



Puro Cinema: Revisitando as *montages* e as teorias de Slavko Vorkapich^I

Fernando Ap. Ferreira^{II}

Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Praticamente desconhecido no Brasil, o cineasta e teórico Slavko Vorkapich parece ser um dos “elos perdidos” que une o cinema experimental e a produção audiovisual comercial. Vindo do cinema de vanguarda, Vorkapich trabalhou em Hollywood nos anos 30 e 40, criando para filmes comerciais impressionantes seqüências, explorando o potencial gráfico e expressivo da linguagem visual dinâmica, antecipando códigos que depois seriam inclusive aproveitados em filmes publicitários e vinhetas de tv ou mesmo em narrativas cinematográficas. Rever o seu trabalho e as suas teorias não se justifica apenas por uma curiosidade histórica, mas principalmente porque representam um reencontro com a essência e, portanto, com os fundamentos da expressão audiovisual.

Palavras-chave

Cinema experimental; cinema comercial; história do audiovisual; vanguarda.

^I Trabalho apresentado ao GT de História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia, Facasper e Ciee, São Paulo, 2007.

^{II} Doutorando em Ciências da Comunicação (área de Comunicação e Estética do Audiovisual) pela ECA/ USP, mestre em Comunicação Midiática pela UNESP/ Bauru e professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Design Gráfico da Universidade de Franca.



Edição ágil, efeitos fotográficos, misturas envolvendo informações verbais e visuais, sobreposições e colagens, são alguns recursos expressivos bem comuns na linguagem audiovisual contemporânea, principalmente quando levamos em conta a produção de filmes publicitários, os efeitos gráficos e as vinhetas feitas para os programas de tv, os letreiros de filmes e os videoclipes. Entretanto, quando pesquisamos e procuramos estudar estas manifestações da comunicação audiovisual, parece nos faltar referências para buscar as origens das suas práticas expressivas ou mesmo teorias e princípios que nos possibilitem estudá-las. Mesmo quando surgem produções cinematográficas atuais com um tratamento mais “gráfico” da edição e cinematografia (o filme “Cidade de Deus” é um exemplo), geralmente nos deparamos com comentários que caracterizam estas produções como inspiradas na linguagem dos filmes publicitários ou do videoclipe. Certamente esta observação não está equivocada, porém nos faz esquecer que muitos dos códigos que caracterizam estas linguagens foram empregados primeiramente no cinema.

O cinema de vanguarda é freqüentemente apontado como o embrionário de muitas técnicas e efeitos expressivos vistos em peças audiovisuais contemporâneas. Nomes como Man Ray, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Mary Ellen Bute, Hans Richter e Len Lye são citados por vários autores como os “bisavós” dos videoclipes e das vinhetas que hoje vemos na tv e na internet. A maioria destes artistas, principais nomes da vanguarda cinematográfica dos anos 20 e 30, veio das artes plásticas, *background* que certamente lhes forneceu bases para considerarem o cinema como um veículo puramente visual. Nas produções destes artistas, a imagem filmada não é somente um registro, mas principalmente uma construção visual capaz de estimular nossa percepção e produzir sensações. Sem dúvida é possível reconhecer, principalmente nos filmes de Richter e Lye, práticas que muito se assemelham à produção atual. Estes artistas abordavam a linguagem cinematográfica com uma postura livre e pessoal, explorando o meio sem as amarras de regras pré-determinadas, empregando sem nenhum pudor todos os recursos gráficos, fotográficos e cinemáticos disponíveis para criarem seus discursos audiovisuais – aspectos que tornam suas produções instigantes até hoje. Apesar de muitos destes artistas terem produzido filmes publicitários, eles trabalhavam dentro de posturas estéticas que colocavam a forma acima do conteúdo, resultando em obras abstratas e formalistas, aspecto que as coloca num outro patamar, um pouco distante da produção audiovisual comercial. Talvez um



dos “elos perdidos”, que adaptou elementos do sistema de produção experimental, empregando-os na produção audiovisual comercial, seja o cineasta Slavko Vorkapich.

