



# Koyaanisqatsi ou o Execrável Mundo Novo

Cid Vasconcelos **1**

**Resumo:** Esse ensaio propõe uma análise fílmica do documentário *Koyaanisqatsi* (1983), parte de uma trilogia que o cineasta Godfrey Reggio somente concluiu dois anos atrás. Embora o filme possua elementos grandemente formalistas pretendo analisar igualmente traços ideológicos que o filme aponta e que se sobressairão através da instrumentalização consciente ou não dos mesmos por elementos formais. Tomarei como referência para a segmentação do filme as onze partes propostas pela própria cópia em DVD. Pretendo analisar a construção do estilo do filme, enquanto chave que proporciona igualmente uma compreensão para suas representações sobre a figura humana e a cidade.

Palavras-chave: análise fílmica; documentário; cidade

**Abstract:** That essay makes a filmic analysis of documentary film *Koyaaniqatsi* (1983), part of a trilogy directed by Godfrey Reggio. Although the film has many formalist elements I would like to study his ideological traces either. I took like reference for a filmic segmentation the eleven parts that compound DVD division. I would like to analyze the build of style in that film not only in itself but as a key to understand its representations about the human figure and the city.

Key words: filmic analysis; documentary; city

## 1

### A construção do estilo

O filme inicia com o mesmo plano de pinturas “primitivas” na rocha e voltará com imagens semelhantes no plano final. Não sei até que ponto a pintura possui uma relação direta com o preceito da nação indígena Hopi que é explicitado no plano final, mas, de qualquer forma, a palavra *koyaanisqatsi* se refere à vida fora do equilíbrio. De uma maneira ou de outra os planos que separam esse primeiro plano do último deverão forjar justamente essa idéia, seja primeiramente no que diz respeito à natureza, seja com relação à civilização contemporânea. Cumpre atestar um grande rigor

**1**

Realizei mestrado em sociologia pela Universidade Federal do Ceará, ensinei na Universidade Estadual do Ceará e na Faculdade Evolutivo, ambas em Fortaleza. Atualmente preparo tese de doutorado na área de sociologia voltada para a análise fílmica de produções brasileiras que discutem a identidade nacional na década de 1970. Cursei disciplinas na Escola de Comunicação e Artes e meu mais recente artigo foi publicado na revista eletrônica Ciberlegenda do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), de Niterói.

Com relação à descrição da organização dos planos segui um modelo próximo do sugerido por Vanoye e Goliot-Lété (1994), ainda que tenha tido que adaptar a escala de gradação dos planos à proposta do filme. Como essa escala foi pensada em termos de comparação com a imagem do ser humano em relação à imagem contida no campo visual e boa parte do filme não só não apresenta seres humanos em seus planos como se detém em planos excessivamente abertos, utilizei duas escalas diferenciadas para situações com a presença de seres humanos ou não. Porém, para os exemplos que aqui são apresentados a escala habitual que tem como referência a figura humana é a única que interessa.

formal tanto na organização da seqüência de planos **2** quanto nos próprios recursos cinematográficos que são empregados nas imagens. Destituído de diálogos, serão tais efeitos, juntamente com a organização dos planos e as variações da trilha sonora que se tornarão as principais vias de expressão do filme. Quanto a essa última, embora possa ocasionalmente fazer referência a ela quando for discutir algum momento específico, mesmo que observe o seu papel fundamental para a construção do filme (não é à toa que os dois filmes da trilogia que se seguem foram igualmente musicados por Phillip Glass), não irei me deter com mais detalhe por falta de fundamentos sobre música necessários.

Ainda que os primeiros segmentos do filme sejam totalmente “dominados” por cenas de natureza, curiosamente o segundo plano, um dos mais longos do filme (1’56”), apresenta o lançamento de um foguete e a explosão que é ativada com sua partida. Pode-se relacionar tal plano com o penúltimo do filme e voltarei a comentar esses dois planos ao discutir o segmento final do filme. A partir de então, o filme se deterá sobre cenas de cânions, rochas vulcânicas, dunas, nuvens, ondas, florestas e rios. Embora a publicidade sobre o filme muito tenha alardeado sobre o quão original a proposta de Reggio seria no contexto de sua produção e lançamento não se pode esquecer que, por mais ousada que seja, ela faz uso grandemente de técnicas bastante convencionais em sua estrutura. Já em seu primeiro segmento, por exemplo, intitulado *As Forças da Terra*, fica patente a utilização de uma trilha sonora como um elemento de comentário sobre a imagem, tornando-se mais “eletrizante” quando as imagens se tornam mais aceleradas e vice-versa.

No primeiro plano, em que fica mais demarcada à exploração de elementos gerados pelo homem em contraposição à exploração da natureza dos dois primeiros segmentos a música muda de tom, tornando-se mais incisiva e menos harmoniosa, à guisa da ilustração de que tampouco o convívio dos seres humanos com a natureza se dá de maneira pacífica. O plano em questão se inicia num pára-choque de caminhão, antes que o último possa ser percebido como um todo, levantando uma onda de fumaça preta que engolfa tanto o caminhão quanto seu motorista. Mais adiante, num plano bem aberto que apresenta uma explosão monumental numa refinaria, os metais entram na trilha para comentarem a explosão. Ainda mais adiante, num surpreendente plano onde uma explosão nuclear no deserto gera na imagem logo ao início uma coloração branco-amarelada que evoca um *fade*, a trilha musical cessa ao final do plano, como se quisesse acentuar que tal imagem seria digna de uma carga tão perturbadora que qualquer comentário musical se tornaria supérfluo. O mesmo recurso vem a ser empregado em outros planos, como quando apresenta a visão mais ampla da refinaria e o nível de poluição gerada pela mesma. A trilha sonora igualmente sofre variações mais notáveis quando pretende acentuar a passagem de um segmento para outro, como quando incorpora um coro a partir do segmento *As Forças do Homem* ou a entrada de um tema mais sinfônico a partir do segmento *Concreto, Vidro, Destruídos*. Muitos outros exemplos, nesse mesmo sentido, poderiam ser aqui arrolados.

