



## O CINEMA COMO SUBPRODUTO DO CINEMA *FOUND FOOTAGE*

Geraldo Veloso

**Resumo:** *Um Homem e o Cinema* nos mostra o desenvolvimento dos recursos do cinema de forma física e direta, através de um de seus mais hábeis operadores: Alberto Cavalcanti. E o faz, utilizando-se do seu próprio cinema para demonstrá-lo. O *found footage*, aqui em *Um Homem e o Cinema*, serve como trechos/capítulos de uma monografia que foge inteiramente ao formato acadêmico de extensão do raciocínio cartesiano de investigação e demonstração de teses. O filme é, cinematograficamente, um ensaio sobre o cinema. E sobre um homem que o viveu intensa e visceralmente: o brasileiro Alberto Cavalcanti.

**Palavras-chave:** Alberto Cavalcanti, *Um Homem e o Cinema*, cinema brasileiro

**Resumo:** *Um Homem e o Cinema* depicts the development of filmic resources in a physical and direct way, through one of its most skilled operators: Alberto Cavalcanti. And it does so by using his own films for proving it. In *Um Homem e o Cinema*, found-footage appears as sections/chapters of a monograph that manages to avoid an academic format, in favor of a more essayistic style. It is a film about cinema and a man who lived it intensely and viscerally: Brazilian Alberto Cavalcanti.

**Palavras-chave:** Alberto Cavalcanti, *Um Homem e o Cinema*, Brazilian cinema



### **Uma origem pura**

Quando o cinema surgiu (exatamente quando? No Cinematógrafo Lumière? Em Marey? Em Edison?) a primeira situação que ficou bastante clara foi o fato de que o cinema se tornaria o sonho da arte como espelho do real. Nenhum outro universo expressivo conseguia “reproduzir” a realidade de forma tão exata (inclusive, em movimento). A fotografia tinha sido superada neste exercício pois, à partir de um fenômeno que possibilitava o seu registro em movimento, por uma descoberta “mágica”, a *estroboscopia* (um fenômeno particular de cada olho humano), a sucessão de imagens (fixas) da fotografia, projetadas a uma determinada velocidade, em série, nos dava o movimento que os simples registros fotográficos não davam conta de exprimir e expor para o olhar humano.

E, como é sabido, logo o cinema foi apropriado pelos magos que descobriram a sua possibilidade de manipulação em nome de efeitos que nos trouxessem a invenção, a tradução do imaginário (até então só possível pela viagem interior provocada pelas narrativas literárias).

Mas a pintura já nos apresentava a possibilidade de dar a impressão do pesadelo e do imaginário absoluto (as mandalas, os painéis renascentistas, ou os delírios de Bosch e seus contemporâneos – Brueghel e outros).

É óbvio que a pintura nunca mais foi a mesma depois do advento da fotografia (e, por consequência, do cinema).

O cinema, ao mesmo tempo, logo formou tendências de orientação do registro: os filmes dos Lumière nos apresentavam um processo de fascinação em si, pelo registro. Logo, nos traziam uma objetividade quase “neutra” no olhar do que escolheram para registrar (a saída da fábrica, a chegada do trem à estação, o bebê sendo alimentado e outros).

Georges Méliès vem logo à mente como formador do processo de apropriação da “mágica” (universo no qual militava, entre outros) em benefício da construção da imagem inventada, construída e apropriada em seus recursos de transformação.

O cinema progrediu muito rapidamente como possibilidade de registrar narrativas, lugares, pessoas, costumes, apesar do desinteresse das academias intelectuais que o viam como uma diversão pobre do populacho.

Mas as imagens eram “únicas”, originais, reveladoras, já que, pela primeira vez na



história humana, pessoas podiam viajar no tempo e no espaço e tomar conhecimento de realidades, possivelmente nunca vistas ou observadas até então. E se divertir com a invenção, com o uso de cenografia delirante, em camadas de construção de imagens por processos ótico/fotográficos habilmente utilizados por figuras como Méliès.

As excursões para registrar outras geografias, por operadores fotográficos/cinematográficos nos deram a dimensão imediata do cinema: o registro direto do que se apresentava diante das objetivas.

O teatro de variedades começou a alimentar as dramaturgias cinematográficas, com *sketches* curtos de situações (cômicas, trágicas, bufas, etc.) registrados em plano único, sempre enquadrados do ponto de vista do olhar médio de uma plateia de espectadores.

