

Análise fílmica de A Primeira Noite de um Homem¹

Mariane LIMA²

Nathalia MELO³

Rosana PAVARINO⁴

Universidade Católica de Brasília, Distrito Federal, DF

RESUMO

O artigo se propõe a analisar o filme *A Primeira Noite de um Homem* (1967), no original *The Graduate*, em suas diversas composições literárias e visuais, como a construção dos personagens, os enquadramentos de tríades e a montagem. Foram usadas a Teoria da Montagem, do Cinema Clássico Hollywoodiano e o movimento da Nova Hollywood, de forma a analisar como o filme se utiliza desses aspectos teóricos na prática audiovisual. Dessa forma, pensar na maneira de se fazer cinema e como o filme escolhido influencia as produções atuais.

PALAVRAS-CHAVE: montagem, clássico hollywoodiano, nova hollywood.

INTRODUÇÃO

Desde a primeira exibição dos irmãos Lumière o cinema mudou. É certo que, em mais de 100 anos de história, passou por vários momentos que foram do registro dos trabalhadores saindo da fábrica aos atuais filmes totalmente digitalizados. Entre os acontecimentos marcantes, temos a elaboração de uma linguagem por Griffith, o uso de efeitos por Méliès, a narrativa clássica hollywoodiana (própria do cinema industrial) e a ascensão de movimentos contraculturais. Assim, o cinema criou linguagem própria.

Durante esse tempo, teorias foram formuladas para explicar fases das construções cinematográficas, bem como servir de guia a produções futuras. Dentre as tantas teorias do cinema, duas foram escolhidas na análise fílmica em questão: Teoria da Montagem, e Cinema Clássico Hollywoodiano, além do movimento em resposta ao anterior: a Nova Hollywood.

A montagem tem origem no cinema mudo e pode-se destacar duas escolas: a Americana, com a montagem narrativa de Edwin Porter e David Griffith; a Soviética, montagem como produção de forma e sentido, com Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Todavia, escolheu-se como base para análise as montagens paralelas de David W. Griffith e Sergei Eisenstein.

¹Trabalho apresentado no IJ 4- Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 19 a 21 de maio de 2016.

² Estudante de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, do 7º semestre da UCB. E-mail: marianecunha@gmail.com

³ Estudante de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, do 7º semestre da UCB. E-mail: nathaliabarrosmeo@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho, professora de Comunicação Social – Jornalismo da UCB. E-mail: rosana.pavarino@gmail.com

Em relação a teoria seguinte, o classicismo hollywoodiano, para Butcher (2004) ganhou força a partir dos anos 1920, atingindo o ápice na década de 40. Os filmes se baseavam, na maioria das vezes, no romance de um casal heterossexual e em problemas externos.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos (BORDWELL, 2005, pp. 278 -279)

Porém, na sociedade pós-guerra dos anos 50 a disseminação da televisão desafiou o cinema a se reinventar. O lazer doméstico era mais fácil e barato do que o cinema (Butcher, 2004). Assim, surge a Nova Hollywood no final nos anos 1960, com influências da *Nouvelle Vague* francesa. Os protagonistas são indecisos, em geral com objetivos mal definidos (Mascarello, 2006). Portanto, os produtos cinematográficos da Nova Hollywood têm grande interesse em atingir o público jovem, pois ele está em momentos de conflito e indecisão.

Por trazer conflitos da idade, o vínculo com os jovens da época foi um dos motivos para o produto escolhido nessa análise fílmica ser *A Primeira Noite de Um Homem* (1967), considerado uma das principais produções da Nova Hollywood. Além disso, o filme está inserido no momento de transição entre o classicismo nos filmes americanos e a modernidade e marca o ano de início das produções da Nova Hollywood (Kramer, 2005), portanto não é possível analisá-lo sem mencionar as duas correntes. Assim, pode ser considerado experimental, inclusive na montagem. Os aspectos escolhidos para análise são: as características e relações dos três personagens principais; cenários e cenas-chave; tríades e montagem.