A mesma ortodoxia referida ao uso da trilha musical pode se estender para a orquestração dos planos. Na maior parte das vezes, tal estruturação seguirá os moldes canônicos do cinema industrial clássico, partindo dos planos mais abertos aos detalhes. Nesse sentido, novamente o primeiro segmento já lança as “regras do jogo”. Explorando uma região de cânions, parte da visão mais geral possível para planos em que detalhes dessas

**3**

Refere-se ao plano, geralmente aberto, que apresenta o ambiente para a ação ou cena que se segue.

formações rochosas serão visualizados. Nesse mesmo segmento tal recurso será aplicado quando passar a explorar as rochas vulcânicas, as dunas e as nuvens. Também a exploração do mar seguirá destino idêntico. Posteriormente, a partir do momento que explora planos mais fechados o filme poderá utilizar imagens que remetem a um certo caráter abstrato. Porém, tal abstração se tornará menos “incômoda”, já houve anteriormente o que os americanos chamam de *establishing shot* **3**. Nesse sentido, os planos próximos da abstração de dunas e do mar somente são explorados em seu potencial abstrato após sua configuração mais “realista” proporcionada pelos planos mais abertos que os antecedem. Tal pontuação também será prática comum nos segmentos que trabalham com o que foi produzido pelo homem como complexos industriais, cidades e automóveis. Nem sempre a regra é cumprida totalmente à risca e algumas poucas vezes o modelo será invertido, partindo de planos mais detalhados para mais abertos. Na maior parte das vezes, a utilização de tal recurso também se aproxima de um efeito de abstração, que logo é desfeito.

Dois dos exemplos do recurso acima referido são o plano que inicia com uma imagem indistinta que pouco depois se percebe ser a de uma falésia que é vista sob a perspectiva de um travelling aéreo, embora o plano anterior não fosse o de uma falésia, mas de plantações agrícolas, o que rompe com o modelo proposto. Identicamente, apenas pouco depois, a presença humana já referida através de um plano que se inicia com um pára-choque de caminhão, ainda que o plano anterior fosse de rochas vulcânicas. Nesse sentido, o caráter indiscernível das imagens em um primeiro momento desses dois exemplos logo as tornará contextualizadas na dimensão dos próprios planos – o sobrevôo do helicóptero situará a massa indistinta como uma falésia que, depois de contornada pelo mesmo proporcionará uma enorme paisagem lacustre; um *zoom out* redimensionará a imagem do caminhão que é visto como um todo. O efeito perturbador do indiscernível, portanto, logo cessa.

Resumindo o que foi até aqui exposto, o que se pode perceber é que a utilização de imagens de configurações abstratas será agenciada como um dentre os muitos recursos estilísticos do filme e que, portanto, não se tornará um contraponto para sua estrutura de decupagem que reproduz o modelo clássico **4**, distanciando-se enormemente do uso da abstração efetivado por produções como as da vanguarda francesa dos anos 20 e americana ou brasileira dos anos 60 e 70.

Voltando às estratégias elencadas pelo filme na organização dos planos, também pode ser percebido, ao menos na sua estrutura formal, um modelo muito mais harmônico do que o pretendido desequilíbrio proposto por sua narrativa – se é que o termo pode aqui ser aplicado – como no caso da recorrência de certos efeitos visuais ao longo do filme. Nesse sentido tanto o vapor das rochas vulcânicas, quanto à poeira das dunas ou as formas criadas pelas nuvens constroem uma identidade cuja dimensão “vaporosa” e efêmera será provocada ou realçada pelo vento (não é a toa que o segmento se denomina *Ventos e Água*). Da mesma forma, as recorrências de motivos que fazem associações de imagens da natureza com o homem, e do homem com o homem estão presentes ao longo de todo o filme. No primeiro caso, o paralelo das explosões naturais (de lavas vulcânicas) com as provocadas pelo homem (do plano inicial da explosão de lançamento do foguete, passando por bombas atômicas, cenas de guerra e implosões de edifícios e finalizando novamente com uma explosão espacial). Ou ainda quando, para

**4**

Nesse sentido, torna-se interessante fazer uma comparação com outra obra inspirada em escatologia milenar, *Fata Morgana* (1970), de Werner Herzog, para se perceber o quanto mais poética e heterodoxa se faz essa adaptação, incluindo uma relação bem humorada e ocasionalmente paródica com a mitologia, fictícia ou não, pouco importa, que o filme faz referência.

suavizar a passagem de um plano a outro de motivos diversos (de um rio para plantações agrícolas) faz-se uso tanto de um mesmo movimento de câmera (travelling aéreo rasante) quanto de uma superfície semelhantemente plana (água calma e plantações com variações praticamente reduzidas às cores). Tal efeito de minimização do contraste aqui ganha uma dimensão importante, pois delimitará na estrutura do filme a passagem da abordagem sobre a natureza para a produzida pelas *forças do homem*, como é denominado o segmento a partir de então – mesmo que tal efeito de evitar o choque dos dois “universos” seja neutralizado com os planos seguintes de rochas vulcânicas (ou seja, retorno a natureza) seguido pelo plano do caminhão já referido. Nesse sentido, a continuidade formal presente no plano das plantações que segue o plano sobre o rio devido à placidez e organização dos elementos expostos talvez sugira menos uma linha que une a proposta de “falta de equilíbrio” na natureza e no homem defendidas pelo filme que os planos imediatamente posteriores, onde as explosões de formações vulcânicas serão sucedidas pelo plano do caminhão e sua fumaça marcadamente negra. Aqui sim, a interferência dos elementos tanto naturais quanto humanos parece conformar uma situação de equilíbrio precário. Portanto, pode-se pensar que o primeiro recurso, ao utilizar planos de estilo semelhantes para descrever as forças da natureza e a tecnologia humana reinventando essa mesma natureza, foi utilizado como antecipação da via que o filme irá passar a explorar. Já o segundo procuraria forjar através de uma aparente falta de coerência estilística, o próprio argumento central do filme.

