

A LINEARIZAÇÃO DA HISTÓRIA

O que caracterizava o primeiro cinema era o fato de tudo ser colocado de forma simultânea dentro do quadro. Assim, em *Tom Tom, the piper's son*, o roubo do porco e sua preparação convivem lado a lado com toda a balbúrdia da feira: a mulher na corda bamba, o malabarista, o diz que diz que das comadres no lado esquerdo, uma briga no lado direito e assim por diante. Mesmo quando um quadro não concentrava mais do que duas personagens (digamos, uma de frente para a outra, uma falando e a outra reagindo às suas palavras), ainda assim elas apareciam sempre juntas no mesmo enquadramento. Para os homens que faziam cinema, essa *simultaneidade* dos dados visíveis num quadro único começava a ficar problemática à medida que as histórias levadas à tela se tornavam cada vez mais complexas. Como ter garantias de que os olhos do espectador não iriam se “distrair”, movendo-se em direção a detalhes não necessariamente importantes para o desenvolvimento da intriga? O que fazer para que o espectador visse forçosamente o roubo do porco, com tantos outros elementos atrativos dentro do quadro? Como, enfim, dirigir o olhar apenas para os pontos de interesse da narrativa, evitando que o espectador, por força de algum detalhe perverso ou malcontrolado, fizesse uma “leitura” do quadro diferente daquela que a história exigia? Está claro que essa preocupação – que não fazia sentido num primeiro momento, mesmo porque o cinema ainda nem “contava” histórias – só aparece por ocasião da entrada nos *nickelodeons* do público pequeno-burguês e ilustrado, esse público incapaz de perceber qualquer coerência na “confusão” do quadro primitivo. Na raiz dessa incapacidade, está o peso de toda a tradição verbal, segundo a qual só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo significante por excelência: a linguagem escrita. A partir de então, o esforço dos realizadores vai se concentrar, no início ainda muito intuitivamente, na descoberta de um modo de linearização da imagem “confusa”.

Esse processo de linearização é algo tão óbvio para nós, espectadores modernos, que se torna até difícil deixar de entendê-lo como “natural” e inevitável. No entanto, ele é resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes. Observemos um

exemplo típico do cinema de nosso tempo para ver como isso se dá: a famosa sequência do concerto no Albert Hall, na segunda versão de *The man who knew too much* (*O homem que sabia demais*/1956). A situação é bem conhecida: um espião, encarregado de matar um embaixador estrangeiro, recebeu instruções para disparar o tiro exatamente no momento em que fosse dado o único toque de címbalos da partitura. Jo, a mulher do doutor MacKenna, estava presente na sala de concertos e conhecia o plano do assassinato, mas não podia avisar as autoridades, pois seu filho estava preso nas mãos dos conspiradores. Quando se aproxima o momento da entrada dos címbalos (a partitura com a única nota nos é mostrada), a mulher entra em crise: não sabe se alerta as pessoas do crime que se vai cometer ou se se cala e salva seu filho. Quando batem os pratos, a única coisa que ela pode fazer, no auge da tensão, é dar um grito de desespero. O grito, todavia, assusta o assassino, exatamente no momento em que ele atira, fazendo-o errar o alvo. A bala apenas fere o braço do embaixador. Ora, o que ocorre no momento em que soam os címbalos é um caso típico de simultaneidade: os instrumentos se chocam *ao mesmo tempo em que* a mulher grita, *ao mesmo tempo em que* o assassino atira e *ao mesmo tempo em que* o embaixador recebe a bala no braço. Se uma cena como essa tivesse ocorrido de verdade, se houvesse um fotógrafo na sala, posicionado num lugar estratégico de modo a visualizar todos os figurantes num único enquadramento, e se esse fotógrafo tivesse disparado sua câmera no momento exato do soar dos címbalos, a máquina faria congelar toda a situação num único fragmento de tempo. No entanto, se Hitchcock tivesse mostrado essa cena num único plano geral, à moda do primeiro cinema, o espectador moderno não conseguiria perceber nada do que se passava: quem prestasse atenção nos címbalos do palco não veria a mulher que estava colocada no anfiteatro, nem o assassino que estava numa das galerias, muito menos o embaixador sentado num camarote do lado oposto ao do assassino. Portanto, para mostrar de forma inteligível e inequívoca uma ação que se passa num único intervalo de tempo, Hitchcock precisou desmembrá-la em instantes sucessivos: primeiro, mostrou um *close-up* da mulher gritando; depois, um primeiro plano do assassino disparando sua arma e se desconcertando com o erro; em seguida, o percussionista batendo os címbalos; finalmente, o susto do embaixador e de sua comitiva. Mas está claro que isso que o cinema mostra como uma sequência temporal na verdade é uma forma de “escrever” a simultaneidade, da mesma maneira como a linguagem verbal, para descrever o mesmo acontecimento, deve necessariamente linearizá-lo num sintagma (em linguagem verbal diríamos: “quando os címbalos soaram, a mulher gritou, fazendo com que o assassino errasse o alvo...”, ou seja, uma coisa de cada vez, desfiando-se numa sequência, como um romance). Isso é exatamente o que chamamos a *linearização do signo icônico* e a construção de uma sequência diegética pelo desmembramento dos elementos da ação em fragmentos simples e unívocos, os *planos*.

