

O PENSAMENTO SONORO-VISUAL DE WALTER RUTTMANN E A MÚSICA DE *BERLIM: SINFONIA DE UMA METRÓPOLE* (1927)

Claudiney Rodrigues Carrasco; Renan Paiva Chaves *

Resumo: Discutimos neste artigo o acompanhamento musical original de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walter Ruttmann (1887-1941). Buscamos compreender, sobretudo, o pensamento sonoro/ musical que permeia o filme e que se revela também nos textos de Ruttmann. Nossa principal intenção foi levar ao ponto central de observação e debate a temática da música de cinema documental e experimental do período silencioso e sua teorização a partir da obra fílmica e escrita de Walther Ruttmann e da partitura original escrita para o filme por Edmund Meisel.

Palavras-chave: Música de cinema, Trilhas sonoras, Documentário, Cinema silencioso, Walter Ruttmann.

Resumen: Examinamos en este artículo el acompañamiento musical original de *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann (1887-1941). Procuramos entender, sobre todo, el pensamiento sonoro/musical que recorre la película y que se revela también en los escritos de Ruttmann. Nuestra principal intención fue llevar al punto central de observación y debate la cuestión de la música de cine documental y experimental del periodo silencioso, y su teorización a partir de la obra tanto fílmica como escrita de Walther Ruttmann, junto con la partitura original compuesta para la película por Edmund Meisel.

Palabras clave: Música de cine, bandas sonoras, documental, cine silencioso, Walter Ruttmann.

Abstract: This paper discusses the original music score composed for the film *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927), directed by Walter Ruttmann (1887-1941). We try to understand the film's sound/music conception and its relations with Ruttmann's sound conception revealed in his texts. Our central objective is to observe and analyse the music of the silent documentary film and its theory, based on Ruttmann's film and texts and the original score composed by Edmund Meisel.

Keywords: Film music, Film sound, Documentary film, Silent film, Walter Ruttmann.

Résumé: Dans cet article, nous étudions l'accompagnement musical original de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), de Walter Ruttmann (1887-1941). Nous cherchons surtout à comprendre la pensée sonore/musicale qui traverse le film et qui apparaît également dans les écrits de Ruttmann. Notre principal objectif est d'analyser et de discuter la thématique de la musique de cinéma documentaire et expérimental de la période du cinéma muet et sa théorisation à partir du travail cinématographique et écrit de Walter Ruttmann et de la partition originale écrite pour le film par Edmund Meisel.

Mots-clés: Musique du Cinéma, Le son filmique, Documentaire, Cinéma muet, Walter Ruttmann.

* Claudiney Rodrigues Carrasco, Professor do Departamento de Música, do Programa de Pós-Graduação em Multimeios e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail:carrasco@iar.unicamp.br
Renan Paiva Chaves, Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: piratarix@gmail.com

Introdução

Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927), de Walter Ruttmann, lembrado pela teoria e história do cinema sobretudo pelos seus aspectos visuais, é um dos filmes fundamentais das *Sinfonias Metropolitanas* e das vanguardas cinematográficas europeias da década de 1920. Apesar de ser uma obra exaustivamente analisada – sua fortuna crítica é vasta - são raras as menções ao acompanhamento musical composto originalmente para o filme.

Igualmente esquecida é a produção teórica de Walter Ruttmann, que se mostra importante, no mínimo, por pensar a arte cinematográfica em meio à irrupção das vanguardas e dos domínios ficcional, documental e experimental do cinema. Ou seja, num momento extremamente complexo da história cinematográfica e que, para além disso, dialoga profundamente com importantes escritos da teoria do cinema, tais como os da “montagem soviética” e do “impressionismo francês”, seja discutindo a montagem sonora e visual, a especificidade do cinema ou a arte “pura” (ou “absoluta”).

Neste artigo, buscamos, com uma intenção quase arqueológica, discutir o pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e, também, analisar o material sonoro do filme *Berlim...*, a fim de contribuir, sobretudo, com as temáticas que lidam com os aspectos sonoros, musicais em particular, do cinema documental e experimental.

O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann revelado em seus textos

Em *Malerei mit Zeit*,¹ Ruttmann, olhando para a sociedade que lhe é contemporânea, afirma que existe uma inadequação entre estrutura social e a produção de arte, que demonstra o fato de não existir um honesto confronto entre o “homem moderno” e o espírito de seu tempo (*Zeitgeist*) e a necessidade de mudanças. Reconhece duas posturas comuns a seu tempo que refletem o descompasso:

a) a visão cética, que pensa a arte como coisa do passado e que não combina com a atual sociedade;

b) a visão reacionária, que acredita que a produção recente da arte já não move e nem afeta mais o povo.

Para ele os símbolos da modernidade do século XX, que chama de “era da velocidade”, são as máquinas que remetem à alta velocidade de produção das prensas, o telégrafo, a taquigrafia e os trens expressos, que foram responsáveis por um aumento incalculável da disseminação de produtos intelectuais e da divulgação de ideias, inundando de material as pessoas no seu dia a dia. Como consequência da velocidade, os acontecimentos do passado perderam os conteúdos em casos pontuais/individuais e tomaram as características de um desenrolar de eventos: o desenvolvimento temporal toma a fisionomia de uma curva em oposição aos anos anteriores, nos quais a série de momentos e experiências individuais presentes na memória marcavam pontualmente as trajetórias dos indivíduos.

Ruttmann trabalha esses pensamentos, agora remetendo mais especificamente à arte, com os termos “acomodação” e “associação”. Se antes os fatos históricos eram acomodados pela população, na modernidade do século XX deixaram de ser devido à velocidade dos eventos. Uma arte,

¹ Notas para um artigo escrito de 1919/1920 por Walter Ruttmann, na posse de sua filha Eva Riehl – Edition Filmmuseum 39.

então, que lide com os elementos tempo e velocidade é essencial: segundo Ruttmann é óbvio que o relacionamento que o indivíduo tem com o espírito de uma era não pode atingir o profundo desejo de intimidade quando não existe toque entre a experimentação pessoal e a experiência (estética e social). As artes que se fazem presentes nesse momento, como a pintura, não incorporam o elemento tempo e por consequência são artes fixas, que levam o pensamento a trabalhar por “associação”: a arte que é vista simboliza uma experiência. Na vida moderna essa arte não vai ter êxito, segundo Ruttmann, pois a vida já não se pauta em experiências e sim num desenrolar por inteiro de situações onde as pontualidades da vida se misturam numa curva: a relação efetiva da experimentação pessoal e da experiência estética, portanto, só vai ocorrer no limite da analogia, de uma analogia histórica em que o indivíduo se separa do mundo.

A nova arte, portanto, deve superar o descompasso entre a arte do passado e o século XX. Como a nova arte deve ser, nas palavras de Ruttmann: *die Zeit sein* (ser o tempo). Essa arte que deve incorporar a dimensão do tempo não será “encontrada (como nos quadros) em redenção de um momento (real ou estilizado) em um evento ou fato, mas sim no desenvolvimento temporal (como o da música) de sua forma” e por isso um de seus principais elementos será “o ritmo temporal dos eventos visuais”. Ela deverá, segundo Ruttmann, ocupar um meio termo entre pintura e música, no qual a pintura ganha movimento conforme a dimensão temporal da música. Podemos resumir essas ideias na expressão de Ruttmann que dá o título de seu artigo aqui discutido: *Malerei mit Zeit* (pintura com o tempo). É assim que Ruttmann define a cinematografia como uma potencial técnica de apresentação dessas propostas.