No segundo caso, ou seja, nas livres associações efetivadas de produções humanas entre si mesmas há, entre muitas outras, a que une a explosão provocada num grande forno industrial com a bomba atômica. Tais associações são grandemente marcadas por uma conotação ideológica que, por vezes, se torna quase explícita, como no momento que contrapõe um plano de uma visão aérea do pátio de uma montadora de automóveis, após todo uma sucessão de planos ligados ao universo do automóvel com cenas de arquivos de tanques militares posicionados igualmente em fileiras, demonstrando tanto o caráter serial e repetitivo da produção em massa quanto identificando o automóvel como potencial arma de destruição.

A manipulação do ritmo convencional das imagens e o movimento (que se tornaram uma espécie de “marca registrada” do filme **5**) também funcionarão como paralelo entre planos aparentemente díspares. Nesse sentido, dois planos paradigmáticos são os que contrapõem uma seqüência de nuvens com a arrebentação do mar. Aqui, o paralelismo do movimento das nuvens e das ondas é enfatizado pelo efeito de aceleração das primeiras e da desaceleração das últimas. Bem mais adiante, quando o filme se detém nas massas humanas, esse recurso voltará a ser utilizado para seguir um plano de uma massa informe de pessoas em movimento acelerado num terminal de transporte coletivo com um plano das calçadas de uma rua muito agitada de Nova York em câmera lenta.

Igualmente os movimentos de câmera proporcionarão diversos momentos de carregada significação. No plano que talvez possua alguns dos movimentos de câmera mais elaborados de todo o filme, desdobra-se a proximidade do espaço geográfico que separa a enorme área de entulho do complexo habitacional abandonado e em ruínas que proporcionara a primeira seqüência do segmento *Concreto, Vidro, Destruídos* para uma área habitada por população de baixa renda. A função do mirabolante movimento proporcionado por esse plano não parece ser outro que o de causar impacto,

## 5

Obviamente tais efeitos já haviam sido utilizados pelas cinematografias vanguardistas bem antes do filme de Reggio, mas sua popularização no mercado das imagens, sobretudo através da estética dos videoclips e campanhas publicitárias, sem dúvida devem muito ao mesmo. A título de exemplo basta conferir as propagandas do Partido Verde ou O Boticário atualmente transmitidas pela televisão: em ambos os casos, a utilização de planos de aceleração de veículos nas ruas e de multidões parecem diretamente saídas do filme de Reggio; sendo que no último caso há um plano de idêntica angulação e movimento rítmico de um plano filmado por Reggio na Broadway.

## 6

Neologismo criado por Odin (1984), que teria como três sentidos principais: a) o espaço ficcional ou documental seria caracterizado da maneira como o espectador constrói a imagem de um filme, onde no primeiro caso o espectador constrói um eu-origem fictivo e no segundo um eu-origem real; b) decorrente do enunciado anterior, tal construção seria eminentemente exterior ao próprio filme e c) o que a estabelece é a realidade presuposta do Enunciador.

ao “revelar” aos espectadores gradualmente – trata-se de um longínquo *travelling* –, após uma infinidade de planos de edifícios desertos, que uma parede semelhante ao dos prédios descritos nos planos anteriores acaba sendo o passaporte para um mundo habitado tão próximo das ruínas. É um plano que igualmente valoriza o extra-campo pois a fachada do primeiro prédio que demonstra ser habitado possui três homens negros sentados em degraus que olham para algo que se encontra além e que a câmera logo revelará ser uma rua com crianças se divertindo e uma fonte de água que jorra sobre um carro que se encontra há uma esquina de distância dos observadores. É curioso como o mecanismo visual do filme, nesse momento, possui um que da lógica dos momentos de suspense apropriada da “leitura fictivizante 6”, como que criando uma atmosfera bizarra que nada deve aos filmes de ficção-científica. Como nesses últimos, o mesmo choque por descobrir após uma vastidão desértica e aparentemente inabitável de tão inóspita, vida humana ou alienígena subitamente presente.

## 2 A construção da figura humana

A configuração do ser humano no universo visual do filme de Reggio deve ser apreciada à parte. No caso, a separação entre universo humano e natural é feita de modo enfático pela organização dos segmentos do filme e, se no caso do universo humano a dimensão da natureza é lembrada muito marginalmente (as nuvens e o sol refletidos nas grandes construções de aço e concreto envidraçadas), no caso do universo natural, nenhuma seqüência enquadra qualquer ser humano em meio às paisagens. Ao optar por um discurso visual que pretende refletir, em escala global, a situação de desequilíbrio contemporânea, o que o filme procura enfatizar é o quanto o próprio ser humano se torna vítima do processo de massificação. Para tanto, cabe construir um planejamento visual no qual a figura humana se torne acessória. No conjunto dos primeiros planos que passam a abordar o universo humano, por exemplo, a figura humana se torna ou ausente ou quase completamente indistinta em sua relação com as máquinas que manobram. Nos 18 planos que comporta o segmento *As Forças do Homem*, por exemplo, em apenas três a figura humana chega a ser visualizada de alguma forma. Em todas as situações ela surge como coadjuvante bastante marginal no que diz respeito à centralidade da imagem. No primeiro deles, já referido em outro momento, o caminhoneiro simplesmente desaparece sob a nuvem de fumaça negra gerada pelo próprio caminhão que dirige. Pode-se pensar aqui numa alusão à dimensão de exploração e submissão do homem a sua própria atividade, já que sua figura é oculta pelo que é produzido por ele próprio na dimensão de sua atividade. No segundo, um homem que comanda uma escavadeira é vislumbrado e se torna ínfimo dentro da dimensão do plano como um todo. No terceiro, um grupo de operários observam uma grande prensa provocar a transformação do material incandescente em um forno industrial e embora fisicamente eles estejam próximos da câmera, o direcionamento da composição visual aponta para a estrutura industrial em primeiro plano e para eles ao fundo e toda a expectativa é gerada pelo movimento da prensa ao entrar em contato com o material, sendo eles quase tão expectadores quanto nós próprios.