Também vindo do cinema experimental e de vanguarda, Vorkapich migrou para o cinema comercial levando seu estilo pessoal e uma postura experimental, porém de um modo mais sistemático, preocupado não só com a forma, mas também com a qualidade e o efeito da informação e, principalmente, preocupado com a resposta sensorial do espectador, buscando criar nele uma sensação consoante a mensagem que se pretendeu passar.

Assim como pensavam vários cineastas da vanguarda, para Vorkapich, a essência da linguagem cinematográfica é o movimento. Em suas palavras, “*the form of film should be the art of movement, rhythmical organization of movement*”¹. Segundo ele, o cinema, ao descobrir seu potencial narrativo, buscou inspiração em linguagens não cinéticas (como a literatura e o teatro), o que configurava um erro². Sua maior preocupação foi com a natureza visual e cinética da linguagem cinematográfica.

Da vanguarda para Hollywood

Vorkapich nasceu na antiga Iugoslávia (atual Sérvia), tendo atuado como desenhista e pintor na juventude³. Imigrou para os Estados Unidos nos anos 20 e esteve envolvido em uma produção emblemática na história do cinema de vanguarda americano: “The life and death of 9413 – a Hollywood extra” (1928). Neste filme, co-dirigido e co-roteirizado por Robert Florey, Vorkapich revelou sua grande habilidade: comunicar várias idéias de forma sintética e com força visual, utilizando grandes elipses e recursos fílmicos impressionistas, transmitindo várias informações em pouquíssimo tempo. Esta capacidade o levou de encontro ao cinema comercial norte-americano. Vorkapich parecia ser o profissional ideal para apresentar soluções visuais para as narrativas, que começavam a contar com textos mais complexos, principalmente a partir dos anos 30 (quando o cinema torna-se “falado”). Sua atribuição inicialmente era creditada como criador de “efeitos especiais” ou “efeitos de transição” (*transitional effects*), sendo responsável pelo design de efeitos ópticos e pelo design de seqüências

¹ FARBER, Stephen. *L.A. Journal. Film Comment*. September/ October 1972, volume 08, nº 03, New York: Film Comment Publishing Co.

² Idem, ibidem.

³ VORKAPICH, Slavko. *Toward true cinema*. *American Cinematographer*, July 1973, vol. 54, nº 07. Hollywood: ASC Holding Co.



que indicavam mudanças de espaço ou passagens no tempo ou que apresentassem acontecimentos variados no tempo e no espaço. Posteriormente, estes momentos narrativos passaram a ser chamados de *montage sequences*, a cuja técnica o nome de Vorkapich ficou mais associado, sendo inclusive uma denominação criada para designar seu estilo particular de editar e dirigir estas seqüências. Aqui o termo *montage* não deve ser entendido na tradução genérica que damos no Brasil (“montagem” referindo-se à edição de uma forma geral) e sim na designação dada pelos norte-americanos (que difere do termo *film editing*). Neste sentido a *montage* é uma seqüência breve, que condensa um longo período de tempo ou que liga idéias através de cortes rápidos, transmitindo sensações ou conceitos de forma ágil e ritmada.

A produção cinematográfica de Vorkapich praticamente se resume às *montage sequences* realizadas para filmes da linha de produção de alguns dos principais estúdios hollywoodianos (Paramount, RKO, MGM, Colúmbia), do final dos anos 20 a meados dos anos 40⁴. Suas seqüências são pequenas jóias audiovisuais incrustadas na sua maioria em produções medíocres, algumas inclusive esquecidas, o que faz com que seu trabalho seja pouco conhecido entre os pesquisadores e teóricos que estudam a linguagem audiovisual.