Muito rapidamente os usuários da nova invenção buscaram criar uma linguagem própria para o novo meio de expressão, deslocando a câmera para buscar pontuações dramáticas pela aproximação ou afastamento da máquina em relação ao objeto filmado. Ou acompanhar um personagem que caminha. E a ação teatral passou a ser fragmentada na estratégia de operação de registro. E apareceu o conceito de *raccord* (continuidade da ação no processo de mudança de ângulo de uma câmera que registra as ações encenadas – aí sim passa a haver uma encenação intencional do fato a ser registrado). E o *raccord* passa a ser não apenas físico (dando sequência e verossimilhança a ações encenadas isoladamente e depois montadas, em continuidade), como dramático (a ação tinha de ser compatível com sua anterior em termos de narração, clima de interpretação e expressão de uma ideia ou um fato).

### **O cinema perde a inocência**

Mas a invasão do cinema por outros elementos de observação, reflexão, colocação de ideias, e mesmo, propaganda é um próximo passo. As estéticas (pictóricas, narrativas, literárias, musicais, teatrais e outras) estão, no nascedouro do cinema, em um pandemônio de novas propostas e objetivos. Manifestos e poéticas estão propostas. Ciências como a psicanálise, a sociologia, a linguística, a semiologia, a teoria literária e outras começam a criar edifícios teóricos sólidos, nesse momento. Transformações históricas, anunciadas no século XIX, estão em fase de laboratório, em todo o mundo. Uma redivisão geopolítica do mundo tira certezas coletivas de seus rumos. E o cinema é parte deste processo.



Todas as ações humanas começam a ser registradas, desde muito cedo (seja no universo de registro direto seja no processo de construções dramáticas e conceituais) e por óticas filtradas pelas convicções estéticas, políticas, científicas, poéticas e de outras espécies, a cada momento mais intensamente.

A construção de um volume de conteúdos de registro é progressiva. Mas, uma característica envolve este movimento: as imagens são “originais”, em primeira mão, são parte de um universo de revelação. E de invenção.

Muito cedo alguns projetos estéticos começam a ver no cinema, um veículo de revelação de propostas expressivas diferenciadas (sempre em paralelo com as modificações estéticas que ocorriam nos campos citados – político, estético, científico, etc.)

A montagem ganha um espaço fundamental na manipulação dos registros (sejam “naturais” sejam “encenados”). Há os que “organizam” o real registrado ao sabor de convicções de interpretação do mundo. Há os que se mantêm “fiéis” ao real.

### **O cinema pontua a História**

Os acontecimentos históricos começam a ser registrados pelos operadores do cinematógrafo (cerimônias com presença e ação de chefes de estado, figuras ilustres, acontecimentos do *fait divers* e, as guerras, os conflitos de rua, os movimentos políticos).

As “atualidades” se tornam um gênero de registro, logo nos anos 10 do século XX. Pathé, Gaumont, Éclair e alguns produtos americanos começam a surgir (Fox Movietone, entre outros) até que o hábito de registro se torna uma epidemia mundial.

Figuras como Walter Rutmann, Viking Eggeling, Hans Richter, Alberto Cavalcanti, se juntam a pintores (Fernand Léger, Marcel Duchamp, Vassily Kandinsky), a fotógrafos (Man Ray), a escritores (Louis Delluc) e propõem novas formas de organizar o real sob a ótica de sua “transformação”.

Os russos - sobretudo Dziga Vertov (Denis Kaufmann) - propõem a utilização da montagem para criar conceitos e ensaios sobre a observação do mundo. Kulechov ensaia os conceitos de dramaturgia, pela associação de imagens. Logo Eisenstein e Podovkin, começam a praticar uma teoria narrativa que passa pela “reorganização” das imagens pela sua associação - via montagem - com a forte tendência em construir ideias (sobretudo baseadas no materialismo dialético, marxista) e “imitar” as ideias de montagem de D. W. Griffith. Busca-se a manobra criativa de “traduzir” o materialismo histórico para um ensaio didático, cinematográfico.



Em *Outubro*, Eisenstein reproduz, num esforço de produção inédito e nunca repetido, os momentos cruciais da revolução bolchevista, de outubro de 1917 (os famosos, “Dez Dias Que Abalaram o Mundo”, no antológico relato do jornalista americano, John Reed). É como se assistíssemos aos eventos, ao vivo, numa técnica narrativa que depois ficou consagrada pelos cine jornais.

Mas Robert Flaherty, já visitava os esquimós e reproduzia o seu universo social, existencial, operativo em seu *Nanook of the North*. Começa a surgir o cinema etnográfico.