No caso de segmento seguinte, *Máquinas de Tudo*, embora o primeiro plano apresente uma situação de um grupo de pessoas numa praia e o plano



seguinte apresente um grupo de visitantes num complexo industrial, essas serão as duas únicas inserções numa série compostas, sobretudo, por carros, aviões, bombas e seus efeitos destrutivos. Mesmo nos dois planos em que aparecem, as pessoas possuem mais a função de apontar para o objetivo dos respectivos planos: no caso da praia, destacar o absurdo de pessoas a utilizarem como espaço de lazer, já que a mesma se situa ao lado de uma usina atômica; no segundo caso, em que as pessoas olham para o alto, funciona como mero acessório para o plano seguinte, que destaca um arranha-céu, muito provavelmente filmado em outro contexto espacial. No mais, existem alguns planos em que se pode perceber vagamente o rosto de algumas pessoas, mas sempre exercendo o papel de coadjuvantes em detrimento das “máquinas” que comandam, sejam os carros ou aviões ou do próprio complexo urbano como um todo, no caso dos transeuntes.

O segmento seguinte *Concreto, Vidro, Destruídos* tem como constantes várias cenas de um grande complexo habitacional abandonado e cenas de destruição provocadas por implosões, incêndios e bombas em situações de guerra. A figura humana surge num único momento, sendo retratada em situação de penúria e carência, no já referido caso da comunidade que vive tão próxima do enorme complexo habitacional desabitado ou ainda não percebida à primeira vista em imagens de destruição aérea.

*Nós*, como o próprio título já sugere, é o segmento onde se concentra a maior quantidade de imagens de pessoas e elas aparecem destacadas enquanto tal na composição visual dos planos. Todo o segmento parece possuir um propósito bem delimitado de expressar a opressão dos seres humanos diante de mecanismos que os tornam invisíveis e secundários e, ao final do mesmo, o filme parece criar um discurso que pretende se contrapor a essa lógica perversa.

O primeiro plano do segmento já dá a tônica do que se seguirá. Utilizando o seu habitual recurso do movimento acelerado se detém nada menos que 40 (quarenta) segundos observando a extraordinária quantidade de pessoas que trafega por um terminal de transporte coletivo na cidade de Nova York. Desse plano acelerado se parte para um plano em câmera lenta (num recurso estilístico já abordado no tópico anterior) de uma multidão trafegando nas calçadas da mesma cidade. Juntos, eles formam o painel sobre o anonimato e a solidão dos grandes centros urbanos. O terceiro plano desse segmento será fundamental para toda a lógica que se seguirá. Enquanto o anterior observa a multidão anônima do qual não se consegue sequer perceber os rostos, daí derivar sua provável suposição de impessoalidade, esse plano bem mais fechado já divisa os rostos dos que se encontram próximos da câmera. O efeito, porém, é menos de ir contra o plano anterior, personificando os transeuntes e sim o de destacar ainda mais o quão impessoal é esse contato ao mesmo tempo próximo e distante da multidão anônima. Como uma amostra que vem a ratificar o todo. O quarto plano do segmento observa outro grupo de transeuntes atravessando um cruzamento e ressalta um tom de solenidade e tensão no rosto das pessoas que é acompanhada pelo comentário musical.

Não seria equívoco sublinhar que a estratégia adotada ao longo de quase todos os planos do segmento é o de trabalhar com grupos completamente individualizados. Longe das relações familiares e de trabalho e em meio a estranhos configuram perfeitamente o efeito de impessoalidade e anonimato buscado. O sexto plano desse segmento é simbolicamente o mais carregado. Outro grupo de transeuntes caminha pela calçada tendo ao fundo uma série de anúncios

**7**

Utilizo a expressão no sentido de um “centro de operações” que estrutura o que é narrado, não sendo a figura do autor real, já que o primeiro só existe *a partir do texto*, posição defendida, entre outros, por Chatman (1990).

publicitários, nos quais o que mais se destaca, de cereais para o desjejum, prega *have a barrel of fun* (algo como *tenha uma porção de felicidade*), que provoca um efeito grandemente irônico quando contrastado com os rostos das pessoas, repletos de impessoalidade e frieza. A composição gráfica *naïf* do cartaz, com um desenho de um rosto idoso de sorriso espontâneo e doce, tanto em termos de forma quanto de conteúdo é evocativo da publicidade de meados do século passado e de uma idealização da família que parece igualmente deslocada nesse mundo que sugere o indivíduo como eixo motor. Esse mesmo recurso será novamente utilizado, sem o mesmo efeito e de forma mais óbvia, bem mais adiante no plano que contrapõe um *out-door* que prega *a place in the sun*, com o desenho de uma mulher curvilínea de biquíni em um ambiente onde apenas se observa uma avenida repleta de veículos e poluição.

O que o segmento também destaca em alguns planos, e que o filme também faz presente em muitos outros momentos, é o quanto os sistemas de transporte coletivo e mesmo individual obscurecem a figura humana no ambiente urbano. Para tanto faz uso de uma câmera que se posiciona do outro lado da rua dos transeuntes que observa e que constantemente desaparecem do campo visual para dar espaço aos carros e ônibus. Aqui, já no plano imediatamente seguinte e nos três próximos que compõem os planos finais do segmento, o narrador **7** pretende agenciar uma forma de compor os planos que volte a dar a necessária dignidade à figura humana.

Os dois primeiros planos do grupo apresentam uma estrutura idêntica que posiciona duas mulheres em primeiro plano com os carros do metrô ao fundo, em movimento acelerado. O terceiro apresenta um *zoom* que aos poucos destaca um piloto que encara serenamente a câmera e o avião acaba ficando acessório, já que o plano finaliza com um enquadramento que privilegia seu rosto. Por fim, atendentes de um cassino de Las Vegas se posicionam diante de seu local de trabalho. Busca-se aqui inverter a lógica que fora a tônica do filme e que – segundo o narrador – é a da sociedade contemporânea. As pessoas literalmente passam a primeiro plano diante dos objetos ou de suas ocupações profissionais. Porém, o resultado final acaba sendo pouco feliz, por dois motivos.

