequência por completo.

Nesta parte, mais precisamente no momento em que o filme começa, vários elementos são apresentados. Depoimentos, imagens e frases de impacto aparecem em sequência para que a história por completo seja contada logo em seguida, tudo reunido a fim de prender a atenção do espectador.

Neste momento várias partes do documentário são reunidas. Partindo do início, uma das citações mais famosas da *house music*, a sucessão de imagens gera o entendimento de que a história do movimento começará a ser contada em seguida.



Segundo Eisenstein, a montagem atonal é um fluxo fresco de puro fisiologismo e remete com o mais alto grau a montagem métrica adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação (EISENSTEIN, 2002, p.85).

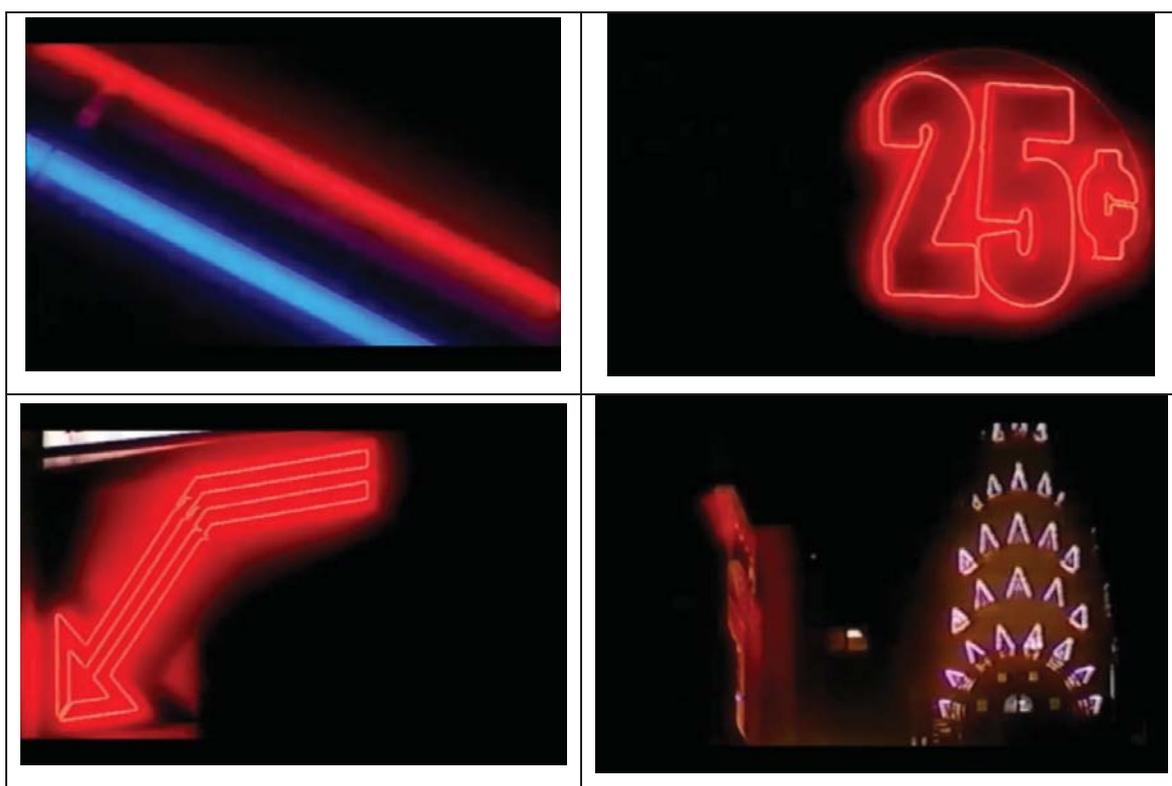
A característica principal a que se define a montagem atonal é a igualdade entre o ritmo e tom da montagem final. Neste caso, na sequência referida do documentário, o ritmo segue o tom quando o resultado – a sequência final – é um entendimento lógico da cena. A harmonia entre os planos e a sequência é o que definirá a montagem atonal.

A montagem rítmica, quando existe 2 tipos de movimentos - o dos cortes da montagem e o próprio movimento real no interior de cada plano – é talvez o estilo mais empregado no documentário e pode ser percebida no quarto trecho selecionado (ANEXO I, DVD 1, trecho 4 – cap 1 – pt 1 – 00:03:04 a 00:04:50).

O documentário é montado por sucessivas mudanças de assunto, alternando depoimentos em plano médio com imagens reais aliados, sempre, com trilhas da época dos relatos.

A união entre estes elementos, caracteriza a montagem rítmica. A determinação abstrata dos comprimentos dos fragmentos dá lugar a uma relação elástica dos comprimentos reais (EISENSTEIN, 2002, p.80). Ou seja, o conteúdo dos fragmentos deve contextualizar o motivo pelo qual são montados juntos. O ritmo também deve obedecer a esta característica.

No quarto trecho os fundamentos da montagem rítmica estão associados para melhor ilustrar a história que está sendo narrada.