### **Um cinema do *quartier***

Alberto Cavalcanti, começa a desenvolver uma técnica de observação da cidade, do espaço urbano e faz um dos pioneiros olhares sobre um universo real, próximo a todos nós, habitantes das cidades: *Rien Que Les Heures* (em 1926).

O conceito de *found footage* (acredito que ainda é um objeto incompleto de observação sistemática, como fenômeno estético do cinema) me parece bastante curioso já que o cinema começa, a partir de certo momento, a se rever pela reorganização, não apenas do registro “original”, “singular”, do real mas pela utilização de material filmado com novas ordenações, associações narrativas, deslocamentos significativos do material utilizado (vindo da febre que produziu um volume monumental de imagens registradas cinematograficamente, nos primeiros cinquenta anos de sua existência).

Onde começa este “reaproveitamento” de material historicamente registrado?

Num lembrar selvagem e sem método, consigo me lembrar de *Paris 1900*, de Nicole Vedrès, que reúne *footage* de registros sobre a cidade de Paris, no início do século XX, por operadores diversos.

Como profissional de montagem, trabalhei muito com *found footage* em filmes como *O Velho e Novo* (1966), de Maurício Gomes Leite, e *Blá Blá Blá* (1967), de Andrea Tonacci, ou *Lágrima Pantera* (1971), de Júlio Bressane. Mas vi utilização de material “achado” em exemplos diversos: François Truffaut utilizou material “achado” para contribuir na construção de seus climas de época, em “Jules et Jim” (muita coisa estava já em “Paris 1900”), Joaquim Pedro de Andrade, se serviu de jornais de atualidades (sobretudo do Carlos Niemeyer, o Canal 100) para compor a reconstituição do personagem Garrincha, em seu *Garrincha, Alegria do Povo*, ou Rogério Sganzerla, se apropriou (*found footage?* – certamente sim) de material pré-existente, ao editar o seu



primeiro longa metragem no estúdio paulistano, a Odil Fonobrasil, que dublava seriados de televisão. Rogério “achou” vários pedaços de filmes com discos voadores, egressos de seriados *sci-fi* pífios, para a composição do seu *O Bandido Da Luz Vermelha* (anos mais tarde, Rogério se embrenhará nos arquivos de filmes para achar material incompleto de Orson Welles, em sua aventura brasileira ou de lavra do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, do Estado Novo, brasileiro – para compor o seu *Nem Tudo É Verdade* e alguns subprodutos da mesma ocasião, como *Brasil*, uma filmagem do encontro de João Gilberto com Caetano Veloso e Gilberto Gil) e Paulo Gil Soares, na sua reflexão em torno do cangaço, *Memória do Cangaço*, revela o material – até então pouquíssimo visto – de Benjamim Abraão, com registros sobre o bando de Lampião.

Eduardo Coutinho recria o seu projeto original, *Cabra Marcado Para Morrer* – interrompido pelas repercussões, em pleno sertão nordestino, do golpe militar de 1964. O material, na ocasião, foi recolhido e escondido da sanha da repressão que progressivamente se instalou no país e ficou intocado, hibernando. Vinte anos mais tarde, Coutinho retoma a ideia de criar um diálogo entre o material filmado (já na situação de *found footage*) em 1964 e os anos oitenta do século passado, revisitando os remanescentes, registrados vinte anos antes. O resultado é uma extraordinária utilização de uma *found footage*, realizado pelo próprio Coutinho num original processo de visita ao passado e seus desdobramentos nos tempos do renascimento institucional do país, antes da posse do primeiro presidente civil, depois de mais de vinte anos de impostura militar.

Neville D’Almeida me pediu para incluir em seu *Piranhas do Asfalto* trechos de *Ivan, O Terrível*, de Eisenstein, e utilizamos, no filme de Davi Neves, *Retrato de Alberto Cavalcanti no Brasil*, trechos de vários de seus filmes (que antecipam a montagem de *Um Homem e o Cinema*, de que trataremos logo adiante, no presente texto). Infelizmente, ambos os filmes mencionados não mais existem – fazem parte do repertório da *lost footage*.