Interessante também notar que Ruttmann afirma que a composição dessa arte vai depender extremamente da *personalidade* do artista envolvido no processo de realização. Essa observação entra em concordância com aquilo que Bill Nichols apontou como o surgimento de uma voz do

documentário, no qual a dimensão poética desempenhou papel fundamental. Segundo Nichols (2008: 123), o potencial poético do cinema esteve quase totalmente ausente até a década de 1920, a “exibição” sempre teve prioridade sobre a “fala poética”. De certa forma existe uma compatibilidade entre o que Nichols denomina de poético no cinema e o *lírico* (Carrasco, 1993).² A seguinte reflexão sobre o filme *Koyaanisqatsi* (1983), que compartilha conceitualmente muitos planos e sequências com o filme *In der Nacht* (1931), de Ruttmann, nos parece importante para pensar muitos de seus filmes:

Nesse filme o narrador se utiliza de todos os recursos técnicos à sua disposição para criar aquilo que poderia ser definido como: *um quase poema lírico em forma de filme...* No subjetivismo do narrador reside o caráter lírico desse filme. Ele perde a sua suposta imparcialidade e se insere poeticamente na narrativa, mostrando o seu ponto de vista pessoal e subjetivo, valendo-se para isto, inclusive, de seu poder de descaracterização do objeto da narração. Uma rua não é mais uma rua, uma nuvem não é mais uma nuvem, todos os elementos são decompostos e recriados poeticamente em imagem e som. (Carrasco, 1993: 126-127).

É com essa perspectiva que Ruttmann vai produzir seus primeiros filmes – *Lichtspeil Opus I - IV* – em sua companhia cinematográfica e alguns outros ao longo da década de 1920 e de 1930. O que podemos notar resumidamente é que essas ideias, que num primeiro momento motivaram produções de caráter abstrato, iriam também ajudá-lo a conceber seus “ensaios poéticos/líricos”, ou documentários experimentais, de grande repercussão: *Berlim* (1927) e *Melodie der Welt* (1929).

Pode-se notar uma compatibilidade da produção de Ruttmann com aquilo que Kracauer (1988) apontou como uma mudança de caráter da produção cinematográfica alemã: a partir de meados de 1920 o cinema

² No “gênero” lírico o *eu* (artista/poeta) encontra o *mundo*, e o produto artístico desse encontro é carregado de impressões pessoais e advindas da relação dialética entre o *eu* e o *outro*.

alemão, em um período de certa estabilidade política e econômica, começa a dar ênfase ao mundo exterior, nas suas aparências reais. Se a série *Opus lida*, sobretudo, com abstração, *Berlim* e *Melodie der Welt* adotam um cinema mais pautado nas imagens do mundo histórico, em seus documentos visuais montados, como se buscassem uma verdade, ou uma noção de realidade, posterior aos primeiros turbulentos anos da República de Weimar por uma via poética/lírica.

Essa mudança que aponta Kraucauer é reconhecida pelo próprio Ruttmann, quando da realização de *Berlim...*, ao afirmar que seu estudo sobre movimentos de formas abstratas estavam cedendo lugar a um desejo crescente de criar a partir dos movimentos vivos e da energia cinética dos organismos das grandes metrópoles (*Wie ich meinen Berlin-Film drehte?*, publicado em 1927 na revista *Licht-Bild-Bühne* n. 241 – Edition Filmmuseum 39).

De maneira geral, percebemos nesse artigo questões semelhantes com as levantadas por Dziga Vertov, sobretudo naquilo que tange às necessidades clamadas por ambos pelo surgimento de uma nova arte capaz de se imiscuir às novas maneiras de sociabilidade. Todavia, eles parecem chegar à mesma conclusão de maneiras diferentes: Vertov via no cinema a possibilidade de desvendar o mundo, iluminá-lo, mostrar a realidade com a reconstrução da realidade sensível; Ruttmann já via nesse mundo a realidade fragmentada em seu cotidiano, a arte para ele, portanto, devia tentar seguir um caminho parecido ao desse mundo que já não era o da experiência linear, sendo o cinema a arte que o possibilitaria.

A preocupação de Ruttmann com o som no cinema revela-se objetivamente em seu texto *Sound Films*.³ Nele Ruttmann afirma que a única maneira possível de fazer um bom filme sonoro é pensar em um contraponto entre os modos de expressão visual e sonoro. E, dessa maneira,

³ Publicado na revista *Illustrierter Film-Kurier*, N. 1115 em 1929 – Edition Filmmuseum 39.

“fazer um *link* mental” entre imagem e som, para que assim se construa um sentido. Ele dá alguns exemplos de como a montagem do audiovisual poderia ocorrer:

- Você escuta uma explosão. Você vê a cara de uma mulher horrorizada.
- Você vê uma luta de boxe. Você ouve os sons de uma multidão frenética.
- Você ouve um violino lamentoso. Você vê uma mão alisando gentilmente outra.
- Você escuta uma palavra. Você vê o efeito da palavra na cara de uma pessoa.

Assim como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov na “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, de 1928 (2002), Ruttmann acreditava que o “futuro do cinema sonoro” devia caminhar em um sentido polifônico, ou seja, deveria inserir o som na montagem, de maneira a construir um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras,⁴ o que podemos notar também parcialmente nos escritos de Vertov. Entretanto, Vertov não negava, tal como os russos citados e Ruttmann, o uso naturalista do som em certas situações de montagem. Em suma: o som naturalista, ou melhor, o som que “concorda com a imagem” e que está sincronizado, também poderia exercer, para ele, uma função ou colaborar com alguma intenção no processo de montagem. Nesse sentido Vertov se mostra muito mais compatível com o porvir do cinema (no sentido de aceitar sons e imagens sincronizadas). Todavia, a radicalidade, no sentido da negação do uso naturalista do som, tal qual encontramos na “Declaração sobre o futuro do

⁴ Polifonia em música refere-se a uma textura ou composição na qual duas ou mais vozes compõem uma unidade sonora, mas que, todavia, não perdem suas especificidades e seu caráter individual. Diferentemente da homofonia, na qual as vozes, em sincronia, compõem uma sonoridade em que as vozes se ligam em blocos uniformes, subordinando-se uma à outra e produzindo um resultado sonoro em bloco. Na citada Declaração, os autores temiam que algumas maneiras de inserção do som no cinema, como o uso naturalista e sincronizado (talvez homofônico) e o cinema falado, poderiam destruir a cultura da montagem e a universalidade e especificidade da linguagem do cinema.

cinema sonoro”, não foi seguida nem mesmo por Eisenstein em seu primeiro filme do período sonoro realizado na íntegra, *Alexander Nevsky* (1938), no qual encontramos, além da música “contrapontística” de Prokofiev, ruídos (barulhos de multidão) sincronizados com imagens de multidão, música com explicação no plano dramático (vemos pessoas tocando instrumentos de sopro e escutamos o som que seria correspondente a tal instrumento), fala em concordância com a boca de personagens etc.

Ao contrapor as visões teóricas de Vertov e Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, notamos que Vertov é o “menos radical” com relação ao uso sincronizado do som e da imagem, mas o que vemos nas respectivas produções é uma inversão do plano teórico e prático: Vertov, apesar de não ser radical com seus apontamentos teóricos sobre o uso do som, se mostra no seu primeiro filme sonoro *Entusiasmo ou sinfonia do Donbass* (1930) muito mais radical no sentido do uso naturalista do som que Eisenstein, operando de fato pouquíssimas sincronizações entre o visual e sua correspondência sonora. Outro ponto: Vertov já trabalha com uma construção musical dos ruídos, pautando-se efetivamente na proposição do uso não sincronizado do som. Eisenstein se limita, muito mais, à construção sonoro-visual a partir de uma música mais tradicional, ou seja, ele esteve mais preso que Vertov à prática mais comum do som do recente passado mudo do cinema.