O grosso da sua produção se encontra nos anos 30, em produções da MGM (Metro Goldwyn Mayer), estúdio com o qual manteve contrato por um período maior, atuando no setor de efeitos especiais, mais especificamente chefiando o departamento de *montages*⁵. Vorkapich contava com uma equipe própria, criando seqüências com total controle de produção (design, direção e edição)⁶. Se o roteiro indicava em apenas uma linha a necessidade de mostrar a turnê triunfal de uma cantora de ópera, Vorkapich projetava uma seqüência transformando esta informação num discurso visual dinâmico e enérgico, empregando para isto recursos estilísticos narrativos (figuras de linguagem, grandes elipses) e o uso dos mais variados recursos técnicos disponíveis (fusões, sobreposições, fotografia expressionista, câmera lenta, aceleração, *quick-cuts*, *wipes*, *flash-pans*, etc.). Infelizmente, apesar do seu controle de produção, suas seqüências raramente escapavam da mutilação quando eram anexadas aos filmes, algumas sendo

⁴ Vorkapich também foi diretor de alguns curtas-metragens, a maioria realizada nos anos 40 – sendo alguns inclusive de propaganda ideológica, feitos durante o período da Segunda Guerra. Dirigiu apenas um longa, “Hanka” (1955). Sua produção cinematográfica posterior é inconstante e pouco conhecida.

⁵ OLDHAM, Gabriella. *First cut – conversations with film editors*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 86.

⁶ FARBER, Stephen. *Op. cit.*



inclusive reduzidas “aos ossos”, como afirma Bruce Posner⁷. Este é mais um obstáculo que nos impede de ter um completo acesso à sua produção, embora muitas destas seqüências, ainda que mutiladas, mantiveram o seu fascínio, tendo influenciado uma geração de profissionais em Hollywood (diretores, animadores, editores e diretores de fotografia), destacando nomes como Don Siegel, Saul Bass e certamente até mesmo Orson Welles, cujo “Citizen Kane” (1941) é praticamente todo estruturado em *montages* e efeitos de transição. Assim como Welles fez posteriormente em “Kane”, Vorkapich buscou explorar, nas suas *montage sequences*, os mais variados recursos expressivos que poderiam ser obtidos com a *optical printer* (equipamento de efeitos especiais, conhecido no Brasil pelo nome de “truca”). Um exemplo do técnico-artista, indivíduo com total controle dos códigos do meio que utiliza para se expressar, que investiga as possibilidades sintáticas e semânticas que podem ser obtidas nos recursos técnicos disponíveis. Atualmente, uma infinidade de efeitos visuais é possível de ser obtida graças aos recursos digitais. O trabalho de Vorkapich representa um exemplo de como recursos tecnológicos podem ser explorados de forma expressiva e significativa, não sendo apenas utilizados como artifícios estéreis.

Vorkapich também formulou teorias sobre a prática cinematográfica, aspecto que fez alguns americanos reconhecerem nele um teórico da envergadura de Eisenstein⁸. Para outros, menos empolgados com suas idéias, Vorkapich foi um Eisenstein “versão Hollywood”⁹. Ideologias a parte, o fato é que, vistas hoje, suas teorias parecem ser umas das poucas que nos possibilitam analisar o cinema (ou a linguagem audiovisual num sentido lato) enquanto uma linguagem visual dinâmica. Em outras palavras, elas são umas das poucas que nos possibilitam “ler” o cinema enquanto “imagem em movimento”, ou enquanto “imagens que contam uma história” e não como “histórias contadas em imagens” (visão que considera primordialmente princípios narrativos, colocando num segundo patamar aspectos visuais).

A teoria de Vorkapich está estruturada no princípio por ele denominado de *innocence of the eye*, utilizado para fundamentar as respostas sensoriais da percepção à

⁷ Informação presente na coletânea *Unseen Cinema – early american avant-garde film 1894-1941* (2005, Anthology Films Archives). Comparando as versões originais de Vorkapich com o que os produtores permitiram aparecer na edição final dos filmes, é curioso encontrar aspectos que revelam inclusive o contraste entre a visão estética européia e o gosto popular norte-americano. Em uma das seqüências de batalha feita para o filme “The Firefly” (1937, MGM) os produtores eliminaram da versão de Vorkapich todos os simbolismos e as alegorias – recursos estéticos apreciados no cinema europeu, mas pouco utilizados em filmes americanos.

⁸ Em 1972 a *American Cinematographer* publicou um artigo de Vorkapich apresentando-o como “the world’s foremost montage expert and ‘greatest cinema theoretician since Eisenstein’”.