Os alemães filmaram tudo de suas campanhas bélicas (de batalhas a campos de concentração ou os desfiles de Nurembergue). Os soviéticos fizeram o mesmo. Os americanos mobilizaram Hollywood para o esforço de guerra (antes, durante e depois da II Guerra Mundial) e depois cobriram as guerras que se sucederam (Coréia, Indochina – registrada igualmente, pelas atualidades francesas). Até os brasileiros têm registros de sua campanha na Itália (Monte Casino e Monte Castelo). Dezenas de coletâneas de movimentos das guerras do século XX pertencem a iniciativas que utilizam o *found footage*, combinando registros fotográficos com reflexões sobre os eventos.



Alain Resnais fez uma impactante reflexão sobre os campos de concentração em seu *Nuit et Brouillard*, utilizando o material produzido pelos próprios alemães.

O fenômeno da explosão da comunicação que a televisão patrocinou, nos anos sessenta do século passado, produziu o maior volume de material de campanha que até então tinha sido realizado: a Guerra do Vietnã proporcionou à população americana (e mundial) a possibilidade de “ver” a guerra, quase ao vivo (e a cores), via *newsreels* produzidos cotidianamente pela TV. Logo surgiu uma lavagem de culpas no filme, produto de *found footage*, *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis.

Os grandes “aventureiros” políticos do século criaram um volume enorme de registros sobre a Guerra Civil Espanhola, a Grande Marcha (liderada por Mao Tsé Tung até a tomada do poder, em 1949), a própria Guerra do Vietnã (vista pelo “outro lado”, na campanha de Ho Chi Min e seu general genial, Vo Nguyen Giap – que, recentemente, antes de morrer aos quase 100 anos de idade, foi objeto de um trabalho do grande operador de *found footage*, brasileiro, Sylvio Tendler). Um dos maiores personagens deste processo foi inegavelmente Joris Ivens. Ivens, na guerra do Vietnã, revelava os filmes à noite (não havia uma câmara escura especialmente construída para a operação), nos rios da área dos *fronts* da guerra. Uma operação de guerrilha, coerente com os meios utilizados pelos vietnamitas - os *vietcongues* - para enfrentar uma das mais avançadas guerras *hi-tech* da história.

No Brasil o aproveitamento de trechos de filmes, cine jornais e outros registros se tornou uma intervenção muito utilizada, sobretudo a partir dos anos sessenta do século XX. Jorge Ileli (um filme sobre Getúlio Vargas), Sylvio Tendler (o que mais se especializou em criação de recortes sobre personagens da história brasileira contemporânea), Ana Carolina e, atualmente, Aurélio Michilis (um hábil e poético ensaísta que se debruça sobre a “reorganização” do real, com objetivos narrativos muito curiosos e ricos). Jurandir Noronha (que há pouco nos deixou, aos quase 100 anos de existência dedicada ao cinema brasileiro), nos deu alguns filmes/ensaio sobre o próprio cinema brasileiro, utilizando *found footage*.

### **Um brasileiro na origem da invenção do cinema**

Alberto Cavalcanti esteve próximo a grandes movimentos de transformação criadora na construção do que hoje lidamos de forma regular e rotineira no universo do cinema (e do audiovisual). Depois de realizar uma obra “realista”, nos anos 20, do século XX (mas inicia



sua trajetória como cenógrafo para Louis Delluc, Marcel L'Herbier e outros) é apanhado pela novidade que aposentou muitos realizadores: o cinema falado (o sonoro). Muitos realizadores se aposentam (ou são aposentados, melancolicamente) ou simplesmente recusam a nova "moda" tecnológica (Chaplin, Eisenstein, entre muitos outros - que logo se adaptam, sob protestos). Cavalcanti, um profissional que vivia de cinema, vai trabalhar nos estúdios da Paramount francesa em dublagens de filmes de Hollywood ou mesmo refilmando em versões europeias, filmes americanos. Isto lhe confere um *status* de conhecimento e manejo do som que, logo em seguida (no início dos anos 30) provoca um convite de John Grierson para ir para Londres treinar os "meninos do GPO" (General Post Office, o Correio inglês), seus discípulos, na nova técnica de sonorizar os filmes.

E o movimento documentarista inglês, a serviço, naquele momento, de um pragmático processo de resistência ao que viria ser a expansão nazifascista pela Europa (Mussolini governa a Itália desde o início dos anos 20 e Hitler sobe ao poder em 1933), floresce com força de propaganda e mobilização, sem deixar de lado a observação de uma Inglaterra operária, operativa e unida, em torno de seu *national pride*. É o momento mais criativo do que veio a ser denominado *documentarismo* (escola inglesa).