Mas, enfim, a particularidade que nos parece ter Ruttmann quando fala de montagem sonora é o reconhecimento explícito de que a música perde a condição de música: não mais existe separadamente o artista que concebe o visual e outro que concebe o sonoro, ambos devem se encerrar num pensamento único, no qual o que é visto perde o relacionamento com a imagem em movimento e o que é escutado perde a relação com o que é música. Ou seja, Ruttmann insiste, mais que Vertov e Eisenstein, de fato, numa arte que não se entende pela soma do sonoro com o visual, mas sim como um produto sonoro-visual.

O que vemos nas primeiras produções da era sonora de Eisenstein, Ruttmann e Vertov, apesar de haver, mais semelhanças do que diferenças em seus escritos, é uma concepção sonora relativamente heterogênea, na qual, apesar de compartilharem muitos fundamentos, se notam diferentes tendências. Em linhas gerais, Eisenstein, talvez por trabalhar na linha do ficcional, é o que mais se aproxima das produções de *Hollywood* da década de 1930. Já Vertov trabalha preponderantemente com o documento sonoro, obtido no mundo histórico, montado e editado com os documentos visuais em formas inovadoras. Ruttmann em seu primeiro filme da era sonora, *Melodie der Welt* (1929), trabalha mais que Vertov e Eisenstein com a música, ou melhor, lida menos com o ruído (ou construção musical do ruído) e a fala, ou ainda, em vez de montagem sonora, Ruttmann pensa mais em uma montagem musical.

Contudo, Ruttmann, em *Weekend* (1930) – que se aproxima bastante daquilo que Vertov concebe como *radio-orelha* –, mostra sua vertente mais futurista, ao dedicar-se à arte dos ruídos, nos apresentando poeticamente a sonoridade da cidade de Berlim: gravações de palavras e fragmentos de ruídos e músicas coletadas em Berlim são reconstruídas em forma de paisagem sonora. Apesar de não possuir imagens, essa produção de Ruttmann tangencia mais que *Melodie der Welt*, o que ocorre no plano sonoro de *Entusiasmo*, principalmente por dar mais vazão à montagem sonora que à musical. Mas não percebemos esse tipo de tendência como preponderante na filmografia de Ruttmann.

Um outro aspecto importante do pensamento de Ruttmann sobre a arte contemporânea pode ser encontrado em *Die “absolute” Mode*.⁵ Nesse texto Ruttmann critica a arte “absoluta” e esclarece seu ponto de vista sobre a arte cinematográfica. Em linhas gerais, para ele a arte não deveria ser pensada como algo superior, que forjasse uma fuga do mundo profano, que

⁵ Publicado na revista *Film-Kurier* n. 30 em 1928 – Edit Filmmuseum 39.

se visse como arte pura (ou absoluta), no sentido da transcendência. Ela deveria operar não mais como uma simples abstração, mas, sobretudo, como uma opinião, um comentário, um passo adiante para o esclarecimento do mundo e de sua natureza. Em outro texto (*Die Symphonie der Welt* – publicado na *Revue du Cinéma* n. 8 em 1930 – Edition Filmmuseum 39), no qual Ruttmann discute seu filme *Melodie der Welt*, há uma reafirmação dessa postura quando o cineasta classifica como um grande erro acreditar que existe um “ver e ouvir” objetivos. Para Ruttmann muitos filmes mentem quando desejam ou afirmam mostrar uma realidade sem filtro, livre de uma visão anterior. Para ele os significados passam obrigatoriamente por uma consciência antes de serem reproduzidos: quando um cineasta lida com a representação perceptiva do mundo os conceitos de mundo que tem são trabalhados para organizar as sequências do filme em um sentido pretendido, o que torna imprescindível um ponto de vista e uma reflexão sobre o mundo.

Entretanto, quando Kracauer (1988) analisa o filme *Berlim*, ressalta sua superficialidade, sua falta de conteúdo, o considera como um jogo rítmico vazio, possuidor de uma neutralidade ambígua sintomática da paralisia política autoritária alemã em seus períodos de relativa estabilidade. Há, portanto, um choque saliente no que Kracauer vê na arte de Ruttmann e o que o cineasta encara como arte: Ruttmann parece defender o conteúdo, ou seja, a face da arte que mostra a opinião e o comentário do artista em relação ao mundo, enquanto Kracauer enxerga um completo vazio conteudístico em *Berlim*. Essa visão de Kracauer⁶ foi e é extremamente reproduzida nos textos que nos acompanham até os dias atuais.

Interessante, então, notarmos como Kracauer compara *O homem com a câmera* e *Berlim*. Para ele os dois filmes carregam extremas semelhanças do ponto de vista estético, sobretudo naquilo que se refere à

⁶ Cunhada ainda em artigo publicado em 1928, citado em seu livro *De Caligari a Hitler* (1988).

montagem e à concepção dos cortes rítmicos. Mas, ao mesmo tempo, flagra a diferença entre as obras, “uma diferença de atitude”:

[Vertov] é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmera surpreende é a vida soviética – uma realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram em cada elemento. Esta realidade tem uma forma significativa própria. Ruttmann, por sua vez, focaliza uma sociedade que conseguiu evitar a revolução e que agora, sob a República estável, é nada mais do que um conglomerado sem substância de partidos e ideais. É uma realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais. O filme de Ruttmann reflete essa realidade. (Kracauer, 1988: 216).

Levantaremos dois pontos de sua análise que nos parecem questionáveis. O primeiro se põe de uma forma mais histórica que analítica: assim como alguns autores das primeiras décadas do século XX, algumas concepções de Kracauer a respeito da Revolução Russa nos parecem datadas, como, por exemplo, as de Leo Huberman em seu capítulo que discute a URSS no livro *História da riqueza do homem* de 1936 (1986). Em linhas gerais, Kracauer se mostra cego a uma realidade devastadora da URSS, ressaltando os ideais revolucionários presentes na sociedade e recusando as desgraças e o genocídio da era autoritária de Stalin, que se inicia em meados da década de 1920. Kracauer (1988: 218) argumenta que *Berlim* “fracassa em apontar qualquer coisa, porque não desvenda um único contexto significativo”, por possuir uma “atitude formal para com uma realidade que pedia crítica, interpretação”. Por outro lado, Kracauer reconhece a realidade soviética como significativa por si mesma, ou seja, a arte, ao representar essa realidade e ao reafirmar convicções revolucionárias de outrora, já englobaria a noção de crítica e interpretação social e lhe tiraria a necessidade de fazer uma reflexão sobre a realidade que mostra. Em outras palavras, para ele a URSS não vivia um momento social que clamava por críticas, ao contrário do que ocorria, segundo ele, na Alemanha. Essa visão

otimista em relação ao desenvolvimento da revolução soviética já foi há muito superada.

Em linhas gerais, Kracauer concebe como crítica aquilo que está fundado numa concepção marxista de revolução. Aquilo que se mostra ambíguo, que não se posiciona explicitamente se torna neutro, tal como afirma em relação a *Berlim*, quando considera que uma postura crítica de Ruttmann poderia ser cunhada ao se evidenciar, por exemplo, minimamente, a anarquia inerente à vida em Berlim. Com o apoio teórico de Peter Gay (1978), percebemos que a Alemanha não poderia caminhar unilateralmente, seu complexo de contradições e ambiguidades não seria comportado por uma arte de tons parecidos à de Vertov. Um posicionamento decisivo e único seria uma postura política equivocada.

O ideal de Weimar era ao mesmo tempo antigo e novo. A impressionante mistura de cinismo e confiança, a busca por novidade e por raízes, a solene irreverência dos anos vinte, eram frutos de guerra, revolução e democracia, mas os elementos que lhe deram corpo vieram de ambos os passados, o distante e o recente, recordado e vivido pela nova geração (Gay, 1988: 16).