1 – Teorias

Nas primeiras filmagens, a câmera mantinha-se fixa e o que se mexia era o que estava sendo filmado. Por exemplo, a estação de trem dos irmãos Lumière e o movimento dos personagens no quadro teatral de Méliès. É a partir dos filmes de perseguição e por meio do deslocamento das pessoas em cena “que irá apontar na direção de uma sequencialização da ação e de uma linearização narrativa, portanto, já introduzindo no cinema primitivo o conceito de montagem” (AUGUSTO, 2004, p. 32).

Contudo, com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica passou-se a pensar cinema como meio, o que possibilitou o surgimento de teorias como a da montagem,

primeiramente com Griffith, considerado o pai da montagem no sentido moderno, tendo sido um grande impulsionador do cinema (Reisz, 1966; Dancyger, 2006) e influenciador do cinema clássico hollywoodiano.

Apenas com o desenvolvimento do trabalho de Edwin S. Porter, nos Estados Unidos, a montagem passou a ter uma finalidade narrativa (CANELAS, 2010, p. 02). Então, *The Great Train Robbery* em 1903, é considerado cinematográfico pela clareza, fluidez e coerência da história, sendo essa produção considerada o pai da montagem narrativa. No entanto, Eisenstein foi um dos teóricos que mais a aperfeiçoou e estudou em seus filmes (RAMOS, 1981). Marcel Martin (2005) considera que foi Eisenstein quem proporcionou a melhor classificação de montagem.

Segundo Ken Dancyger (2006), Porter defendia que a justaposição podia criar uma nova realidade, maior do que a de cada plano individual. Deste modo, pela primeira vez na curta história do cinema o plano não possuía significado próprio, dependia da relação com os planos restantes (Reisz, 1966).

Portanto, a montagem é um processo em que as texturas manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis. (LEONE, MOURÃO, 1993, pp. 13-14)

Para Vanoye e Goliot-Lété (2008), no período da Hollywood Clássica as técnicas cinematográficas são subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade e à coerência. Isto é, toda a trama está bem explicada e é de fácil compreensão, seguindo uma linha lógica e constante. O tempo é sempre indicado de alguma forma, seja por meio do prazo final (*deadline*), calendários, relógios ou indicações de que ele está passando (Bordwell, 2005, p. 280).

No entanto, no final dos anos 50 o cinema passou por uma crise pois, devido à popularização da televisão, o público preferia o lazer barato do lar (Butcher, 2004). Assim, foi necessário reinventar-se. Para Butcher (2004), é quando surge a Nova Hollywood com produções esteticamente diferentes (por exemplo, musicais e épicos) e ganhou espaço e atingiu o ápice em 1975, com *Tubarão*, de Steven Spielberg e em 1977 com *Star Wars*, de George Lucas.

A Nova Hollywood é diferente da Hollywood Clássica pois, de acordo com Smith (1998), seu olhar é liberal e propõe o ceticismo cultural. Os protagonistas são indecisos, contraculturais e marginais.

2- A Primeira Noite de Um Homem (The Graduate)

O filme, lançado em 1967 e dirigido por Mike Nichols é uma adaptação do livro de Charles Webb, publicado três anos antes. Conta a história de Benjamin Braddock após se formar na faculdade e os conflitos de um jovem adulto nos Estados Unidos do *American Way of Life*. Isto é, a classe média usufruindo de boas condições, as quais são sinônimo de felicidade e vida bem-sucedida: carro, casa, emprego, estabilidade.

Composto por três personagens-chave, foi o primeiro trabalho do ator Dustin Hoffman, que encarnou aos 30 anos o protagonista Benjamin Braddock, de apenas 21. A atriz Anne Bancroft interpreta sra. Robinson e, embora pareça muito mais velha que Hoffman no longa, havia apenas seis anos de diferença entre eles. A tríade se completa com a atriz Katherine Ross no papel da filha da sra. Robinson, Elaine.

A trama é contada em três momentos que caracterizam a mudança e o crescimento de Benjamin - início, meio e fim. Essas marcações que guiam o personagem ao encontro da independência são o fio condutor da narrativa e o caminhar passa por momentos de virada no roteiro, como quando o protagonista é apresentado à vida sexual e quando conhece o amor.