Cavalcanti sempre resistiu à denominação. Achava-a referente à poeira e mofo de documentos velhos. Queria uma denominação mais apropriada ao que defendia: um cinema realista. Chegou a mencionar o termo "neo-realismo", como definidor do cinema que lhe interessava fazer (a escola italiana só ganha a consagração da denominação à partir de 1942, sobretudo pela repercussão do filme de Luchino Visconti, *Ossessione*).

A teoria cinematográfica, em plena construção, oscilava entre as tendências do pensamento e das poéticas em vigor, naquele momento. O construtivismo futurista tinha dominado a cena, sobretudo nas vanguardas russas, pré-1917. Os formalistas (Propp, Schklovsky, Eichenbaum e outros) propunham teorias positivas sobre a *ciência* da narração. E os construtivistas, apaixonados pelas teorias políticas que iriam mover a história contemporânea (sobretudo as ideias de Marx), procuram combinações teórico/estéticas que construíssem uma teoria para o novo meio de expressão (o cinema). Vertov filma "o mundo" e reorganiza-o em montagens conceituais ilustradoras das ideias de internacionalismo, coletivismo e morte do "eu", na história. Lev Kulechov propõe as famosas associações entre imagens com base nos conceitos de deslocamentos sintáticos das palavras na frase, tão caros aos formalistas, como origem do fenômeno "poético". A polissemia (como origem da natureza da poesia) é o oposto da palavra "exata", denotativa (é o desejo da exatidão positivista do documentário "puro"?). A associação livre de duas ou





mais imagens provoca vários significados (logo: a poesia, filha da ambiguidade).

Mas Eisenstein busca a "construção" de conceitos para ilustrar o método dialético. A oposição entre imagens, cria novos significados. A revolução político/histórica tem de ser acompanhada pela revolução estética: não há construção revolucionária sem arte revolucionária.

A saga deste processo insuflou, no caos das teorias poéticas profusas, no início do século XX, as mais diferentes interpretações do real (e a forma de fazê-lo), é conhecida e nos traz, até nossos dias, polêmicas sobre o que é "belo" (ou prático, ou eficiente, ou estético).

Cavalcanti se coloca (no meio do furacão impressionista, expressionista, construtivista, surrealista, dadaísta, etc.): "Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura, nem escultura. (...) Quando mostrei *Rien Que Les Heures* (1926) foi a essa forma de expressão no seio da vanguarda que me filiou a maioria da *intelligentsia* cinematográfica. Mas na verdade considero-me um surrealista com tendência realista", dizia Cavalcanti.

A obra de Cavalcanti formalmente se identificava com o processo construtivo de "organizar" o real, pela montagem e pela sobreposição de recursos óticos e sonoros (prismas, artifícios de interferência na imagem, utilização de som de forma contrapontística – como defendia Eisenstein, quando se "adaptou" à utilização do som em seus filmes – entre outros artifícios). *Night Mail* (de Basil Wright e Harry Watt, sob a supervisão de Cav – ver as intenções estéticas em filme anterior, de Cav, realizado no GPO, *Coal Face*) é um filme (uma obra-prima) exemplar neste aspecto. Uma trilha sonora de Benjamin Britten, composta sobre um texto de W. H. Auden, ilustra o trajeto de um trem postal inglês, em direção à Escócia (afinal o "patrão" era o Correio inglês) e as imagens correm ao ritmo de um projeto construtivo de continuidade do sentido de trajeto. Um "reclame" poético. Extraordinário.

Cavalcanti nunca foi um teórico regular, consistente (no sentido de continuidade do exercício do pensamento cinematográfico) ou intencional e organicamente militante. Mas era um observador do que ocorria em torno de si, no universo da reflexão (estética, política, artística). Sua produção de textos (consagrada na publicação "Filme e Realidade", publicada no Brasil) revela um profissional consciente de tudo o que condicionava o cinema de seu tempo. E ele contribuiu para que várias descobertas fossem incorporadas ao repertório do cinema.

Cavalcanti amadurece e no seu papel de mestre de figuras como Harry Watt,



Humphrey Jennings, Basil Wright, Pat Jackson, Len Lye (um pironeiro da animação) forma o seu espaço no que veio a se denominar “escola inglesa do documentário”.

Entre 1939 e 1942, em pleno processo de transformação pessoal (fim da sua contribuição com a GPO-Film Unit e sua incorporação aos estúdios de Ealing, de Sir Michel Balcon), realiza uma tentativa de “cinema de ensaio”, para o British Film Institut e a National Film Library: *Film and Reality*.