⁹ BORDWELL, David. *The cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005, p. 255.



meticulosa manipulação dos códigos da linguagem cinematográfica. É também parte das suas proposituras, a técnica da *filmic analysis*, que implica o estudo de uma situação ou tema no sentido de extrair deste todo o seu potencial visual dinâmico, fragmentando-o em diversos planos para posteriormente, através da edição, conseguir produzir um discurso cinematográfico de grande ênfase e intensidade¹⁰. Como se não bastassem os problemas já citados com o acesso à sua produção, o seu legado teórico também é pouco acessível, visto que Vorkapich deixou pouquíssimo material escrito. Suas teorias foram expostas principalmente nas aulas que ministrou nos Estados Unidos e na antiga Iugoslávia, sendo o acesso a suas idéias possível apenas em alguns artigos ou através dos relatos de seus ex-alunos.

Mesmo com uma obra fragmentada, suas idéias espalharam-se, “contaminando” vários profissionais da comunicação audiovisual. Seus lendários cursos ministrados nos anos setenta certamente influenciaram uma geração que não só propagaria seus princípios no cinema, mas também na tv e no vídeo¹¹. A ligação de Vorkapich com a linguagem moderna dos comerciais de tv era reconhecida pelo próprio: “*Some directors saw that sequence and have been using it ever since, to sell cosmetics*”, afirmou, referindo-se aos efeitos de câmera lenta, empregados em “*David Copperfield*” (1935, MGM)¹². Há rumores de que Vorkapich teve inclusive uma ligação direta com a publicidade, tendo trabalhado como consultor dos filmes da Pepsi Cola.

Talvez a única forma que temos para conhecer o trabalho deste mestre é rompendo o preconceito, raspando o mofo e soprando a poeira de produções que, embora datadas, contém momentos – ainda que brevíssimos – sublimes, de puro cinema. Com esta atitude, é possível resgatar, ou mesmo reconhecer, as idéias e alguns aspectos da técnica e da estética deste profissional influente, mas pouco citado no meio acadêmico e praticamente desconhecido no Brasil.

O cinema segundo Vorkapich

Como já foi dito anteriormente, Vorkapich entrava em cena quando as narrativas necessitavam de sinalizadores visuais para indicar mudanças espaciais e/ou temporais, ou ainda em momentos que necessitavam que uma atmosfera moral, física ou

¹⁰ SPIEGEL, Ed. *The innocence of the eye – a filmmaker’s guide*. Beverly Hills: Silman-James, 2002, p. 38.

¹¹ FARBER, Stephen. *Op. cit.*

¹² Idem, *ibidem*.



psicológica fosse estabelecida visualmente e rapidamente. Sendo assim, ele lidava com os princípios básicos da comunicação cinematográfica: imagem e movimento, e a percepção do espaço e do tempo. O aspecto perceptivo é o que torna a obra de Vorkapich interessante até hoje. Influenciado pela psicologia da percepção (Gestalt)¹³, ele criou seqüências e formulou teorias cinematográficas que fazem eco aos estudos de Rudolf Arnheim e Gyorgy Kepes, ambos preocupados em analisar e descrever os efeitos da linguagem visual na consciência humana, em particular como elementos estruturais são percebidos. Vorkapich aplicou estas teorias na prática, buscando explorar todo o potencial expressivo da linguagem fílmica, criando seqüências altamente estilizadas e dinâmicas, fazendo-as ressaltar do restante do filme, elaborado num estilo de representação teatral. Dentro da sua própria teoria da “inocência do olhar”, Vorkapich editava “ligando” as imagens contidas nos planos, não se baseando somente num princípio de causa e consequência, mas principalmente numa aproximação formal e estrutural, fazendo o espectador não apenas acompanhar uma cadência de imagens formando um fato narrativo, mas também uma sucessão rítmica de formas, linhas e texturas que estimulam os sentidos. Tal como um pintor cubista, Vorkapich “liga” uma imagem a outra através de princípios puramente visuais, como interpenetrações, contrastes, relações de direção e casamento de contornos¹⁴. Aliás, a narrativa nasce a partir da experiência sensorial do espectador frente a estas formas. Este aspecto vai de encontro à noção de *kinesthesia*, um dos “mais significantes conceitos das suas teorias”, conforme afirma Vlada Petric¹⁵. Para Vorkapich, o termo (vindo da fisiologia) tinha a seguinte definição:

*Kinesthesia in the cinematic sense means: to shoot certain movements in reality with a static camera; to produce the impression of movement by shooting static objects with a moving camera; to organize shots in a way that permits the viewer to experience in his body – so to speak – a unique kinesthetic melody and orchestration. These three modes ... provide the viewer with a entirely new sensation...*¹⁶

Vorkapich emprega o termo considerando tanto a capacidade humana de perceber (ou construir mentalmente) movimento como a capacidade de imagens em movimento provocar sensações múltiplas. Na sua visão, *cinestesia* (percepção do

¹³ PETRIC, Vlada. *Focus on education: the Vorkapich effect*. American Film Journal of the Film and Television Arts, March 1978, volume III, nº 05. Washington: AFI.

¹⁴ Este último termo faz referência à expressão “marriage of the contours”, empregada por Gyorgy Kepes em *Language of Vision*, utilizada para explicar o expediente gráfico empregado para integrar diferentes planos visuais, usando uma linha de contorno comum.

¹⁵ PETRIC, Vlada. *Op. cit.*

¹⁶ Idem, *ibidem*.

movimento provocado por estímulos – no caso, vindos do filme) cruza com *sinestesia* (respostas sensoriais diversas criadas a partir de relações com o que se vê na tela). Em outras palavras, podemos dizer que Vorkapich propõe um cinema cujo “conteúdo” surge da pura percepção visual da forma, e da sua subsequente resposta sensorial. A partir destas informações, o espectador completa a mensagem, criando o “sentido”.



Fig. 1

Em um de seus trabalhos mais marcantes, feito para o filme “Crime without passion” (1934, Paramount), Vorkapich criou uma seqüência de abertura impressionante (antecipando em duas décadas as notáveis *title sequences* de Saul Bass). A imagem de um olho em *big close* funde-se com a visão frontal do cano de um revólver, associando assim as duas formas circulares (figura 1). Um rápido plano mostra o disparo da arma, seguido pela imagem de uma caveira, cuja boca se abre, contrastando com o plano do olho fechando-se. A seqüência segue apresentando uma série de assassinatos, nos quais, dos sangues das vítimas, brotam mulheres representando as mitológicas “fúrias” (divindades que atormentavam os criminosos) que vagueiam nos céus das grandes cidades, espreitando suas “vítimas” pelas janelas. O “ataque” das fúrias é representado na imagem dos vidros destas janelas sendo quebrados, num crescendo que culmina com a quebra simultânea de todas as janelas de um edifício. Os estilhaços caem no chão formando o título do filme. De certa forma esta seqüência representa uma síntese do trabalho de Vorkapich. Há aqui o emprego da montagem em *staccato*, criando um efeito subliminar e impressionista – os assassinatos são sugeridos em cortes rápidos, recurso empregado anos mais tarde na célebre seqüência do chuveiro de “Psycho” (1960). Há também o emprego de variadas figuras de linguagem (metáforas, alegorias, trocadilhos



visuais, sinédoques, símiles, hipérboles) e vários recursos de trucagem. Em suma, a seqüência instiga e convida o espectador a participar ativamente, completando e interpretando aquilo que é enviado aos seus sentidos.

Na edição das imagens, a maior parte das associações provocadas por Vorkapich nasce não do contraste (ou da soma) dos significados do que é mostrado (como propunha Eisenstein), mas sim de uma aproximação formal ou sensória. Este último aspecto se encontra em um dos seus últimos trabalhos em Hollywood, feito para o filme “A song to remember” (1945, Colúmbia). A degradação física (provocada pela tuberculose) de Chopin durante sua triunfal e derradeira turnê pela Europa é representada em planos que associam, pela edição, *closes* da face debilitada do compositor aos cartazes dos seus recitais sendo dilacerados pelas intempéries do tempo (ventos, chuvas, nevascas). A relação entre as paredes úmidas e frias onde se encontram os cartazes e a face febril do compositor cria no espectador uma ressonância sensória que o aproxima do mal estar do personagem. A seqüência também é um exemplo de síntese visual, condensando em breves minutos várias informações: a passagem do tempo (através da ação de diferentes estações climáticas sobre os cartazes), os diferentes espaços percorridos pelo compositor (cada cartaz indica um local diferente), e o avanço fatal da sua doença.