A crítica que Kracauer faz a *Berlim* se parece muito à que Gay faz em relação ao poeta Rilke: “Podia-se ler Rilke apenas por prazer, mergulhando em suas imagens; podia-se ler Rilke como o poeta da alienação ou como o celebrante de um universo pagão, no qual os sentimentos humanos e as coisas inanimadas, amor e sofrimento, vida e morte, se compõe num conjunto harmonioso”. (1988: 72).

Para Peter Gay, Rilke era um dos muitos poetas alemães que, apesar de não pertencer a nenhuma “escola”, englobava, sim, atitudes salientes. A diferença entre as críticas é que Gay não põe as ambiguidades, contradições e associações aparentemente vazias de conteúdo presentes numa obra de arte como fator excludente de sua possibilidade de conter crítica, análise, reflexão e compreensão de estruturas sociais, econômicas e políticas. Passa

longe da crítica de Kracauer considerar o artista como um consumidor de experiências, ou melhor, de vivências e de toda dedicação que isso exige e que inclui o conhecimento “das crianças e dos moribundos, de noites de amor e de ouvir-se o barulho do mar” (...) “em prol de um verso devemos ver muitas cidades, homens e coisas, devemos conhecer os animais, sentir como voam os pássaros, e conhecer os gestos com os quais as pequeninas flores se abrem ao amanhecer” (Rilke *apud* Gay, 1988: 72).

Vale aqui lembrar algumas negligências lançadas em direção às obras das vanguardas cinematográficas. A busca comum de uma temática ou forma “antiburguesa” implícita em tais obras nos conduzem a uma visão desfocada. Quando não se nota uma atitude estigmatizada como antiburguesa (ou anticapitalista ou, ainda, revolucionária), condena-se tal obra como vazia de conteúdo, implicando uma análise que tacha a obra como estéril crítica e interpretativamente em suas possibilidades de olhares ao mundo. Muito do que se escreveu sobre *Berlim* e *O homem com a câmera* caminhou nesse sentido.

O segundo ponto que questionamos em relação à análise que Kracauer faz de *Berlim* refere-se à inexistência de referências ao material sonoro relacionado à produção do filme que se evidencia importante, já que foi pensado em conjunto com os processos de gravação e montagem das imagens. Todavia, tentaremos abordar esse ponto, o do material sonoro de *Berlim*, a seguir. Em linhas gerais, podemos afirmar que equívocos em análises cinematográficas residem, muitas vezes, na desconsideração da parte sonora, que deve ser compreendida como inerente ao filme.

Berlim: sinfonia de uma metrópole

Berlim: sinfonia de uma metrópole foi idealizado por Carl Mayer,⁷ dirigido por Walter Ruttmann (que acumulou diversas funções, desde a concepção do filme até sua produção e montagem) e teve como mais importante cinegrafista Karl Freund.⁸ O filme tem a duração aproximada de 65 minutos e foi produzido pela *Fox Europa Film*. A música foi feita por Edmund Meisel,⁹ com grande participação de Ruttmann. A partitura original, concebida para uma orquestra de 75 instrumentos, é dada como desaparecida, todavia uma partitura reduzida e com diversos comentários, do próprio Meisel, existe e faz parte do acervo do *Deutsches Filminstitut*.

A versão usada como referência neste artigo foi lançada em 2010, em sua quarta edição (a primeira é de 2008).¹⁰ A trilha sonora foi construída, com base na partitura reduzida existente de Meisel, por Bernd Thewes, que procurou ser tão fiel quanto possível à partitura reduzida de

⁷Carl Mayer (1894-1944) foi um dos mais importantes roteiristas da República de Weimar e trabalhou na década de 1920 para a UFA. Em meados dessa mesma década desencantou-se com a artificialidade dos estúdios e perdeu o interesse pela invenção ficcional, buscando, desde então, construir histórias que nascessem da “realidade”. Alguns de seus roteiros: *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), *A última gargalhada* (1924) e *Tartufo* (1925). A ideia de *Berlim*, segundo Kracauer, começou a surgir em 1925. Mayer se afastou posteriormente da produção de *Berlim* por discordar do método de edição de Ruttmann. Kracauer acredita que o afastamento de Mayer se deve à suposição de que Ruttmann se baseava nas qualidades formais dos objetos, em vez de seus significados.

⁸ Karl Freund foi um notório cinegrafista alemão, que, assim como Mayer, trabalhou pela UFA e passou por um período de desencantamento pela ficção em meados da década de 1920. Por esse motivo, Freund foi um grande incentivador do projeto *Berlim*. Entre seus inúmeros trabalhos os mais lembrados são: *A última gargalhada* (1924), *Golem* (1924) e *Metropolis* (1927).

⁹ Edmund Meisel (1894-1930) foi um reconhecido compositor, que antes de escrever a música de *O encouraçado Potemkin* (1925), *Berlim* (1927) e *Outubro* (1928), trabalhou na composição de músicas para peças de Bertolt Brecht. Compartilhou com Eisenstein diversos posicionamentos políticos, manteve ao longo da década de 1920 ligações com organizações comunistas e foi um pesquisador da montagem sonora no Instituto alemão de pesquisa fílmica em Berlim.

¹⁰ EDITION FILMMUSEUM 39: *Walter Ruttmann - Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. Berlim: Filmmuseum München, Arte, Bundesarchiv-Filmarchiv and Goethe-Institut, 2010. 2 DVDs.

Meisel. Todavia, nossa partitura de referência é a construída por Mark-Andreas Schlingensiepen em 1987, baseada na mesma redução.¹¹ O confronto das duas fontes, a escrita e a sonora, ainda que diferentes nos foi importante, já que pudemos, assim, localizar diferenças de interpretação nas respectivas reconstruções ao comparar as duas orquestrações.

Som poético

Berlim, apesar de não ser um filme de ficção, lida com uma construção poética na qual o encontro do *eu* com o mundo é o foco principal. Esse *eu* subjetivo do poeta confunde-se com o próprio objeto da mensagem poética, ao posicionar-se expressivamente como sujeito do olhar que apresenta ao espectador a cidade no filme representada. *Berlim* não nos é apresentada por meio de uma sucessão realista, documental de imagens – tal como o senso comum compreende o documental –, mas por meio de uma representação poética audiovisual. E umas das ferramentas mais importantes para a obtenção desse efeito poético é a música original composta para o filme. Nele reconhecemos o princípio apontado por Claudia Gorbman (1987) que indica como uma das funções da trilha musical a de “significadora de emoções”. A música nos induz a possíveis leituras do filme, destaca objetos, secciona temas e situações, intensifica sensações, dramatiza, localiza ambientes. Ela nos permite um novo olhar sobre o mundo que nos é apresentado no filme. Sua presença indica a importância de certos elementos, destacando-os conceitualmente dos outros na composição fílmica. Nesse sentido o acentuado emprego de *leitmotifs* é algo que deve ser destacado enquanto técnica de composição dramático-musical em *Berlim*, assim como os paralelismos sensoriais (quando há, por algum

¹¹ SCHLINGENSIEPEN, Mark-Andreas, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt für Orchester Auf der Basis des Klavierauszuges der Original-Musik Edmund Meisels*, Berlin: Ries & Erler, 1987.

parâmetro, uma analogia entre as dimensões visual e sonora do filme) e as quebras drásticas da estrutura musical corrente. A seguir detalhamos alguns usos desses elementos no filme.

Tema de Berlim

Abaixo (figura 1) está transcrito um dos temas mais importantes que aparece todo ao longo do filme, integralmente ou parcialmente, em sua forma harmônica ou rítmica. Representa, sobretudo, pontos de mudança entre situações ou cortes para ressaltar alguma sequência, além de gerar conotações acerca do que é visto de Berlim durante a projeção. Selecionamos alguns exemplos interessantes.