Apesar de o título original da obra (*The Graduate* ou O Graduado) nada ter a ver com a adaptação para o português, nos dois casos há referência à vida de Benjamin e aos rituais de passagem presentes no longa. No original, além de mostrar que o personagem é um jovem que acabou de sair da vida acadêmica, há nítida alusão ao menino que virou homem, está emergindo na vida adulta. Em português, o nome escolhido entrega um ponto essencial da trama de modo explícito e dá a entender que o filme é somente sobre sexo.

Além de ter levado o Oscar de melhor direção, *A Primeira Noite de Um Homem* foi indicado, mas não ganhou em outras categorias, como melhor filme, melhor ator para Hoffman, melhor atriz para Anne e melhor atriz coadjuvante para Katherine.

2 - Características dos personagens

Benjamin começa como um jovem preocupado e inseguro em relação ao seu futuro, não sabe como se portar e quais suas obrigações perante o mundo. Se deixa levar pelas opiniões alheias e permite que os outros – principalmente seus pais – tomem decisões que cabem a ele.

É nesse contexto de insegurança que sra. Robinson – cujo primeiro nome não se menciona – é apresentada. Com postura firme e segura, contrasta com o notável desconforto de Ben. É ela quem guia os diálogos e comanda a situação. Mesmo quando aparece sentada e ele em pé, ainda assim tem ar de superioridade e domínio.

Fica claro que ela, mulher madura de classe-média, casada e com filhos, tem problemas em seu relacionamento pois, para se portar como dominadora, necessita que o homem seja vulnerável – portanto, alguém como Benjamin. O que reforça o contexto de Nova Hollywood, no qual, segundo Smith (1998), os protagonistas são contraculturais e marginais.

O relacionamento deles é baseado em relações sexuais. Não há diálogos profundos nem laços emocionais. A relação de dominador e dominado se altera do início para o fim do filme, o que confirma o não pertencimento da película ao classicismo hollywoodiano, pois deveria haver homogeneidade e linearidade (Vanoye e Goliot-Lete, 2008).

Elaine é apresentada na trama no meio do relacionamento de sua mãe com Ben. Diferente da mãe (segura, dominadora, firme), é jovem, bonita, mas insegura e ingênua. Ainda apresenta comportamentos adolescentes e se mostra submissa ao amor de Benjamin. Inicialmente, ele sai com a moça por pressão de seus familiares e mantém comportamento agressivo e defensivo em relação a ela até se apaixonarem. Elaine busca nessa relação algo que seus pais não tiveram.

Com Elaine, o protagonista se porta de maneira diferente. Ele se mostra confortável em sua presença, é a primeira vez que age com naturalidade durante a película. Benjamin sente por ela algo que não sentia por sra. Robinson: paixão. Com Elaine há sentimento, diferente da relação anterior.

É preciso mencionar também o relacionamento de Benjamin com os pais. Desde o início do longa fica claro o poder que eles têm sobre Ben. Seja nos enquadramentos ou diálogos, o rapaz é constantemente pressionado pelos pais. É uma relação de dependência da parte do jovem, pois até mesmo decisões importantes de sua vida, como trabalho, ficam nas mãos deles, o que reforça a insegurança do protagonista.

3 – Cenários

Os cenários e os locais do filme importantes para reconhecer os principais personagens e suas relações e também ambientes de viradas dentro do fio condutor da narrativa. Desta forma foi necessário separá-los em quatro ambientes-chaves para a narrativa: o quarto de Benjamin, a casa da sra. Robinson, a piscina e o quarto de hotel.

A primeira cena de Benjamin em casa é no seu quarto, local que representa refúgio no primeiro momento do filme, é onde ele pode pensar nas decisões e cobranças que passa a ter depois de se graduar. Um ambiente cheio, mas não confuso; é organizado, todas as coisas antigas de Benjamin têm seu lugar, os objetos remetem infância do personagem, como aviões e barco de brinquedo, eletrônicos, livros, globo terrestre, alvo e o aquário.