O filme é, provavelmente, o mais exemplar projeto de utilização de *found footage* realizado até aquele momento. E visava a criação de uma reflexão sobre o próprio cinema. No calor do debate que envolvia o universo do pensamento cinematográfico que estigmatizava o “construtivismo” soviético (sobretudo de Eisenstein), acusado de “formalista” (logo, decadente - os burocratas tinham destruído o seu filme, *O Prado de Beijin*) e buscava uma estética realista, quase intocada pela intencionalidade autoral (os italianos, ainda sob o domínio fascista, mas já apresentando novas propostas estéticas que pressupunham um realismo que não “mentisse” pela encenação, pela construção dramática do real por intencionalidades, sobretudo estéticas), Cavalcanti busca demonstrar a vocação realista do cinema. E monta um painel de *found footage* para demonstrar a sua reflexão em torno da tese do realismo.

Trechos de dezenas de filmes, dos primeiros cineastas, Marey e Lumière, Porter, Painlavé, Le Bargy, Flaherty, Schoedsack e Cooper, Joris Ivens, Pare Lonrentz, passando por Tom Mix, Eisenstein, Ferdinand Zeca, Méliès, Eric Pommer, Jean Rénoir, Vigo, Grierson e dezenas de outros formam um painel cujo *mélange* nos dá uma visão do cinema, sob o ponto de vista de um cineasta que esteve presente em todo o processo de criação do cinema contemporâneo. Uma narração “autoral” (realizada pelo próprio Cav) torna o filme um ponto de reflexão sobre o momento de transição do cinema do pré e do pós II Guerra Mundial, que deu no que temos hoje.

No meio tempo da produção de *Film and Reality*, Cav, já nos Ealing Studios, realiza um trabalho típico de manipulação de imagens pela combinação de elementos dramáticos e a utilização de som, sobre imagens “reais” (tiradas de um jornal de atualidades fascista). Num curta de 24 minutos, Mussolini é “dublado” por ruídos, murmúrios, roncões, balbucios, quando de um de seus pronunciamentos, na Piazza Venezia, de Roma. A habilidade do manejo do som (já anunciada no curta *Pett and Pott*, de 1934, seu primeiro filme no GPO) proporciona a Cavalcanti a possibilidade de, livremente, “comentar” a canastrice de Mussolini, numa mistura com material (*found footage*) que acentua as mazelas da guerra.



### **Um cinema sem estrelas autorais**

A presença de Alberto Cavalcanti no trajeto de desenvolvimento da arte cinematográfica é complexo. Mas não é invisível. Para aqueles que se aproximam um pouco mais da sua presença no desenrolar de um processo de amadurecimento do cinema em seus primeiros cinquenta anos, a observação fica mais nítida na identificação da caminhada deste profissional em paralelo com o desenrolar do cinema, ele mesmo.

Preocupado com a própria transformação conceitual do cinema (a progressiva divisão de trabalho em especialidades nítidas na construção de um produto cinematográfico, a despreocupação com os créditos – o artigo de Elizabeth Sussex traduzido e publicado na terceira edição do livro de Cav, *Filme e Realidade*, concretizada pela Embrafilme em parceria com Editora Artenova, menciona uma intervenção de John Grierson que afirma: “A falta de egocentrismo de alguns documentaristas era uma coisa notável. Eles não punham seus nomes nos filmes” – a progressiva conscientização de um grupo de observadores do fenômeno “cinema”, cada dia mais sofisticados e exigentes, o crescimento do volume de obras cinematográficas produtos de intencionalidades progressivamente mais elaboradas que, mais tarde trocou as prioridades na atenção que um produto fílmico demandava, valorizando progressivamente o papel do diretor e, sucessivamente, a radicalização dessa atitude que acabaria por provocar o aparecimento do conceito de “autor”, no cinema), Cavalcanti, alguns anos antes de sua morte, no Brasil, encara um projeto pessoal de definição do seu papel no que estamos chamando de “desenvolvimento do fenômeno cinematográfico” ao longo do seu primeiro meio século de existência.

### **Um Homem e o Cinema**

Em 1975/1976, Cavalcanti vem ao Brasil, a convite de Jom Tob Azulay, recém saído do Itamaraty e tendo se tornado produtor de cinema, para realizar um projeto seu. Cav, em seu encontro com o então cônsul brasileiro em Los Angeles, Jomico Azulay, havia desenhado o projeto de criar um ensaio pessoal sobre o seu trabalho no cinema. E a estratégia criativa seria a de utilização dos próprios filmes para ilustrar essa trajetória. A



cronologia seria um dado secundário (mas não subalterno) no desenvolvimento da narrativa do trajeto de Cav. Dezenas de filmes seriam reunidos por temas dominantes, gêneros, situações, linguagens, etc.