Primeiro, por relegar a uma estratégia visual tão simplificada e evocada somente nesse momento uma questão tão profunda. Segundo, porque o quarto plano destoava dos anteriores ao apresentar um que de ridículo nas figuras que pretensamente fariam parte desse momento que expressa a visão ideológica que o narrador abraça, apresentando um grupo de seis mulheres com roupas e maquiagem que soam um tanto quanto excessivas para a faixa etária média do grupo, e mais se assemelham a alguns planos onde o cineasta busca um quê de patético na figura humana que discutirei adiante. Nesse sentido, mesmo que involuntariamente, o filme já tropeça no que fora pretendido com tal grupo de planos, tão estrategicamente situados e os únicos abertamente posados para a câmera de todo o filme. Poder-se-ia sugerir que o plano ressaltaria, por exemplo, uma crítica a um sistema que impõe às pessoas atitudes patéticas visando somente o lucro e que apenas indiretamente teria como alvo as pessoas expostas, mas então por que incluí-lo juntamente com os outros três, que parecem ser justamente uma contraposição a esse próprio modelo?

Restam ainda dois segmentos onde a figura humana possui participação destacada: *Movimentos Repetitivos* e *Todos e Uns*. No caso do primeiro, como o próprio nome já indica, ela será utilizada dentro de uma lógica da repetição obsessiva. As atividades fabris, dado o teor mecanicista e repetitivo daqueles que trabalham nas suas linhas de montagem serão, portanto as

atividades profissionais mais exploradas. Primeiramente, através de funcionários de correios que realizam uma atividade, próximos de máquinas que realizam o processamento dos registros de forma automática. Aqui, por enquanto, tal associação ainda não se faz de maneira completa, já que não temos acesso às atividades empreendidas pelos funcionários diante de uma máquina. Por enquanto apenas o aspecto da organização racional do espaço e as fisionomias intensamente capturadas pela exigência da concentração é que o são.

Após dois planos que descrevem a produção de roupas em máquinas industriais, inicia-se uma série de planos que explora a produção em série de artefatos industriais. Aqui sim, a correlação entre o mecanicismo dos movimentos do corpo e da linha de montagem se torna explicitado – e igualmente ampliado pelo recurso da aceleração do movimento – num registro que evoca imediatamente *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin. A imagem em si mesma desse e de vários planos que se seguirão semelhantes, enquanto registro documental de uma realidade tecnológica, também pode suscitar comparações com planos semelhantes de *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann.

Porém, se a “matéria-prima” que possibilita a filmagem desses planos é semelhante, já que linhas de produção em fábricas, o objetivo parece ser diametralmente oposto. O filme alemão fala do contexto que ainda observa a tecnologia industrial, assim como a cidade (cujos aspectos nesse filme são igualmente importantes para traçar um outro paralelo com o filme de Reggio), com olhos de uma certa fé irrestrita no progresso. Enquanto o filme que me detenho é realizado após mais de cinco décadas, uma guerra mundial e anos de Guerra Fria, percalços ecológicos crescentes trazidos por novas tecnologias e toda a enorme influência teórica emanada pela Escola de Frankfurt, no que diz respeito a sua desconfiança em maior ou menos grau dos meios de produção de massa. Nesse sentido, até mesmo uma visão retrospectiva do filme de Ruttmann acaba provocando menos a intenção buscada pelo cineasta de ode à civilização que o tédio coletivo observado nas pessoas que entram e saem dos metrô e na produção serial de pães e leite, como observara Kracauer (1989) já em 1947.

Ainda nesse segmento, como se não fosse suficiente todo o caráter das massas enquanto fenômeno massacrante das individualidades, o narrador ainda fez questão de não deixar qualquer dúvida quanto a tal, encadeando um plano em que uma quantidade exorbitante de salsichas é despejada por uma máquina com uma quantidade identicamente fenomenal de pessoas sendo “despejadas” por uma escada rolante.

Na seqüência seguinte, onde são observados vários planos de jogadores de videogame e fliperama, atrela ao movimento mecânico de seus atos (mais uma vez ressaltados pelo efeito do movimento acelerado) uma certa leitura moral implícita de uma prática obsessiva que ultrapassa os limites do bom senso, seja quando apresenta uma jogadora que inicia jogando, cede o lugar à amiga e depois reassume o posto, antes mesmo que a segunda jogadora termine sua partida ou, ainda mais, no plano que apresenta um pai jogando com uma filha de colo nos braços. Ainda fazem parte do panorama geral dos movimentos repetitivos, mesmo que com menor destaque, planos de aglomerações de pessoas em pista de boliche, cinema **8**, shopping, supermercado, *fast-food*, metrô. Com relação ao metrô, um dos poucos planos que se destaca da seqüência que pretende representar o movimento repetitivo de se colocar o tíquete, retirá-lo e atravessar a catraca feito por inúmeras pessoas é o de uma mãe com um bebê no carrinho que abaixa seus braços de modo algo violento para que se torne possível atravessar o carrinho sem

## 8

É curioso destacar, entre todos esses espaços o do cinema ainda que visualizado num único plano, onde se percebe a intensa movimentação de pessoas e os reflexos de luzes e sombras (não se chega a perceber de qual filme se trata) sobre seus corpos. Chamo atenção aqui para como o narrador faz questão de frisar o cinema na mesma instância dos movimentos de massa que observa com olhar crítico. Porém, o próprio filme de Reggio se pretende colocar, certamente, em outro nível artístico e moral que aquele do exemplo exibido.



**9**

Interessante se faz, nesse aspecto, comparar-se tal representação sobre a mesma com aquela proposta por Eisenstein nos filmes que efetivou na década de 1920, no qual a mesma se torna o próprio ator social coletivo ou mesmo os filmes de um cineasta mais recente como Pelechian, nos quais a massa sempre é sinônima de comunhão de valores.

problemas pela catraca. Ou seja, a leitura implícita da imagem parece ser a de que o sistema só funciona se todos agirem de modo meio que robótico, sendo que qualquer especificidade que fuja à regra deve ser condicionada desde cedo. Para enfatizar tal imagem é utilizado um plano mais longo com movimento normal e não acelerado como os outros. Ainda com relação à seqüência do metrô, já na fronteira com o segmento seguinte, observa-se uma mulher atravessando uma estação de metrô semi-vazia. Porém, no plano seguinte, que apresenta um grande grupo de pessoas saindo do terminal, visualiza-se uma pessoa que aparenta grandemente ser a mesma mulher do plano anterior, enfatizando-se com a habitual obviedade a idéia de que o indivíduo literalmente se perde em meio a massa humana **9**.