A cena consiste em Benjamin encostado no aquário, o mergulhador em segundo plano simboliza Ben, o local em que se encontra na narrativa e como ele se sente. A confusão que o rapaz está passando, tanto interna quanto externamente, a pressão descontrolada dos pais e dos amigos deles.

O cenário durante a festa ajuda a ilustrar a situação, a composição é sufocante, cheio de objetos e pessoas. Cansado da situação armada pelos pais o protagonista corre perturbado para seu quarto, vê-se o alvo, que representa o tipo de relação que ele tem com seus familiares e o que será para a sra. Robinson.

Na casa da sra. Robinson o cenário enfatiza a sua idade, pois o bar além de ser um elemento de destaque da sala é o principal ambiente dela, com garrafas de bebidas e copos que se destacam. O sofá, a TV, a lareira, todos os móveis que compõem a sala são neutros.

Benjamin é convidado para ver o quadro de Elaine que está no quarto da jovem, o qual tem elementos que remetem à infância da personagem, as tonalidades de rosa e os objetos meigos e delicados, como gatinho, bailarina, bonecas, fotografias e flores enfatizam a sua ingenuidade.

O terceiro cenário-chave na trama é a piscina, que se transforma em refúgio, pois o momento em que aparece faz referência ao aquário de Ben com o mergulhador. É também um ambiente de passagem entre a confusão do personagem até a sua total libertação. No cenário limpo e sem elementos que remetem às características do personagem, é possível Benjamin se entregar e começar a construir possibilidades, entre as quais está o relacionamento com a sra. Robinson.

Desta forma, o último cenário é o quarto de hotel onde acontecem os encontros. Dois abajures, duas poltronas brancas, espelho, lâmpadas de parede com formato fálico. Ainda assim, o quarto parece vazio, um dos motivos é a única cor: branca. Com isso nada se destaca, não tem nenhuma personalidade, o que possibilita a falta de conexão entre os personagens, se tornando visível que a vida pessoal não interessa, é apenas um relacionamento superficial e carnal.

4 – Análise da narrativa

4.1 - Início

A primeira cena que tem foco em Benjamin é a da esteira no aeroporto. A forma com a qual ele age na esteira o enfatiza sua personalidade e serve de guia para todo o filme. Enquanto os créditos passam do lado esquerdo da tela, o protagonista permanece imóvel do lado direito.

A esteira se move, levando o rapaz para onde quer, mas o próprio Benjamin não se mexe. É passivo. Não caminha com as próprias pernas.

Em um segundo momento, na festa promovida por seus pais em homenagem ao jovem, vê-se o ambiente cheio de pessoas. Muitos o abordam, a maioria está conversando em grupos, exceto sra. Robinson que permanece sozinha, observando o rapaz. É possível notar a superficialidade das relações sociais. É nítido o desconforto de Ben, que aparenta se sentir sufocado, sensação que se prolonga no filme.

O auge desse incômodo na película é quando Benjamin é obrigado pelos pais a vestir roupas de mergulho e pular na piscina - momento em que assume o papel do boneco no aquário do quarto. Dentro da água, vulnerável, perdido.

Porém, a piscina passa a ser o seu refúgio e é nela que toma decisões, é onde o espectador vê momentos de transição do protagonista. Sai do acuado rapaz vestido em roupas de mergulho, para um orgulhoso jovem adulto, deitado na boia na piscina sob o sol, usando óculos escuros e em paz. A piscina é a representação da mente de Benjamin, é o local no qual ele consegue agir com naturalidade.

4.2 - Meio

O primeiro encontro de Benjamin e sra. Robinson é em um quarto de hotel, no qual o rapaz apaga todas as luzes e fecha as cortinas, em seguida ela faz o contrário, mostrando traços da personalidade de ambos. Com a amante, os primeiros momentos de intimidade reforçam a inexperiência de Ben. Ele a toca com medo, como quem não sabe o que fazer. Ela se despe e fuma como se fosse uma situação corriqueira.