Figura 1 - Tema de Berlim

O tema, em sua primeira aparição, anuncia a chegada do trem e da câmera a Berlim, a partir de planos gerais *plongée* (figura 2). A partir daí o dia da metrópole se inicia: pouco movimento e ruas vazias.



Figura 2 – *Master shot* de Berlim

Quase no fim do terceiro ato, o tema anuncia uma ruptura ou quebra de situação: a classe mais abastada desfilando pela cidade, em seus carros particulares, e a cidade funcionando a pleno vapor, em sua banalidade cotidiana, deixa de ser mostrada para flagrar um mendigo pegando uma bituca de cigarro imediatamente após um plano que mostra um homem rico jogando um cigarro no chão (figuras 3 a 5). O tema de Berlim é tocado parcialmente no corte que nos leva à sequência do mendigo e no corte que nos reconduz ao funcionamento normal da metrópole, que não inclui as pessoas marginalizadas em sua engrenagem. O tema serve aí como uma espécie de parênteses musical, indicando a transição entre geral e particular, entre o coletivo e o individual e o contraste entre as classes sociais. Ele auxilia a transição entre as situações, indicando ao espectador que ela ocorrerá e compondo-a em conjunto com as imagens da sequência. Essa sua característica de elemento de transição pode ser comprovada ao observarmos que durante a ação do mendigo o tema musical não é o mesmo, ele é usado apenas para as mudanças entre as situações apresentadas.



Figura 3 – Homem jogando um cigarro no chão



Figura 4 – Cigarro no chão



Figura 5 – Mendigo pegando a bituca do chão

Em outro trecho, no ato quatro, o tema anuncia o suicídio (montado) de uma mulher (ver figuras 6 a 11). A relação entre o tema de Berlim, que funciona no filme como representação sonora da cidade de Berlim, e o suicídio é inevitável. Muitos foram os filmes expressionistas que lidaram com o suicídio como solução de “vida”. Para Peter Gay (1973:133), o

suicídio, nos anos do expressionismo, não foi apenas solução. O suicida, assim como o estrangeiro, o sofredor e a prostituta, passou a ocupar um lugar de destaque no imaginário cultural alemão no que concerne à busca de uma nova humanidade e de um novo homem. As recorrentes representações artísticas do suicídio nas obras expressionistas, em especial a do suicídio público, conferiu ao suicida o semblante daquele homem sobre o qual pesa um imenso tormento, e que, frente ao absurdo da vida, se propõe a evadir-se das misérias da existência como única solução possível, consagrando-se como um herói.

Mas, em *Berlim*, aquele que se suicida frente ao caos e à sua não solução, explicitados na montagem de Ruttmann, não aparece como herói. Todavia não é esquecido e tem sua importância marcada pelo principal tema do filme. Nessa sequência, mais uma vez, o contraste é explicitado. A sequência que a antecede apresenta planos de joias a serem vendidas e pessoas pedindo esmola. Segue-se o suicídio. O filme expõe ao espectador as contradições de uma sociedade que vivia em profunda crise, permeada de desigualdades sociais, uma condição que permitiu, pouco depois, a ascensão ao poder do partido nazista. O *leitmotiv* de *Berlim* é a representação musical tanto do espaço urbano que serve de matéria prima a Ruttmann, quanto das relações humanas que se dão nesse espaço.



Figura 6 – Sequência do suicídio

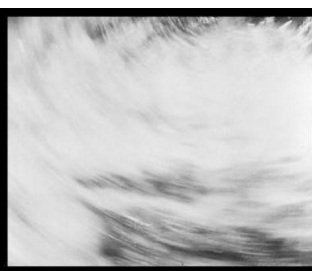


Figura 7 – Sequência do suicídio



Figura 8 – Sequência do suicídio

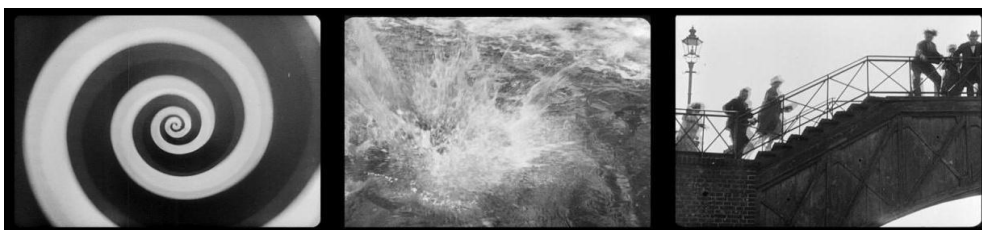


Figura 9 – Sequência do suicídio

Figura 10 – Sequência do suicídio

Figura 11 – Sequência do suicídio

No último plano do filme (figura 12) o tema reaparece parcialmente, com uma cadência de resolução que lhe confere caráter conclusivo. O tema, que nos foi apresentado no início do filme, agora o encerra. Ele serve como uma espécie de moldura sonora para o filme, delimitando o seu espaço narrativo. Ele também funciona como fator de unidade, indicando que tudo o que vimos pertence a um mesmo organismo, no caso, a cidade de Berlim.

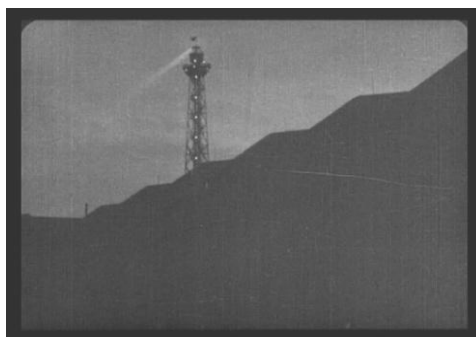


Figura 12 – Último plano do filme

Tema dos trabalhadores

O tema dos trabalhadores (figura 13) é o segundo que mais se repete ao longo do filme. Ele fica atrás do tema de Berlim em número de entradas, mas em duração é o mais tocado. É executado, geralmente, para anunciar uma ação ou fragmentos do dia a dia dos trabalhadores, especialmente dos

operários da indústria. Esse tema, em alguns momentos, se mistura a outros temas e passagens musicais, como veremos mais adiante, levando o público a associações inevitáveis.

Ritmicamente o tema dos trabalhadores remete a uma “marcha”, que é um estilo ligado a hinos de grupos e coletivos e a bandas militares e marciais, relacionando-se fortemente com a ideia de massa, união ideológica e de classe e função social. A visão de uma classe trabalhadora forte e unida tão presente naquele período, manifesta-se musicalmente nesse tema. O caráter militar do tema contribui para a formação de uma noção de classe trabalhadora forte. Em um período ainda marcado pela revolução soviética, em uma Alemanha cuja classe intelectual flertava abertamente com os ideais revolucionários do comunismo, era vista como aquela que iria possuir o poder no futuro. Por meio dela o mundo se transformaria e essa ruptura não se daria de forma pacífica, mas por meio de ações armadas. Assim, o tema dos trabalhadores no filme reflete o conceito, a imagem que a classe operária possuía no referencial da classe intelectual. Não é por acaso que em muitas das sequências do filme os trabalhadores aparecem em grande número e coesos, em movimento conjunto, em um mesmo sentido.



Figura 13 – Tema dos trabalhadores

O tema aparece pela primeira vez no primeiro ato (figura 14), quando os trabalhadores começam a sair de casa e a caminhar em direção à indústria.



Figura 14 – Trabalhadores indo ao trabalho.

Apesar dos trabalhadores aparecerem relativamente pouco ao longo do filme exercendo suas funções nas máquinas da indústria ressaltando o caráter desumano do trabalho nas linhas de montagem da indústria, a parte sonora dá organicidade aos acontecimentos e associa diretamente o trabalhador, não só ao movimento das máquinas, mas a todas as atividades do período matutino: o tema dos trabalhadores se insere, por exemplo, em estruturas de trechos que imitam (a) o som do andar do trem (ver figura 15) e (b) o girar metálico das máquinas (ver figura 16).

a) Estrutura rítmica e melódica do tema se mantém (vozes superiores e inferiores) e o movimento do trem é adicionado (vozes intermediárias).