À primeira vista, a proposta do segmento *Todos e Uns*, pareceu-me ser a da contraposição entre alguns indivíduos que estão à margem desse todo e por isso mesmo são descritos geralmente de forma patética. No caso, como oposição, não consigo deixar de pensar na proposição *todos por um*, que seria a expressão de uma comunidade com maior coesão social, ao contrário de destacar a polaridade entre *todos e uns*, no sentido de exclusão.

Porém, se assim o for, o filme estará indo contra sua própria elaboração, no sentido de que as massas já foram apresentadas ao longo de todo o filme, de modo igualmente anômico. Portanto como falar de *todos*? Poderia sê-lo caso se acrescentasse a esses indivíduos que aborda mais proximamente um caráter de marginalidade econômica, o que não chega a ocorrer de todo. Por outro lado, existe igualmente uma exceção entre os planos de *Uns*, que destaca dois transeuntes, sendo que a jovem mulher sorri abertamente para a câmera, algo de inédito em todos os outros planos semelhantes, ao longo do filme, que apenas reforçam seja ou o patético ou o individualismo e a falta de interesse pelos outros.

Vejam alguns exemplos mais detalhados. O segmento já inicia com um plano de um homem, aparentemente funcionário de uma usina ou algo do gênero, fumando e pondo a mão na cabeça ao lado de um painel de controle; sua aparência de tédio mesclado à ansiedade é indiretamente vinculada ao trabalho, representado pelo painel de controle. No plano seguinte, essa relação *todos e uns*, é construída através da metáfora mais banal e cotidiana. Nesse longo plano observamos um elevador de enorme dimensão ser evacuado e novamente preenchido até o ponto da lotação, ficando apenas um homem de fora, que acaba reclamando algo para si próprio com expressão irônica. A partir do quinto plano se inicia uma série de “retratos” de figuras patéticas, algo que já havia sido esboçado no final do segmento *Nós*, com relação às trabalhadoras de um cassino de Las Vegas, ainda que aqui não se trate de posar diretamente para a câmera. Trata-se de um funcionário de meia-idade de uma empresa de transporte que explora pontos turísticos de Nova York, utilizando um boné vistoso para atrair os possíveis clientes, mas que não consegue atrair ninguém. Na sua fisionomia transparecem cansaço e apatia. No plano seguinte um jovem negro é flagrado mascarando chiclete, seu olhar não definindo nenhuma direção estável e ameaçando sorrir por timidez. Nesse caso, o narrador parece fazer uso do potencial invasivo da própria câmera para simular, ou pelo menos potencializar, uma situação de desnorteamento pretendida, sendo mais interativa do que o pretendido efeito meramente observacional pretende supor. Tal estratégia voltará a se suceder mais adiante, quando a câmera se detém sobre um transeunte idoso que não deixa de observá-la de soslaio, grandemente desconfiado. Em ambos os casos, trata-se quase de utilizar a câmera como uma arma **10** que suscite

**10**

Relação que não passou a despercebida a Wim Wenders, que utiliza literalmente o ato de filmar - *shooting*, que em inglês também significa atirar - como o de assassinar uma pessoa em *O Estado das Coisas* (1982).

os efeitos que o narrador deseja, afinal fica em segundo plano diante da imagem de um “indivíduo desconfiado” que a desconfiança do homem pode ser amplamente pertinente: qual o fim que será dado a sua imagem? Desconfiança que certamente decuplicaria se soubesse que seria justamente para expressar um certo caráter de desconfiança das pessoas nos ambientes urbanos modernos. A série de “figuras patéticas” continua com a imagem de um senhor de óculos absorto em tirar a barba em meio a uma multidão de transeuntes que sequer percebem sua atividade.

O não perceber ou o perceber no qual se vê, e simplesmente se ignora o visto, aliás, é igualmente motivo de destaque nesse segmento, a partir de uma série composta de três planos, que possuem como motivação central o plano do meio, que descreve uma pessoa sem sentidos sendo recolhida da rua e colocada em uma maca pela polícia. Os planos que o seguem e sucedem retrospectivamente efetivam um *raccord de olhar*, a partir de situações filmadas em locais distintos. No primeiro, uma senhora retira um cigarro do maço com aparência de amargura e descrédito com relação a tudo e todos, no terceiro uma jovem loura sentada num carro de luxo ergue os vidros do mesmo. Obviamente que tal estruturação tem como fim transmitir uma idéia de descaso para com a vida humana, mesmo que no último caso se trate provavelmente apenas de mais uma reação contra a invasão do olhar proporcionada pela câmera. Por outro lado, o próprio plano em questão do indivíduo sendo recolhido, de certa forma, desmente o propósito do narrador de indiferença no conteúdo de sua própria imagem, ao apresentar parcialmente uma pequena multidão de observadores da atividade da polícia, ao menos enquanto curiosidade mórbida.

### 3 A construção da cidade

Talvez não fosse exagero incluir *Koyaanisqatsi* numa tradição que inclui as “sinfonias urbanas”, ainda que aqui se trate de algo mais pretensioso, como uma “sinfonia do universo”. Afirmo isso porque apesar dos dois primeiros segmentos serem absolutamente centrados em paisagens naturais, praticamente todos o restante do filme se amparará não só no modo de vida urbano, como particularmente na cidade de Nova York, metrópole-paradigma do cenário contemporâneo.

É interessante se observar como se dá o deslocamento até a cidade na construção do filme, lembrando que os primeiros planos que aparecem interferência humana, são de obras situadas fora do campo urbano, e, portanto, ainda bastante inseridas no cenário natural que fora motivo do primeiro bloco do filme. Portanto, é de forma bem gradual que se adentra no “espaço construído pelo homem” e na seqüência que descreve obsessivamente os complexos auto-viários é que se chega ao universo da cidade, porém ainda não de modo definitivo, pois o restante do segmento, intitulado *Máquinas de Tudo*, continuará na sua descrição de aviões e bombas. O universo da cidade só chega a se instaurar definitivamente no segmento seguinte, quando o filme se aproxima de sua metade. Embora a primeira imagem aberta de Nova York, seja um recorte cinematográfico um tanto quanto convencional da cidade, destacando o Empire State num conjunto de edifícios, a imagem com mais força resultante desse primeiro momento não será essa e sim a do complexo habitacional abandonado já referido. Nesse sentido, a cidade começa a ser representada enquanto abandono e destruição e o título do segmento não deixa qualquer dúvida quanto a isso (*Concreto, Vidro*,

*Destruídos*). Abandono e destruição que posteriormente migrará para os seus habitantes, como já observado no item anterior. Destacarei somente alguns poucos dos muitos planos que apresentam a cidade, pois acredito que eles concentram algumas das representações que acredito mais relevantes.