A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos, não apenas de acordo com o plano fundamental mas, também, pela violação deste plano. A violação mais

efetiva é conseguida com a introdução de material mais intenso num tempo facilmente distinguível (EISENSTEIN, 2002, p.81)

Durante a análise não foram encontradas evidências do primeiro estilo de Eisenstein, a montagem métrica. O formato do documentário, sempre cadenciado por trilhas e imagens ritmadas, talvez não permitisse que os planos tivessem a mesma duração, exigida para que a métrica fosse estabelecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os primeiros documentários ainda eram experimentações cinematográficas baseadas em notícias semanais, a relação com a verdade não era algo levado em consideração.

A maneira como os primeiros filmes mostravam a vida cotidiana das pessoas despertou o interesse de que tal representação se tornasse cada vez mais real.

A introdução de câmeras menores que pudessem chegar mais “perto” dos fatos aumentou o fator verdade das produções, tornando a imagem mais forte e apelando diretamente para a interpretação do espectador.

O público passava a ter sua função desligada de um mero receptor para ser um interlocutor. A interpretação se tornava de extrema importância para o entendimento do filme.

Quando Sergei Eisenstein teorizou sobre as montagens no cinema, não as ligou diretamente aos roteiros feitos para a grande tela. Eisenstein foi fortemente influenciado pela ideologia política, revolucionária e científica do seu tempo. Algo que Bill Nichols julgava fundamental para a elaboração dos documentários.

Eisenstein acreditava que tese e antítese, quando postas em conflito, resultariam numa síntese, se tornando algo diferente de ambos – algo novo e sempre maior que a mera soma das duas partes. Isto era o documentário.

Nas suas teorias, Eisenstein chegou à conclusão que a dialética do cinema se baseia numa unidade fundamental – o plano. Para ele o plano tem um significado limitado, mas quando ligado a outros poderá formar uma ideia, transmitindo uma nova mensagem através de uma sequência, tal como acontece com as palavras interligadas no interior de uma frase e, também, com a sobreposição de depoimentos e imagens em um documentário.

Segundo Eisenstein, é da união correta dos fragmentos e suas intensidades, como o movimento das personagens no enquadramento, as tonalidades, as cores, os sons e a música do plano que nasce a montagem e, por consequência, o filme.

Em *Pump it the volume*, fatos são apresentados e as conclusões devem ser estabelecidas pelo público. Seria a música eletrônica a evolução da música instrumental?

Mesmo que Eisenstein tenha falecido 40 anos antes do surgimento da *house music*, os planos e sequências ilustrados no documentário estão fortemente ligados aos conceitos por ele descritos.

A associação entre diversos tipos de imagens, alternando planos, depoimentos, montando sequências complexas capazes de disseminar um novo entendimento por parte do

espectador, fundamenta as ideias de Eisenstein, explicitando, nestes exemplos, as suas técnicas de montagem mas, dessa vez, com todas interligadas.

Percebe-se que em *Pump it up the volume*, os estilos de Eisenstein não estão completamente claros, mas são percebidos a partir do momento que se compreende que durante os quase 140 minutos do filme as sequências estão montadas em prol de repassar uma informação, exigindo, dessa maneira, a coerência dos planos descrita por Eisenstein.

No documentário, música e imagem estão unidas com o intuito de transmitir uma nova mensagem. Esta é transmitida e se torna de propriedade do público, que deve reconhecê-la para, assim, poder identificar a mensagem final.

Se Eisenstein pudesse assistir ao documentário, tão diferente daquilo que conhecia ou esperava dos filmes, talvez chegasse a uma conclusão apenas instigada por ele: a de que se deve estar atento, cada vez mais, às metodologias e estudá-las para que se possa criar sob qualquer perspectiva.

São as batidas por minuto que determinam a velocidade com que as coisas acontecem no documentário *Pump it up the volume*. Uma geração sob a influência de um estilo musical. Talvez nada disso acontecesse se ninguém tivesse insistido naquilo que tinha tudo para dar errado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANET, Christophe. *An insight into subwoofers*. Resolution Magazine, v. 7, n.2, p. 60-62, 2003.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou*. São Paulo: Conrad, 2003.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

BRANDÃO, Daniel. *Mestrado em Arte Multimédia - Fotografia, Cinema e Vídeo*: Sem data ou nro de edição. Disponível em: <http://danielbrandao.wordpress.com/2007/11/sergei-eisenstein> Acesso: 18 set. 2012.

BRASIL, Umbelino; Artigo: *O filme documentário como "documento da verdade"*: Revista eletrônica de História Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Sem data ou nro de edição. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01ofilme.html>. Acesso: 08 set. 2012.

BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. New York: Grove Press, 2000.

EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: JZE, 2002.

FERREIRA, Pedro P. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2006.

GUIMARÃES, Cesar. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora Cinemais, 1996.

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

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

MUSBURGER, Robert B. *Roteiro Para Mídia Eletrônica*. Elsevier, 2008.

NICHOLS, Bill. *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional*. Vol. 2. SENAC, 2004.

Pump Up The Volume: The History of House Music. Produção: Channel 4. Londres, Inglaterra, 2001. 1 DVD. 147min

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* SENAC Editora. 2008.

REYNOLDS, Simon. *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge, 1999.

ANEXOS

DVD 1

—