Estrutura rítmica e contorno melódico reduzidos do Tema dos Trabalhadores

Imitação musical dos sons do trem

Estrutura rítmica e contorno melódico das linhas mais graves do Tema dos Trabalhadores

Figura 15 – Estrutura do tema dos trabalhadores inserida na imitação dos sons do trem.

b) A linha mais grave segue o mesmo padrão rítmico básico do tema dos trabalhadores e a curva melódica também pode ser encontrada nos últimos dois compassos do tema. E como o mesmo padrão vinha seguindo desde antes nos trechos em que há a mescla, ocorrendo uma mudança substancial apenas nas vozes mais agudas, a impressão de continuidade do tema dos trabalhadores invadindo o som das máquinas, é marcante. A associação torna-se inevitável.



Figura 16 – Estrutura do tema dos trabalhadores inserida na imitação dos sons das máquinas.

É interessante notar, também, que o tema dos trabalhadores se assemelha bastante, em sua estrutura rítmica e curva melódica, com o tema de Berlim (ver figura 17):



Figura 17 – Comparação entre o tema dos trabalhadores e o tema de Berlim

Os trabalhadores, no filme - como podemos inferir com a ajuda da parte sonora -, são o principal tema de *Berlim*, uma importância significativa

lhes é dada ao mesclar seu tema com outras elementos sonoros recorrentes. Por mais que seja comum encontrar nos textos que *Berlim* buscou fazer um corte transversal da cidade, mostrando o máximo de aspectos possíveis, objetivando-se a representação (superficial) da realidade podemos perceber, a partir do material sonoro, que a classe trabalhadora ganha uma importância particular nessa representação da cidade.

Tema das máquinas

São dois os temas (rítmicos) dedicados às máquinas (figura 18). O primeiro deles (a) já transcrevemos quando analisamos como o tema dos trabalhadores se insere no ritmo das máquinas. O segundo tema (b), na maioria das vezes em que aparece se soma ao primeiro tema.



Figura 18 – Temas das máquinas.

Interessante notar que as tercinas do primeiro tema (a), de maneira semelhante ao ocorrido com o ritmo do tráfego e dos esportes, como veremos adiante, sugere velocidade. Nesse caso específico a velocidade é dada pelas colcheias e as tercinas aparecem como elemento acelerador dessa velocidade, trazendo mais informação rítmica, já que adiciona notas onde antes não havia. A tercina faz uma divisão ternária da unidade temporal e não binária como o fazem as colcheias e semicolcheias. Vale também lembrar que a subdivisão ternária provoca um efeito de circularidade no resultado sonoro, intensificando a sensação de velocidade.

Se por um lado o tema dos trabalhadores e de Berlim indicam sonoramente um caráter marcial, emprestando aos seus correspondentes visuais a de austeridade que lhe é característica, os temas relacionados às máquinas, ao trânsito e aos esportes sugerem velocidade.

Tema do tráfego

O motivo rítmico do tráfego (figura 19) aparece diversas vezes e se relaciona a cada situação ou horário do dia no qual o trânsito das ruas é explorado, seja quando é evidenciada sua fluidez, seu intenso tráfego ou o caos entre pessoas, carros e transporte público.

As tercinas, que citamos acima, são o elemento fundamental do tema do tráfego e, também aqui, remetem à velocidade.



Figura 19 – Tema do tráfego.

Tema dos esportes

O motivo rítmico dos esportes (ver figura 20) talvez seja o menos revelador entre os supracitados. Todavia, vale notar, outra vez, o emprego de tercinas como recurso para gerar a impressão de velocidade e continuidade, decorrência de sua circularidade. Apesar de aparecer de maneira discreta no filme, suas entradas permeiam, ao fundo, com notas agudas, quase toda a parte dedicada aos esportes. Contudo, apenas pelo fato de haver uma preocupação especial em compor um tema que se associe

aos esportes, temos que reconhecê-lo como um dos elementos do projeto sonoro de Ruttmann para o filme.



Figura 20 – Tema dos esportes

Quinto ato e o Jazz

O quinto ato mostra a Berlim noturna, com seus entretenimentos, casas noturnas e bares. Traz à evidência também os modismos e o consumo. Mostra desfiles, pessoas dançando e bebendo. De forma geral, evidencia os hábitos de uma certa classe média. Há um nítido confronto entre o que nos foi mostrado no período diurno, que combina o ritmo da urbanidade com a classe trabalhadora. Se o dia é tratado com ênfase nos trabalhadores, em particular os operários, a noite é o espaço da burguesia.

Interessante, então, notar que as imagens ocorrem em paralelo a um plano sonoro permeado pelo *Jazz* e pelo improvisado (figura 21). O jazz é um gênero musical que, apesar de sua origem norte-americana, fazia muito sucesso na Europa no decênio de 1920. Na Alemanha do período era, provavelmente, o gênero musical mais comum no circuito do entretenimento noturno.

No caso específico de *Berlim* nota-se a prevalência de um dos estilos mais antigos do *jazz*, o *ragtime*, que tem como principal característica o acompanhamento por alternância de baixo nos tempos fortes do compasso (1 e 3) com acordes nos tempos fracos (2 e 4) e linhas melódicas bem sincopadas.

A mudança drástica de gêneros musicais (em termos gerais: do erudito ao jazz) provoca imediatamente o efeito de seccionamento. A mudança no referencial sonoro redireciona a atenção do espectador à nova realidade que nos é apresentada e nos impele a uma renovação da expectativa, conduzindo-nos a outra perspectiva de Berlim: a do *glamour*, da novidade, da beleza noturna, da confraternização. Ao mesmo tempo, o confronto dessa dimensão da cidade com a outra, do trabalho, provoca a inevitável comparação entre ambas. Desse modo, o filme materializa as teses da intelectualidade de esquerda do período, às quais já nos referimos anteriormente, que vê na classe operária a revolução e o futuro socialista, e na burguesia, a decadência e a futilidade. Musicalmente essa tese se materializa no confronto entre o tema marcial, austero dos trabalhadores e o *jazz* da noite em Berlim.

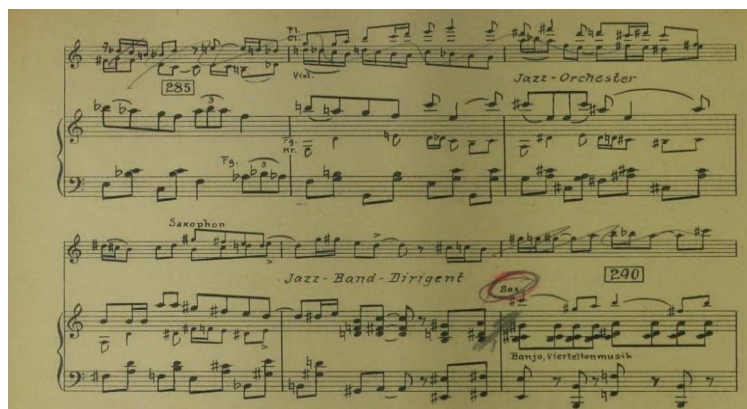


Figura 21 – Fragmento da partitura reduzida original, escrita por Edmund Meisel, no trecho do *jazz*

Tema da noite

O motivo rítmico transcrito a seguir (ver figura 22) aparece apenas no quinto ato, quando o foco do filme recai sobre a noite de Berlim. Assim

como os outros *leitmotifs*, não aparece de maneira integral todas as vezes, sendo lembrado pela execução de algum trecho ou em referência rítmica. Como veremos mais adiante, o elemento mais interessante da noite de Berlim é o *jazz*. Todavia, de certa forma, apenas por existir a preocupação de se compor um tema especial para a noite, que ainda não havia aparecido anteriormente, nos indica que esse momento se destaca dos outros. O tema musical direciona a leitura do espectador no sentido de olhar para essa sequência do filme como algo destacado das outras. A Berlim noturna não é a mesma Berlim do dia. Isso nos é mostrado claramente pela seleção de imagens de Ruttmann e a informação se completa na articulação dessas imagens com a música.