Nos encontros seguintes, Benjamin passa a se mostrar mais seguro e a passagem de tempo nessa segunda parte do filme é visível na narrativa clássica (Bordwell, 2005), indicada de maneira lúdica. São intercaladas cenas na piscina com cenas no quarto de hotel; em ambos o protagonista parece confiante e satisfeito. Nota-se o conforto que Ben vai adquirindo com o passar dos meses - como é indicado por sua própria fala.

A relação entre eles é baseada em sexo e na única vez na qual Benjamin tenta conversar com sra. Robinson, os dois discutem e, por meio de elementos de cena, fica nítida a falta de conexão entre o casal. Ela conta aspectos pessoais e, pela primeira vez, se mostra vulnerável. Deita-se no peito do rapaz como quem procura abrigo.

Em comparação: na primeira parte do filme em que a senhora o seduzia, como a cena em que ele aparece enquadrado entre suas pernas. Agora, após se mostrar frágil e discutir, o

mesmo enquadramento se repete, mas desta vez o protagonista aparece fora do quadro das pernas, enfatizando que a partir daquele momento o relacionamento dos dois mudará.

4.3 - Fim

É após a briga que Elaine aparece. De início, Ben sai com ela por pressão de seus familiares, mesmo sra. Robinson pedindo para que ele não fizesse isso. Com modos grosseiros, ele caminha à frente, forçadamente, sem se importar com a moça. Porém, mais adiante, há a cena da conversa dos dois dentro do carro que marca o início do romance dos jovens.

Nessa conversa, Benjamin diz a Elaine que gosta da moça e que ela é a primeira coisa da vida dele que o agrada de fato. Ele conta que estava saindo com uma mulher mais velha e casada, mas que é passado - mesmo não tenha oficialmente terminado. Então, esse “passado” é descoberto por Elaine na casa da família Robinson, cena na qual Ben e sra. Robinson estão molhados da chuva, indicando culpa.

É a partir daí que começa a saga de Benjamin para tentar reconquistar Elaine e marca o amadurecimento do personagem, quando ele sai de um menino que é influenciado por qualquer pessoa que seja um pouco mais segura que ele para um homem confiante que toma as rédeas da própria vida e corre atrás do que quer.

A cena da “luta” na igreja marca o ápice da transformação de Ben. Em um comparativo com a cena inicial, em que ele fica estático na esteira rolante, agora não cessa a movimentação. Não é mais passivo e, pela primeira vez, faz algo que realmente quer. Apesar de o relacionamento com a sra. Robinson ser iniciativa dela, foi necessário para o amadurecimento de Benjamin, pois a partir daí que ele passou a pensar nas próprias vontades.

Ao entrarem no ônibus na fuga, Elaine e Ben atingem o objetivo primário de ficarem juntos. Porém, bastam alguns segundos para que eles percebam que não sabem para onde vão, o que farão da vida. A expressão em seus rostos enfatiza o momento.

O final em aberto, em que não se sabe exatamente o que vai acontecer e que não é nem feliz e nem trágico é um claro sinal de que a película não faz parte do cinema clássico, mas sim se identifica com a Nova Hollywood. Isso se dá pois no cinema clássico os finais, em geral, eram felizes e redondos para os protagonistas (Vanoye e Goliot-Lété, 2008). Nesse caso, não se sabe o que vai acontecer depois que os créditos passam na tela.

5 – Tríades

A *Primeira Noite de Um Homem* (1967) além de possuir elementos de cena que conversam o tempo todo com o espectador o filme é composto por tríades que simbolizam visualmente o relacionamento entre os personagens na narrativa.

Desta forma a maneira na qual os objetos e os atores estão arranjos complementa as ações da trama, tanto iniciais quanto finais. “Alguns autores consideram que pode existir a montagem no plano, mostrando a importância daquilo que chamamos montagem interna, que vem a ser um tratamento dado à cena e ao enquadramento” (MOURÃO, 1987, p. 39).