Vorkapich buscou ressonâncias sensoriais também em movimentos de câmera. Neste sentido, um lento *zoom in* pode sugerir uma presença dominadora, opressora e um *zoom out* a perda de uma presença. O efeito é empregado em “Maytime” (1937, MGM), na seqüência que apresenta a turnê teatral da protagonista, uma cantora de ópera. Este momento representa simultaneamente a sua trajetória rumo à consagração artística e a sua derrocada amorosa. Sobrepostos a vários planos de suas apresentações, vemos, alternadamente, planos do seu enérgico professor (em *zoom in*), que a transforma em uma grande profissional, e do seu amante (em *zoom out*), preterido em favor da sua carreira. Nesta mesma seqüência, Vorkapich emprega várias camadas de informação num único plano. Sobre os rostos dos protagonistas, partituras, cartazes, objetos e até tomadas externas são apresentadas, levando informações variadas que contribuem tanto para contextualizar espacialmente como para fortalecer o ritmo visual da seqüência.

Um exemplo prático da teoria da *filmic analysis* pode ser encontrado no início de “The Firefly” (1937, MGM), na seqüência que apresenta a calorosa recepção de Madrid ao novo rei da Espanha. Vorkapich explora todo o potencial visual cinético desta situação: crianças tocando sinos, os sinos repicando, canhões disparando, o revoar dos

pombos assustados, estandartes sendo montados, o giro de um toureiro colocando sua faixa, mães lavando o rosto das crianças, cavalos sendo arriados, rostos movendo-se com expressões alegres e curiosas, e assim por diante. Vorkapich ainda reforça o movimento presente em cada plano através de cortes rápidos, potencializando ao máximo o dinamismo da seqüência, apresentando inclusive várias tomadas para a mesma situação.

Sempre preocupado com o potencial cinético, mesmo num mero efeito de transição, Vorkapich empregava variados recursos ópticos, escolhidos de acordo com a atmosfera do filme. Para indicar mudanças espaciais em “Dancing Lady” (1933), uma comédia musical-romântica típica da MGM, Vorkapich emprega *flash pans*, simultaneamente dando agilidade para a trama, mas também criando no espectador uma curiosa percepção espacial, fazendo-o se “movimentar” pelo espaço diegético. Vorkapich consegue este efeito criando panorâmicas rápidas que não somente apresentam uma cena “embaçada” indicando movimentação, mas que contém elementos que ligam os dois espaços temporais (o da cena anterior e posterior) e que também coincidem com a linha de trajeto seguida pelos personagens. Em uma seqüência do filme, o personagem de Clark Gable vai para o andar superior no prédio onde trabalha como coreógrafo. A cena indicava uma mudança de espaço dentro do mesmo local. Uma *flash pan* vertical é empregada, sugerindo, de forma impressionista, *flashes* dos vários lances dos andares criando no espectador uma noção e uma amplitude espacial curiosa, pouco comum nos filmes de estúdio dos anos 30, quase sempre “chapados” e limitados. O mesmo efeito é explorado numa outra seqüência do filme, quando uma viatura policial leva as coristas para a delegacia. Desta vez é empregada uma *flash pan* horizontal apresentando uma visão impressionista das ruas (com sua profusão de placas, luzes e marquises) criando no espectador a sensação de ter percorrido este espaço, mesmo estando ele suprimido numa elipse narrativa.



Fig. 2

Em “Broadway Melody of 1938” Vorkapich emprega *wipes* (cortinas) para indicar mudança espacial. Apesar do efeito ser muito comum nos anos 30, é curioso ver

como ele busca resultados expressivos e gráficos neste recurso, explorando formas que refletem o espírito ou a movimentação da cena, criando transições que lembram efeitos atuais, feitos com as facilidades dos recursos digitais. Em uma cena deste filme, ao passar de uma cena urbana para uma tomada interna que apresenta pratos e tigelas sendo movimentados numa mesa durante uma refeição, Vorkapich emprega uma *wipe* trançada, vinda dos quatro cantos da tela, reforçando assim o movimento também trançado das mãos e pratos presentes no plano (figura 2).