Figura 22 – Tema da noite

O Coro da cidade

Há uma sequência do filme que chama a atenção pela composição musical que acompanha as imagens. Trata-se de um trecho musical estruturalmente muito distinto do material sonoro do resto do filme (figura 23): está baseado numa condução polifônica triádica, característica do canto litúrgico do século XVII, e que talvez seja uma forte referência à música sacra coral, que por sinal é muito presente na cultura alemã. O momento do filme é o que mais inspira paz (no sentido de oposição ao caos) e

contemplação. O ritmo incessante da cidade é suspenso e somos induzidos à reflexão sobre tudo o que foi visto até então: a cidade, a vida urbana, o trabalho, as pessoas que ali habitam. O espaço urbano e a sociedade, enfim. Nesse momento o filme sugere que façamos a nossa reflexão pessoal sobre o que ele nos mostrou.



Figura 23 – Coro da cidade.

A seguir (figura 24) vemos um fotograma de um plano acompanhado pelo Coro da cidade.



Figura 24 – Plano no qual o Coro da cidade aparece

Paralelismo Sensorial

Pode-se notar no filme um constante paralelismo entre o sonoro e o visual, que em muitos trechos se completam dando um sentido às cenas e

aos atos, dando sequencialidade e evocando e reforçando sensações. Separamos alguns trechos interessantes em tópicos, que seguem abaixo.

- Densidade:

Entendemos por “densidade” a compatibilidade de informação sensorial entre o áudio e a imagem. Um bom exemplo desse paralelismo sonoro e visual se mostra no trecho em que um trem viaja até chegar a Berlim (figuras 25 e 26).



Figura 25 – Trem em direção a Berlim



Figura 26 – A chegada do trem em Berlim

Nesse trecho, cada elemento novo que compõe o visual recebe uma informação sonora, e quanto mais informação visual mais ideias existem no plano sonoro; e o contrário também, quanto menos informação visual menos informação sonora. A pontuação contínua dos elementos visuais por correspondentes sonoros explicita a complementaridade da informação audiovisual e, no caso do filme em questão, também funciona como um substituto musical dos ruídos num momento em que a banda sonora ainda não existia. A impossibilidade de se colocar os sons correspondentes aos objetos vistos na imagem é suprida pelo acompanhamento musical. Curiosamente, mesmo depois da consolidação do filme sonoro e do sistema de três pistas da trilha sonora, diálogos, ruídos e música, essa prática sobreviveu, não exatamente igual, nem com essa mesma função, mas é

comum até hoje encontrarmos a pontuação de objetos vistos na tela por meio de informações musicais.

- Velocidade

No mesmo trecho citado acima, pode-se notar, assim como em outros trechos do filme, a desaceleração ou aceleração do objeto visual em compatibilidade com o sonoro. Nesse caso, quando o trem está prestes a chegar à estação de Berlim, o pulso da música desacelera aos poucos, assim como a velocidade em que a câmera (que está colocada no ponto de vista do trem) o faz. No meio desse trajeto também se pode notar ligeiras acelerações e desacelerações.

- Imitação

Há, como dissemos, uma busca no plano musical pela simulação dos ruídos e efeitos sonoros correspondentes ao que é mostrado na tela. Podemos notar essa intenção ao longo de todo o filme. Os planos das garrafas na linha de produção são emblemáticos: a percussão alude ao barulho do vidro chocando-se com o metal (figura 27).

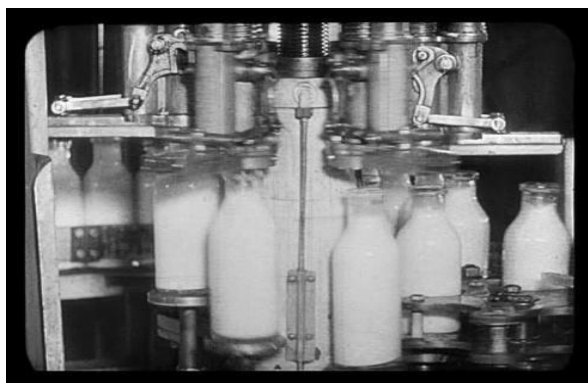


Figura 27 - Garrafas na linha de produção

Percebemos, por todos esses fatores que classificamos por *paralelismos sensoriais*, que já no período do cinema mudo - ainda que este

exemplo se localize muito próximo ao fim da fase muda do cinema – a música acumulava algumas funções que seriam parte das futuras convenções que se estabeleceriam para a trilha musical nos anos 1930, quando o som de cinema supera as limitações técnicas da primeira fase do sonoro e consolida-se, técnica e poeticamente. Nele já estão presentes as duas dimensões em que a música se relaciona com as imagens em movimento: uma objetiva, em que a materialidade sonora se relaciona com a materialidade visual, ou seja, correspondências de movimento, velocidade, pontuação de objetos e assim por diante. Outra, subjetiva, em que a música se relaciona com elementos da composição fílmica que não são propriamente visuais, tais como: o enredo, os personagens, a situação dramática, as intenções, as emoções e tudo aquilo que o filme nos indica no plano das ideias.

Outros comentários sobre o som em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*

Assim como uma sinfonia é organizada em uma sucessão de movimentos, o filme é composto por atos. Cinco atos, como uma sinfonia de cinco movimentos. Assim, é esperado que a organização do acompanhamento musical respeite esse referencial que está explicitado inclusive no título do filme. De fato, a música do filme foi composta em cinco andamentos/movimentos. No primeiro ato o andamento é *allegro*, no segundo é *andante*, no terceiro é *allegro*, no quarto é *adagio* e no quinto é *allegro*. *Allegro* é um andamento considerado rápido, enquanto *andante* e *adagio* são andamentos mais lentos (o *adagio* é mais lento que o *andante*). De maneira geral a velocidade de cada um desses andamentos compartilha semelhanças com alguns movimentos da cidade em cada um dos cinco atos. O primeiro ato é rápido, mostra a chegada do trem a Berlim. O segundo ato é lento, a cidade está ainda adormecida. O terceiro ato é rápido, já passa das oito horas da manhã e a cidade já funciona a pleno velocidade. O quarto ato

é mais lento, é a hora do almoço e do descanso. O quinto ato é rápido, mostra a agitada noite de Berlim.

Ao longo do quarto ato, durante planos que mostram contrastes sociais (por exemplo: ricos comendo pratos sofisticados e pobres comendo restos de comida no lixo), a música de Edmund Meisel foi escrita para um temperamento no qual os menores intervalos são um quarto de tom, diferentemente do resto da obra, no qual os menores intervalos estão dentro da lógica da música ocidental tradicional, ou seja, tendo como menor intervalo o meio tom. O estranhamento advindo da música, dado pelo choque da mudança estrutural em relação às outras partes e pela própria estrutura pautada em quartos de tom, chama a atenção do espectador para as classes mais pobres, já que o emprego dos quartos de tom ocorre, sobretudo, nos planos de contrastes sociais nos quais os pobres aparecem. O efeito de estranhamento causado por esses intervalos, que não existem no referencial sonoro-musical de nossa cultura, acentua o horror da miséria que nos é apresentada e corrobora aquilo que já dissemos, que há no filme elementos de crítica social cujo referencial é o da intelectualidade de esquerda do período, que se revelam pela articulação precisa de informações visuais e música.