Daí para a Embrafilme acolher a ideia foi um passo. Leandro Tocantins, então Diretor de Operações Não Comerciais, da Embrafilme, bancou a ideia. Contratou a empresa de Jom Azulay e o projeto veio à tona.

Fui contratado, a pedido de Cav, para montar o trabalho. Tinha conhecido Alberto Cavalcanti, em 1969, durante o II Festival Internacional do Filme, do Rio de Janeiro, quando minha empresa com Maurício Gomes Leite, a Tekla Filmes, em sociedade com a Filmes da Matriz, de Davi Neves, produziu um curta metragem sobre a presença de Cav no Brasil, *Retrato de Alberto Cavalcanti no Brasil*).

### **A complexidade do simples**

Aparentemente o trabalho de montagem seria muito simples: dedicaríamos a emendar pedaços de filmes (*found footage* de Cav) sob uma ordem preestabelecida. O grande trabalho, certamente, caberia aos assessores de Cav (Sid Cole, em Londres, Jean Jacques Méhu, em Paris, Adalberto Vieira, no Rio, principalmente), que se encarregariam de garimpar os filmes em diversos postos de guarda, pelo mundo. Mas o trabalho acabou sendo um desafio maior para mim, como editor: os trechos vinham montados em seus recortes originais, mas vinham de várias formas. Explico melhor: os filmes do período mudo tinham uma “janela” diferente, já que, com o advento do sonoro, o quadro de imagem impresso na película, tinha de compartilhar espaço com a trilha sonora, registrada ao seu lado, na mesma superfície.

Os processos de apresentação das matrizes sobre as quais iríamos trabalhar (compilar e editar trechos de filmes) nos remetia ao fornecimento de trechos de filmes em cópias *master* tiradas de negativos depositados em arquivos de filmes diversos, ou a escolha, em cópias positivas, igualmente sob guarda de filmotecas, cinematecas e outros estabelecimentos de guarda, de trechos de filmes a serem *contratipados* (a realização de internegativos copiados de matrizes positivas), em preto e branco e em cores. Vários dos filmes teriam de reconstituir colorizações (um dispositivo de linguagem muito adotado no período do cinema mudo: coloriam-se os filmes, em trechos escolhidos, com cores tiradas da anilina, para acentuar climas dramáticos, numa operação realizada em cada cópia



emitida, do filme). Outros filmes apresentavam problemas maiores: o quadro em cinemascope (não me estenderei em explicações de sutileza técnica para não alongar demais o relatório de particularidades que tivemos de encarar), a ser uniformizado para ser colocado em um processo de projeção padrão (ainda assim, explico: o processo do cinemascope exige a aplicação de uma lente anamórfica que *comprime* as imagens no registro e, depois, as *descomprime*, no processo de projeção, pela aplicação de outra lente anamórfica para a *normalização* da imagem em sua projeção para o público).

A opção pela utilização de um quadro padrão de exibição, exigia que uma série de procedimentos óticos teriam de ser utilizados para a criação de uma cópia de exibição em padrões e bitolas disponíveis na média das salas disponíveis em todo o mundo. Cuidados com material quase exclusivo (sua perda seria um desastre), observação, trecho por trecho, das questões técnicas que apresentavam, decisões sobre a melhor técnica a ser adotada no processo de padronização do suporte (é preciso notar igualmente, que os processos de copiagem de uma matriz colorida e de uma matriz em preto de branco, são quimicamente, distintos). Enfim, vi-me num emaranhado de administração de situações propostas por uma *found footage* complexa.

Para as novas gerações de técnicos, isso parece um conto de fadas (ou bruxas) complexo e desnecessário. Lidam com a manipulação digital das imagens. Para estes novos *experts* o processo de transformação das imagens registradas em celuloide, em suportes digitais, é mais direto, embora traga cuidados específicos com alguma semelhança. Mas não trazem a complexidade de operação das imagens óticas, processadas quimicamente, por mecanismos que hoje estão aposentados: uma *truca*, principalmente. No nosso caso, uma casa de trucagens que, na época apresentava o maior rendimento em operações do tipo (a Movedoll, em Botafogo, no Rio, tinha uma *truca* com o sistema de *aerial image* - havia, complementarmente, as *trucas* óticas, com *wet gate* ou *janela molhada*). Mas a operação era cara e trabalhosa. Hoje, uma operação de telecine, projeta as imagens em uma tela despolida que é registrada e transformada em impulsos digitais formando novas imagens, manipuláveis (reenquadradas, recolorizadas, remasterizadas em sua trilha sonora, etc.) com resultados quase imediatos.