Fig. 3

Neste mesmo filme, há também um exemplo curioso da exploração expressiva da informação verbal na tela. Numa *montage sequence* vemos um produtor teatral tentando encontrar, sem sucesso, recursos financeiros para montar o seu espetáculo – um dilema dramático presente em praticamente todos os musicais da MGM nos anos 30. Vorkapich representa as sucessivas recusas feitas ao personagem sem necessitar utilizar o som, empregando apenas imagens. Para não utilizar arbitrariamente a palavra escrita na tela, ele apresenta, nas portas dos seus respectivos escritórios, os nomes dos financiadores. Todos eles contêm a palavra *no* (não): Snoden, N. O. Norwich, Lenoff, Bernoff, Knowles, etc. As sucessivas recusas de patrocínio são representadas nos *zooms* nos respectivos “*nos*” de cada nome, que acabam por invadir a tela. A desilusão do



personagem do produtor teatral frente às recusas, é representada em uma metáfora visual: partituras sendo amassadas, sobrepostas à sua face amargurada (figura 3).

O legado de Vorkapich

De certa forma a produção cinematográfica de Vorkapich representa a síntese de vários procedimentos vindos do cinema experimental e de vanguarda dos anos 20. Fotografia de alto contraste, exploração de ângulos inusitados, exploração expressiva da palavra escrita na tela, sobreposições, simbolismos, montagens no mesmo plano, animações e uma infinidade de efeitos ópticos foram recursos estéticos explorados e ensaiados nos filmes expressionistas alemães e na vanguarda russa e francesa, e que são encontrados no cinema de Vorkapich. Ele resgatou (e de certa forma manteve vivo) estes recursos, reorganizando-os e empregando-os na linguagem audiovisual comercial. Ainda que subordinadas a um cinema essencialmente narrativo, orientado para a identificação do público com os atores ou com as situações representadas, suas seqüências mantiveram viva a chama do “cinema puro” pregada por muitos vanguardistas, proposta esta voltada à exploração das qualidades únicas da linguagem cinematográfica. Para usar um termo de Martin Scorsese, Vorkapich foi um desses cineastas “contrabandistas”¹⁷. Em meio a produções medíocres, ele enviava ao público cenas do mais puro cinema. Mesmo dilaceradas pelos produtores, suas seqüências mantêm o toque do mestre que as criou, seja nos ângulos belíssimos, expressivamente iluminados, na riqueza e inteligência das associações ou na perícia da edição das imagens.

Vorkapich manteve vivos códigos que posteriormente migrariam para a tv e o vídeo, veículos com uma linguagem audiovisual mais aberta à experimentação. Diluídas em mais de 60 anos, as contribuições e a influência do seu trabalho são hoje difíceis de serem mensuradas, porém, rever sua obra nos possibilita entrar em contato com os alicerces e os fundamentos de muito do que vemos (e já vimos) na comunicação audiovisual.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

¹⁷ Termo empregado por Scorsese no documentário “A personal journey with Martin Scorsese through american movies” (1995).



____ *A arte do cinema*. Lisboa: Editorial Aster, s.d.p.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDWELL, David. *The cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.

FARBER, Stephen. *L.A. Journal*. Film Comment. September/ October 1972, volume 08, nº 03, New York: Film Comment Publishing Co.

KEPES, Gyorgy. *Language of vision*. New York: Dover, 1995.

OLDHAM, Gabriella. *First cut – conversations with film editors*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

PETRIC, Vlada. *Focus on education: the Vorkapich effect*. American Film Journal of the Film and Television Arts, March 1978, volume III, nº 05. Washington: AFI.

SPIEGEL, Ed. *The innocence of the eye – a filmmaker's guide*. Beverly Hills: Silman-James, 2002.

VORKAPICH, Slavko. *Toward true cinema*. American Cinematographer, July 1973, vol. 54, nº 07. Hollywood: ASC Holding Co.

____ *A fresh look at the dynamics of film-making*. American Cinematographer, February 1972, vol. 53, nº 02. Hollywood: ASC Holding Co.