Ao se formar na faculdade e não ter um destino definido o rapaz volta à vida familiar. Contudo Ben não é mais um menino e a vida de adulto seria o próximo passo, mas o personagem não sabe como alcançar a sua autonomia como homem. Por isso quando a primeira tríade aparece Benjamin está entre os pais, como se eles fossem a base do garoto e sem sua independência ainda são capazes de carregá-lo para onde querem (Figura 01, cena 01).

Essa composição aparecerá na trama até o jovem conseguir se desvencilhar dos pais e atingir a independência, que é alcançada com o auxílio da sra. Robinson. Neste momento surge a segunda tríade do filme: sra. Robinson, Benjamin e sr. Robinson. Quando sra. Robinson fala com Ben, ou vice-versa, o sr. Robinson se encontra no meio da relação dos dois.

Tal tríade se alterna de acordo com os diálogos dos atores. Todavia quando sr. Robinson se faz necessário na trama como marido, quem se encontra no meio do relacionamento dos dois é Benjamin. Mostrando, assim, os diferentes lados de uma relação, de maneira que, ao mudar o foco, altera quem modifica ou atrapalha.

A cena que evidencia melhor essa alternância é quando sr. Robinson chega em casa e começa a aconselhar o jovem, uma de suas falas é: “aceite as coisas como vierem”. Nesse momento sua esposa está descendo a escada ao fundo do plano e fica exatamente entre os dois (Figura 02, cena 02).

O plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz através do outro (DELEUZE, 1983, p. 36).

A outra tríade é entre Benjamin Braddock, a sra. Robinson e Elaine. Primeiro será a filha que aparecerá no meio do relacionamento entre a mãe, sra. Robinson e Benjamin. Depois de conhecer Elaine e se apaixonar pela garota, a sra. Robinson passa estar no meio dos dois. Visível na cena do quarto de Elaine, um quadro com sua imagem fica entre o Benjamin e sra.

Robinson, indicando que a jovem será peça-chave da desestabilização do relacionamento deles (Figura 03, cena 03).

Elaine volta à faculdade, depois de um tempo na casa dos pais, e ao ir embora, Benjamin vai atrás dela. Até o dia que Benjamin consegue impedir o casamento de Elaine com seu namorado da faculdade Carl e fugir com ela, as tríades vão se deslocando e conectando as relações como forma de juntar elementos e criar códigos de linguagem. “O cineasta usa códigos para fazer seu material falar com o espectador” (ANDREW, 2002, p. 179).



Figura 01, cena 01

Figura 02, cena 02

Figura 03, cena 03

6 – Montagem

O filme é cheio detalhes em sua construção e um deles são os truques de montagem. Na maior parte do filme o diretor Mike Nichols opta por montagens que proporcionam continuidade, sem muitas alterações de cortes.

A utilização da montagem pode ser “invisível”; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. (BAZIN, 1991, p. 64)

Desta forma o que será enfatizado são, principalmente, as sequências inconstantes e que utilizam ideia dos teóricos Sergei Eisenstein e Griffith.

Hoje, quando diretor enquadra, buscando uma equivalência com a peça cinematográfica, ele não está muito distante dos pioneiros que descobriram que o corte poderia propiciar um universo imenso de emoções e ilusões. (LEONE, MOURÃO, 1993, p. 33)

Utilizando-se deste universo cheio de emoções e ilusões que Mike Nichols, aliado ao trabalho do montador Sam O’Steen, explora esse jogo de encaixe que é a montagem. A primeira cena que se destaca é quando sra. Robinson corre pelada para o quarto de Elaine. Na hora que o rapaz vai virar o rosto assustado para a porta, o plano dessa ação é repetido algumas vezes, simbolizando, de certa forma, o interesse e o receio do personagem (Figura 01, cena 01).

A indecisão de Ben tem como base o desejo pela sra. Robinson e o medo de demonstrar encanto por algo que é considerado errado. De maneira subliminar o filme, mais uma vez, retrata tal dualidade. Quando o jovem se vira e fica frente a frente à sra. Robinson, uma sequência rápida de cortes é adicionada à narrativa contínua, desta forma as imagens que aparecem truncando a cena são os seios e barriga do corpo da senhora (Figura 02, cena 01).