O desafio foi meticulosamente trabalhado por nós.

Tivemos filmes do British Film Institut, British Film Archives, da Cinematèque Française, da Cinemateca Brasileira, do arquivo de filmes de Berlim Oriental (sob a guarda de um especialista em Cavalcanti, Wolfgang Klaue - que lhe dedicou uma biografia precoce), arquivos vindos de Viena, Tel-Aviv e outras origens que se deram a missão de



conservar a obra de Cavalcanti, pelo mundo.

Aí estava proposto um projeto que redundou na realização de *Um Homem e o Cinema* (que acabou por ter duas partes de cerca de 90 minutos, cada).

Os filmes tiveram a seguinte organização temática, proposta por Alberto Cavalcanti:

### **Primeira Parte**

"O Cenário"

"Entrevistas"

"Cenas de Amor"

"Assassinato"

"A Dança"

"O Absurdo da Guerra"

### **Segunda Parte**

"Imagens de Trabalhadores"

"Imagens de Comédias Cinematográficas"

"Ensaio de Dramas Cinematográficos"

"Pesquisas Sobre Ritmo"

O temário proposto pelas divisões revelava uma quantidade enorme de filmes, gêneros e colaborações. Muitos dos filmes não eram assinados por Cavalcanti, como realizador e sim, como produtor, supervisor, editor, roteirista, etc. Mas a reunião de todos estes títulos e gêneros revela uma coisa interessante para os investigadores: a *plasticidade* de Cav no manejo dos diversos dispositivos de linguagem e de expressão nos quais se viu comprometido por toda a sua trajetória e uma linha sutil e nítida de organicidade estilística no conjunto dos filmes que traz Cavalcanti para o foco de qualquer observador analítico ao encarar o conjunto de sua obra (diga-se de passagem, uma exigência cada vez mais urgente do processo de estudo do desenvolvimento do cinema).

"Um Homem e o Cinema" é um testemunho físico dos *vestígios* deixados por Cavalcanti na exuberância do cinema, em seus primeiros cinquenta anos de construção.

Há filmes que revelam esta ambição metalinguística de forma criativa que os torna as obras-primas reconhecidas com alguma dose de unanimidade: *Cantando na Chuva* e *Cidadão Kane*. São exhibições mais ou menos explícitas (talvez o filme de Stanley Donen seja



um exemplo mais nítido do processo de revelação do lado de trás das câmeras, da formação do cinema, do *show business*, da interpretação, etc.). O de Welles nos traz uma sutil utilização dos recursos do cinema (o cine jornal, o melodrama, a ambiguidade da narratividade, a mágica do enigma, a utilização precursora das luzes, das objetivas, da profundidade de campo, da utilização dos espaços cênicos, etc.), para abrir um potencial ilimitado de possibilidades e soluções construtivas de narrações para o cinema moderno.

*Um Homem e o Cinema* nos mostra o desenvolvimento dos recursos do cinema de forma física e direta, através de um de seus mais hábeis operadores: Alberto Cavalcanti. E o faz, utilizando-se do seu próprio cinema para demonstrá-lo.

O *found footage*, aqui em *Um Homem e o Cinema*, serve como trechos/capítulos de uma monografia que foge inteiramente ao formato acadêmico de extensão do raciocínio cartesiano de investigação e demonstração de teses. O filme é, cinematograficamente, um ensaio sobre o cinema. E sobre um homem que o viveu intensa e visceralmente: o brasileiro Alberto Cavalcanti.

Geraldo Veloso

junho de 2015

**Geraldo Veloso** nasceu em 1944, em Belo Horizonte. Realizou (como montador, produtor, roteirista, diretor), mais de 120 filmes (longa, curta, média), em mais de 50 anos. Tem trabalhos como crítico, pesquisador, professor, conferencista e o livro *A Longa Trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Dirigiu os filmes *Perdidos e Malditos*, *Homo Sapiens*, *Toda a Memória das Minas*, entre outros. Coordena o Consórcio Mineiro de Audiovisual. Prepara a produção de *Alguns Vieram Correndo*, que deverá dirigir, com roteiro de sua autoria.