Talvez o plano que sintetize de forma mais acabada o discurso do caos urbano, da simultaneidade de ações e do excessivo no campo visual da cidade contemporânea buscado pelo filme seja um que dispõe em profundidade de campo cinco níveis de percepção: em primeiro plano, transeuntes, carros e ônibus cruzam o campo; no segundo, carros e motos esperam o seu momento de avançar ao cruzamento; no terceiro um avião cruza o campo no sentido oposto ao dos veículos em primeiro plano, preparando-se para decolar; no quarto, destaca-se um viaduto com tráfego intenso; e, por fim, bem ao fundo um conjunto de prédios. Não é a toa que esse plano, com a mesma angulação, retornará alguns segmentos adiante. Da mesma forma que a ode ao progresso do filme de Ruttman pode ser lida como provocadora mais da sensação da banalidade do mundo moderno que de entusiasmo, algum intérprete poderia destacar muito de positivo nessa complexa confluência das ações mais díspares concentradas num restrito marco espacial.

Algumas imagens parecem fazer menção ao quanto à natureza fica relegada a segundo plano dentro do universo urbano, planos esses já referidos anteriormente. São muitas as seqüências que observamos as evoluções das nuvens não mais no próprio céu, mas refletidas nos espelhos dos arranha-céus. Da mesma forma o crepúsculo é representado pelo reflexo dos últimos raios solares nas vidraças de um edifício, sendo esse reflexo quase irrisório diante do espaço no plano ocupado pelo edifício. Porém, o narrador não apenas faz o possível para que esse não passe completamente despercebido, posicionando-lhe aproximadamente no centro da imagem, como igualmente detalhará esse mesmo plano no seguinte, no qual os raios do sol compõem verdadeiras abstrações que evocam muitas das explosões dos planos anteriores. Nesse sentido, pode-se talvez pensar aqui numa rara conjunção dos efeitos dessa representação de desequilíbrio (tudo que se move parece provocar esse efeito, como o vapor, a areia, as nuvens em movimento nos primeiros segmentos do filme) da natureza e do homem, já que as “abstrações” provocadas pelos raios solares lembram tanto as bombas humanas quanto as explosões naturais. Tudo projetado numa das obras emblemáticas da civilização que é o arranha-céu, provocando uma identidade mais que um contraponto entre desequilíbrios. Em outro momento, uma lua cheia esplendorosa surge, porém logo desaparece por trás da fachada de um arranha-céu. Nesses dois planos, de qualquer modo, o equipamento urbano é pensado como obstáculo para apreciação das belezas naturais.

Mais adiante, a um plano bem aberto da cidade se sucede outro que apresenta uma cidade vista bem do alto (provavelmente satélite) e, uma fusão os une a uma série de planos de placas de computador. Dentro dessa seqüência de planos de placas de computador aparentemente volta a ser inserido outro plano da cidade vista de um satélite, embora a imagem acaba se tornando tão semelhante às placas que não se pode perceber nitidamente se de uma cidade ou de uma placa de computador, numa das poucas vezes nas quais o filme trabalha com uma imagem que faz questão de deixar ambígua. De todo modo, trata-se aqui de uma óbvia associação não somente do tracejado de cidade e placa, formando abstrações semelhantes, mas igualmente de fazer a óbvia alusão da cidade se tornar tão mecânica e instrumental quanto o próprio “cérebro” de um computador.

Em última instância, a cidade “construída” pelo filme não é passível ao redirecionamento dos signos “negativos” explorados (individualismo, poluição, miséria, mortificação do indivíduo, etc.) pela subjetividade de qualquer indivíduo. Lembro-me ao acaso de um depoimento de Júlio Cortázar **11** no qual revela o fascínio que exercia sobre ele os mais toscos cartazes de rua e o quanto foram inspiradores para suas memórias e escritos. Para ficar com um exemplo no campo do cinema, basta pensar num filme como *Superfícies Habitáveis* (1974), de Flávio Motta e Marcello Nitsche, que apesar de se centrar no absurdo que é um projeto arquitetônico como o elevado Costa e Silva para a paisagem urbana de São Paulo, não deixa de apresentar uma dimensão do prazer e de beleza que uma metrópole também pode proporcionar. O que o primeiro desses exemplos demonstra, igualmente, é que até mesmo um produto tão massificado e sem qualquer proposta estética mais elaborada, pode apresentar uma dimensão de beleza, dependendo de quem o vê. Ou seja, ao optar pela dimensão mais macro possível da cidade (e isso vale igualmente para o resto) e por uma leitura que exclui completamente o discurso daqueles sobre aos quais se detém, o filme prefere silenciar tanto sobre outras representações que não a sua quanto a respeito desses pequenos detalhes que são inseparáveis das representações humanas sobre qualquer coisa.

## 4 Considerações finais

Fiz referência em diversos momentos, ao longo do texto, ao caráter abstrato ou pseudo-abstrato que acompanha diversos planos do filme, composições visuais que logo se tornarão “legíveis” ou já o são de antemão. Poder-se-ia alargar essa metáfora da abstração ao próprio conteúdo do filme. Porém aqui, pelo contrário, tais abstrações não serão mais que isso. Ou seja, “natureza” e “cidade” soam como abstrações a-históricas, que são observadas sob o viés de uma cultura pré-industrial, os Hopi, do qual vem a palavra-título, que significa, segundo o próprio filme, em seus créditos finais: a) vida louca; b) vida fora de equilíbrio; c) vida em desintegração; d) vida em tumulto; e) uma forma de vida que clama por outra maneira de viver.