Essa construção traz para o filme conceitos de montagem que já haviam sido estruturados por Eisenstein.

Eisenstein por outro lado, sustentava que a justaposição de dois planos deveria assemelhar-se a um “ato de criação”: cada corte deve gerar um conflito entre dois planos unidos, fazendo com que na mente dos espectadores surja um terceiro conceito, que será precisamente a “imagem” (LEONE, MOURÃO, 1993, p. 51)

A presença das imagens da sra. Robinson adiciona àquele período da narrativa um significado diferente do que só um seio representaria ou só Benjamin. Na maneira com que foi posto, cria-se um terceiro conceito, cenas do que o rapaz vê de relance, demonstrando a preocupação e a vontade do personagem, sendo a segunda maior que a primeira, pois os *flashes* das imagens não são únicos.

A velocidade da montagem dos planos, em parte, lembra *The Birth of a Nation*. Griffith já não espera mais uma ação acabar para cortar; ele dá o corte em pleno ápice da ação, tornando mais ágil a montagem e provocando no espectador a excitação da própria ação que se desenrola na tela. (MACHADO, 1997, p. 111)

O segundo truque a ser ressaltado é Ben vestido de mergulhador em seu aniversário. A câmera subjetiva em como contorno a viseira dos óculos de mergulho lembrando, nos primórdios do cinema, o voyeur que se utilizava de um aparato que costumavam ser lunetas ou fechaduras para mostrar ao espectador que tal cena representava o que o personagem estava vendo (Figura 03, cena 02).

Com a aproximação da câmera, ele buscará introduzir o espectador na cena, colocando em contato com os protagonistas, como se lhe fosse possível subir no palco e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela, retirando-o da posição cômoda da plateia. (AUGUSTO, 2004, pp. 32-33)

Então a trama chega ao momento que Ben e a sra. Robinson se deitam e o outro plano é o jovem deitado de maneira bem confiante e tranquila na piscina de sua casa, demonstrando a realização do personagem com a sua escolha. Então as imagens começam a se alternar entre a

piscina, o hotel e a casa de Ben (Figura 04, cena 03 e figura 05, cena 03), de tal maneira que os encaixes são perfeitos.

A construção desta sequência simboliza principalmente a passagem de tempo, evidenciando que a relação dos dois não foi apenas de uma noite. Encaixando com o que Guimarães (1997) explica: “a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real” (GUIMARÃES, 1997, p.17).

A conectividade entre a piscina e o hotel é reforçada quando sr. Braddock fala com Benjamin e a cena ainda é na cama do hotel, deitado com a sra. Robinson e a continuidade do diálogo é o jovem deitado na piscina. Mas neste último jogo de cena simboliza o momento de passagem da primeira parte do filme de confuso e preso aos pais, para o segundo momento de libertação do personagem. Evidenciado na fala do sr. Braddock “Ben, o que está fazendo?”.

Os relacionamentos e os encontros se mantem até Benjamin sair com Elaine. A partir de então a trama começa a caminhar para um terceiro momento. Quando Ben conta para Elaine do seu relacionamento com sua mãe, a garota fica confusa e demora em tomar consciência do que o rapaz acabara de lhe informar. Visualmente isto é expresso no filme com o desfoque e foque do plano (Figura 06, cena 04).

Elaine confusa volta para faculdade e Benjamin vai atrás da garota. Ao encontrar com Elaine na faculdade e a segue até o zoológico, onde ela havia combinado de ver o Carl. Benjamin é deixado para trás enquanto eles caminham juntos. Nesse momento, imagens distintas de macacos e do rapaz se intercalam (Figura 07, cena 05; figura 08, cena 05 e figura 09, cena 05) o que gera um novo conteúdo. Igualando o casal de macacos a Elaine e Carl e o macaco solitário a Bem.

Usa-se novamente o princípio de montagem de Sergei Eisenstein. “Isto é montagem! Sim, isto é o que fazemos exatamente no cinema, a combinar planos descritivos simples em seu significado, neutros em seu conteúdo, de modo a formarem contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 1958, p. 49).