Considerações finais

Os textos de Walter Ruttmann versam sobre assuntos caros à década de 1920 no âmbito do cinema: o cinema como a (potencial) arte compatível com a velocidade e a noção temporal da modernidade do século XX, o som fílmico e o cinema como opinião e comentário do artista em relação ao mundo.

A pintura, para Ruttmann, já nos idos de 1920, não era compatível enquanto arte com as novas necessidades da sociedade moderna. Necessidades estas impelidas por uma nova noção das relações temporais da

vivência e da experiência, mais veloz, menos pontual, mais interligada, mais conjectural. A pintura, sendo uma arte fixa, não dava conta de lidar com os temas dessa nova sociedade. Propondo uma junção no plano conceitual entre pintura e música – penetrando e incorporando o elemento rítmico e temporal da música no visual fixo da pintura –, Ruttmann funda sua primeira noção sobre o cinema, a arte do novo século, aquela que seria capaz de lidar com os diferentes temas que emergiam.

A discussão do porvir e do desenvolver do cinema sonoro era assunto da maior preocupação entre os cineastas e teóricos da década de 1920. Ruttmann, em seus escritos, se posiciona contra o mero uso naturalista do som, aquele que apenas “concorda” com a imagem. Defende que o som e a imagem devem fazer um *link* mental, e que mais do que somarem-se (o som e a imagem) em sentidos, devem trabalhar para construir um só sentido, sendo o cinema mais um produto uno que o resultado de uma soma de sentidos. Suas afirmações e reflexões no campo do som cinematográfico encontram eco em um grupo seleto de cineastas e pensadores do cinema do período. Entre os cineastas mais críticos a noção de um desenvolvimento sonoro do cinema que conduzisse a uma poética audiovisual propriamente dita era um assunto em pauta no período e bastante polêmico, pois confrontava-se com a prática da primeira fase sonora (1927-1933), quando a exploração da sonoridade no filme se dá por uma via mais realista: a da correspondência entre o visual e o sonoro. O documento mais representativo desse confronto - ou polêmica - é, sem dúvida, a famosa *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (Eisenstein, 2002), que propõe uma articulação contrapontística entre som e imagem.

Na década de 1920 vemos despontar dentro do cinema três dos seus principais domínios, o ficcional, o documental e o experimental. Se num primeiro momento notamos teorizações mais abstratas de Ruttmann, em seus últimos textos da década nota-se uma clara preocupação em incluir

anotações a respeito do compromisso do cinema em dar um passo adiante para o esclarecimento do mundo e de sua natureza, cabendo à arte operar não mais como uma simples abstração, mas, sobretudo, como uma opinião, um comentário. Nesse sentido o percurso da obra cinematográfica de Ruttmann é bastante significativo: seus primeiros filmes são abstratos, trabalham com ilustrações, cores e formas, pouco nos informam a respeito de uma realidade reconhecível em sua matéria prima; já seus últimos filmes da década lidam com o material visual do mundo histórico, montado e colocado sob um ponto de vista que faz asserções sobre o mundo, desvendando-o. Ruttmann tem uma trajetória que parte do experimental e caminha em direção ao documental. Nunca deixando de lado o experimentalismo como meio de renovação de sua própria arte, enveredou-se pelos “documentários experimentais”, tais como *Berlim* e *Melodie der Welt* e, ao mesmo tempo, não abria mão da poética do experimentalismo. Ele não abdicava de repensar o mundo a partir da matéria visual desse mundo colhida pelas câmeras, somada às sonoridades, articulando-se em uma das primeiras propostas que contemplaram o cinema como uma arte efetivamente audiovisual. Nesse aspecto, Ruttmann é de fato um precursor. Muitas de suas ideias sobre o som de cinema só foram realmente compreendidas e aplicadas muito mais tarde. A noção de uma poética audiovisual, por exemplo, que entende o filme como uma composição em que sons e imagens interagem para a formação de uma obra única só foi formalizada na teoria de cinema na década de 1990, quando Michel Chion propõe o conceito de “audiovisão” (Chion, 1990).

A respeito do acompanhamento musical de *Berlim*, o que nos cabe afirmar é que muitos dos procedimentos e das preocupações que iriam ser decisivas na formação das convenções poéticas do cinema sonoro já se faziam presentes no domínio documental do cinema na era silenciosa, pelo menos em *Berlim*, tais como: uso de *leitmotifs* para realçar situações e fazer ligações e associações entre diferentes temáticas (como a sobreposição do

tema dos trabalhadores ao tema das máquinas, ou ainda a semelhança do tema de Berlim e do trabalhadores), uso simbólico do som (o caso do *jazz*, o tema marcial dos trabalhadores e o Coro da cidade), evocações sensoriais (como variação da velocidade, do timbre, da quantidade de instrumentos, da tessitura do acompanhamento musical a fim de trazer sensações sobre o ambiente mostrado), além de fazer apontamentos precisos dentro da progressão narrativa (como os “parênteses” de quando o tema de Berlim cessa ao longo dos planos do mendigo ou do uso marcante dos quartos de tom quando os planos dos pobres, em contraste aos ricos, tomam centralidade nas sequências).

De certa forma as representações acerca do mundo se colocam no lugar desse mundo e fazem com que se perceba a realidade e corroborem sua existência. Elas são propulsoras de condutas e práticas sociais dotadas de capacidade integradora e indutiva, de forma que grupos e indivíduos dão sentido ao contexto em que vivem por meio das representações que constroem sobre a realidade. Nosso esforço neste artigo foi, em certo sentido, identificar o modo pelo qual, em alguns momentos e lugares, determinada realidade social é construída, pensada e lida com certas percepções, a partir da maneira como elas incorporam as demarcações da organização social sob a forma de representação. No caso, uma representação audiovisual que tomando como objeto a compreensão das formas e dos motivos das representações sociais, que traduzem as respectivas posições e interesses e descrevem a sociedade tal como pensam que é ou como gostariam que fosse.

Referências bibliográficas

- CARRASCO, Claudiney Rodrigues (1993), *Trilha musical: musica e articulação fílmica*, São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- CARRASCO, Ney (2003), *Syngkronos, a formação da poética musical do cinema*, São Paulo: Via Lettera.
- CHION, Michel (1990), *L'audio-vision*, Paris: Nathan.
- EDITION FILMMUSEUM 39: *Walter Ruttmann - Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*, (2010), Berlim: Filmmuseum München, Arte, Bundesarchiv-Filmarchiv and Goethe-Institut. 2 DVD's ((os textos escritos por Ruttmann aqui debatidos encontram-se nesses dvd's multimídia).
- EISENSTEIN, Sergei, PUDOVKIN, Vsevolod e ALEXANDROV, Grigori (1928), Declaração sobre o futuro do cinema sonoro, in Sergei Eisenstein, *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar [2002], pp. 217-219.
- GAY, Peter (1978), *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard melodies: narrative film music*, Bloomington: Indiana University Press.
- HUBERMAN, Leo (1986), *História da riqueza do homem*. 21. ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. 3ª Ed. Campinas: Papirus.
- KRACAUER, Siegfried (1998), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Tradução de Tereza Ottoni, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Filmografia

Lichtspiel Opus I (1921), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus II (1922), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus III (1924), de Walther Ruttmann.

Lichtspiel Opus IV (1925), de Walther Ruttmann.

Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927), de Walther Ruttmann.

Melodie der Welt (1929), de Walther Ruttmann.

O homem com a câmera (1929), de Dziga Vertov.

Entusiasmo ou sinfonia de Donbass (1930), de Dziga Vertov.

Weekend (1930), de Walther Ruttmann.

In der Nacht (1931), de Walther Ruttmann.

Alexander Nevsky (1938), de Sergei Eisenstein.

Koyaanisqatsi (1982), de Godfrey Reggio.