A seqüência final, visualmente uma das mais impactantes do filme, apresenta um longo plano (3 minutos e 20 segundos) de um foguete que sobe e acaba explodindo. A explosão gera uma enorme coluna de fumaça, seguida por uma explosão ainda maior que a primeira, tomando conta quase completamente do quadro; um fragmento do motor propulsor do foguete vai rodopiando ao cair, sensação que é ainda mais enfatizada pelo equivalente rodopio da trilha musical. Passa-se para um plano que detalha ainda mais o balé dos restos do motor e por fim para uma fusão com pinturas semelhantes as que se encontram presentes no primeiro plano do filme. Essa associação é prenhe de significados.

No plano da mitologia Hopi, faz alusão direta às profecias que compõem a letra que faz uso o coral da trilha sonora do filme, que afirmam sobre uma gigantesca teia que se erguerá nos céus, caso sejam escavadas matérias preciosas da terra. Certo dia uma quantidade enorme de cinzas poderá ser despejada do céu, queimando a terra e evaporando os oceanos. Tal fato ocorrerá próximo ao Dia da Purificação. O filme traduz a metáfora da profecia nesse plano final da explosão, uma antecipação da tragédia que irá ocorrer caso não se crie uma alternativa a atual maneira de viver, como exclama um dos próprios sentidos do termo *koyaanisqatsi*

Esses planos finais igualmente traçam referências cinematográficas, seguindo aqui um caminho inverso a uma das seqüências mais célebres da história do cinema, quando o osso que o macaco joga para o alto se transforma numa nave espacial em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Aqui, como visto, parte-se de fragmentos de um foguete para pinturas de uma civilização pré-colombiana. Embora a metáfora seja o oposto da linha de evolução traçada de um “estado de natureza” à tecnologia mais sofisticada de um futuro não muito distante (hoje, na verdade, passado) do filme de Kubrick, não me parece que tampouco o filme chegue a uma mistificação completa dessa mesma natureza enquanto expressão do equilíbrio.

Como já lembramos em diversos momentos a natureza também possui suas explosões e está sujeita aos seus próprios desequilíbrios naturais, mesmo que o pior de todos seja aquele motivado pela ganância humana<sup>12</sup>. Antes, o que se sugere é uma mudança por formas de cultura não tão predatórias quanto a capitalista, tais como a própria cultura Hopi.

Porém, da mesma forma que é pouco sensível se efetivar uma análise de culturas indígenas somente pela perspectiva eurocêntrica, o mesmo se dá quando se procura traçar um panorama breve do modo ocidental de se viver a partir de “elementos superficiais” de uma cultura pré-industrial. A referida superficialidade se dá porque embora faça uso de pinturas e profecias da cultura Hopi, tanto a trilha sonora quanto – e principalmente – o próprio filme como um todo são construções que se encontram bastante próximas desse “execrável mundo novo” construído pelo mesmo, já que o cinema é fruto dessa mesma “modernidade destruidora”.

Nesse aspecto, tem-se a impressão de se assistir mais a uma crítica meramente retórica, preenchida por um vago senso de humanismo ao qual falta uma dimensão histórica. A proximidade desse mesmo mundo que parece contestar e proporcionar um novo olhar – uma das frases de divulgação do filme faz menção a se observar o mundo como nunca antes visto – faz com que o narrador não se dê conta que sua “sinfonia universal” é muito mais provinciana do que imagina e focada somente nos Estados Unidos, sobretudo Nova York. Quanto a lançar um novo olhar sobre o cotidiano, através de registros que geralmente fogem a nossa capacidade de visualização ou ângulos inusitados – e o último plano poderia ser uma boa metáfora para esse desejo panóptico de apreensão do mundo, já que o fragmento de motor se transforma em algo semelhante a uma câmera girando em todas as direções – se aproximaria em alguma proporção de um filme como *Chuva*, de Joris Ivens. Porém, com uma importante diferença, entre várias: enquanto o filme de Ivens possui uma pretensão bem menor de expressar os efeitos de um dia de chuva em uma cidade, buscando trabalhar numa chave poética, esse pretendido novo olhar lançado sobre o mundo no filme de Reggio parece apenas reforçar muito dos lugares-comuns no que diz respeito à massificação, exclusão social, compulsão, agressividade bélica, individualismo<sup>13</sup>, etc.

Nesse sentido, talvez não seja tão esdrúxulo pensar, a partir de uma definição de Erich Auerbach (1972: 102) para uma realidade espaço-temporal-narrativa completamente outra, que o filme “desbota o teor de realidade dos acontecimentos, deixando-lhes somente conteúdos significativos.”

Dentro da tradição documental o filme pode se enquadrar como parente próximo do subgênero bastante difundido na década de 1920 dos chamados “documentários sinfônicos”, sendo que Ruttman, mais conhecido por seu *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, chegou a realizar igualmente algo de pretensões universais com seu *Melodia do Mundo*. Involuntariamente, a estrutura do filme de Reggio parece reproduzir a trajetória do próprio gênero documental, com

12

Sem esquecer que o narrador parece frisar toda uma dimensão de beleza estética nos desequilíbrios naturais que se encontra ausente nas explosões produzidas pelo homem.

13

Caberia, inclusive, uma leitura filosófica que relacionasse como a mortificação dos indivíduos na sociedade de massa proposta pelo filme também é a geradora do mais alto grau de individualismo.



uma gradual aproximação de realidades construídas não “nas distintas ilhas tropicais nem no fundo das selvas, mas à porta de casa” que marcou o documentarismo na década de 1920 (Escudero, s/d: 147), na sua trajetória que parte da realidade natural para o universo urbano.

## 5 Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms. The Rethoric of Narrative and Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

ESCUDEIRO, Garcia (s/d) . **Cinema e a Problemática Social**. Madri: Paidós.

KRACAUER, Siegfried **De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ODIN, Roger. Film Documentaire, Lecture Documentarisante, in: ODIN, R.; LYANT, J.C. (ed.) **Cinemas et Réalites**. Saint Etienne: Universidade de Saint Etienne, p. 263-77, 1984.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.