Mesmo com a utilização de trucagens ao montar as sequências é visível a preocupação com a continuidade do filme, um conceito inicial discutido por Griffith.

A intensificação do processo de fragmentação da narrativa já em curso, radicalizando-se esse processo de com a montagem alternada de ações paralelas, e vai levando o cineasta a tomar consciência do “artifício” da montagem, e procurando disfarça-los pelos efeitos de continuidade (AUGUSTO, 2004, p. 35).



Figura 01, cena 01

Figura 02, cena 01

Figura 03, cena 02



Figura 04, cena 03

Figura 05, cena 03

Figura 06, cena 04



Figura 07, cena 05

Figura 08, cena 05

Figura 09, cena 05

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante toda a obra cinematográfica é visível o encaixe entre teorias mais clássicas e mais “recentes”. Há presença expressiva de teorias como a da Montagem - com Eisenstein e Griffith, do Cinema Clássico Hollywoodiano e da Nova Hollywood nas produções audiovisuais atualmente.

O momento de transição no qual o filme se encaixa, entre os dois últimos períodos citados acima, faz com que ele carregue em sua essência detalhes enriquecedores e distintos, isto é, transcende um único movimento cinematográfico. Desta forma, destaca-se o poder de aliar pensamentos mais antigos às novas correntes de pesquisa.

É a partir dessa junção que aparecem cenas como as da piscina e as tríades constantes que complementam a linearidade do classicismo hollywoodiano com truques visuais. As surpresas na narrativa se enquadram também no roteiro, com ações inesperadas - tanto para a época quando o filme foi divulgado quanto para o espectador moderno. Exemplo é o final que foge do “felizes para sempre” comum no cinema clássico.

Portanto pode-se observar no longa a preocupação com a construção dos personagens, os detalhes da direção de arte, as composições visuais, a montagem e como os elementos são capazes de gerar no público conectividade com a obra e encanto em relação ao desenvolvimento do filme.

Todas as decisões e escolhas da equipe que vêm desde o roteiro até a montagem são usadas a favor da narrativa, criando um produto audiovisual capaz de captar a atenção do espectador e, de certo modo, fazê-lo também construir o sentido do filme. Isso ocorre principalmente quando há referência às cenas de montagem. Assim, é a importância do conjunto que edifica a mágica da sétima arte.

À primeira vista, parece ser um produto de baixa relevância, por tratar de temas comuns na modernidade (amor, sexo, traição, juventude), porém é exatamente isso que reforça a noção de mudança, de transição do filme. Portanto, para se falar sobre a indústria cinematográfica atual, não é possível ignorar produções como *A Primeira Noite de Um Homem* e sua contribuição para o crescimento do cinema.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, M. F. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

BAZIN, A. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BORDWELL, D. **O Cinema clássico hollywoodiano**: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (org) - Teoria Contemporânea de cinema Vol II. São Paulo: Senac, 2005.

BUTCHER, P. **A reinvenção de Hollywood**: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. Disponível em:
<http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_02_butcher.pdf> Acesso em: 05 de junho 2015.

CANELAS, C. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Disponível em:
<www.bocc.ufp.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf> Acesso em: 11 Junho 2015.

DANCYGER, K. **The Technique of Film and Video Editing**: history, theory and practice, Focal Press, 2004. 4ª edição.

DELEUZE, G. **Cinema I**: A imagem Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUDLEY, A. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, S. M. **Teoría y técnica cinematográficas**. Madrid: Rialp, 1958.

GUIMARÃES, C. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

KRAMER, P. **The New Hollywood From Bonnie and Clyde to Star Wars**. London: Wallflower Press, 2005.

LEONE, E. MOURÃO, M. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1993. 2ª edição.

MACHADO, R. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, F. (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

NEALE, S. SMITH, M. **Contemporary Hollywood Cinema**. Londres: Routledge, 1998.

RAMOS, J. L. **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

REISZ, Karel. **Técnica del montaje**. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.