Mas é preciso notar ainda que essa sequência linear tem também uma função

demonstrativa: foi porque a mulher gritou que o assassino errou o alvo e foi porque este errou o alvo que o tiro não matou o embaixador. A sucessão dos planos é montada como as premissas e as conclusões de um teorema, a ordem dos fatores determinando o produto. Essa lógica que subjaz à sucessão foi uma das descobertas mais remotas dos primeiros cineastas e um fator determinante da tendência rumo à linearização narrativa. Pois, a bem dizer, o corte e a mudança de posição da câmera para se aproximar ou se afastar do motivo nem sempre eram determinados pela necessidade de se ver mais e melhor o que acontece numa cena. Eles tornavam possível também descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade, numa palavra, analisá-la com a lógica dissecatória da decupagem. Um filme pioneiro do inglês George A. Smith pode nos ajudar a entender bem isso: trata-se de *Mary Jane's mishap* (1903). Uma jovem tenta colocar fogo na lenha molhada. Não obtendo resultado, joga parafina na madeira, provocando uma explosão que arremessa seu corpo pela chaminé. A parte da ação filmada no interior da casa foi toda enquadrada em plano geral, como normalmente ocorria no quadro primitivo. Mas Smith decidiu inserir nesse único plano “teatral” vários detalhes bastante aproximados, mostrando o insucesso da mulher em obter fogo e a decisão de jogar parafina na lenha. De um lado, tratava-se de fazer ver melhor (isolando num plano mais fechado) certos detalhes hilariantes da ação que poderiam passar despercebidos no plano aberto (por exemplo, o “bigode” que a protagonista faz na cara ao limpá-la com as mãos sujas de graxa, ou as piscadelas que ela dá em direção à câmera, para interpelar o espectador). De outro lado, os insertos permitiam dividir a ação em etapas, de modo a analisá-la em termos de causa e efeito e linearizá-la numa sequência de signos elementares, cada um deles portador de uma função única na série sintagmática: situa-se a personagem (plano geral); define-se a personagem como ligeiramente estabanada (primeiro plano da cara suja de graxa); começa a ação com a tentativa de acender o fogo (plano geral); surge um obstáculo: a lenha não acende (primeiro plano); a personagem decide superar o problema (plano geral); opta pela solução perigosa (primeiro plano); a consequência é desastrosa (plano geral). Há ainda um epílogo, que não nos interessa aqui. “Ainda uma vez, todos esses significantes são apresentados no quadro primitivo subjacente, mas trata-se de soletrá-los, de dar uma estrutura demonstrativa não ambivalente a essa lição de moral prática” (Burch 1983, pp. 41-42).

O cinema inglês será a ponta de lança nesse processo de linearização de que se rascunham as primeiras tentativas. Ao lado de Smith (cujo *The little doctor*/1901 é famoso por um primeiríssimo plano de um cachorro tomando leite), Williamson será outro pioneiro decisivo. No seu *Attack on a China mission* (1901), filme de cinco minutos dividido em quatro quadros, há um dos mais remotos exemplos de montagem linear que se conhece (na verdade, há uma certa polêmica em torno desse filme: parece que existem pelo menos duas versões distintas, uma das quais difere inteiramente da forma citada aqui). Os Boxers (rebeldes chineses que recusavam os

valores ocidentais e que atacavam os missionários que iam ao Oriente levar a religião cristã) incendeiam a sede da missão religiosa, enquanto a esposa do missionário assassinado sobe até a sacada e faz um sinal com um lenço para alguém situado fora do quadro. De repente, a cena é cortada e substituída pela imagem dos marinheiros de Sua Majestade Britânica avançando em direção à missão para salvar a mulher. Trata-se de uma tentativa (ainda ingênua, é verdade, mas suficientemente eloquente para se fazer entender) de criar um encadeamento lógico entre dois fragmentos de imagens (ainda não são propriamente *planos*): o gesto da mulher que acena com o lenço no fragmento anterior serve de aviso aos marinheiros e é graças a esse aviso que eles avançam em socorro da missão no fragmento seguinte. Os quadros que compõem o filme perdem a autonomia; já há um esboço de sintaxe amarrando-os entre si; o cinema começa a narrar usando os seus próprios meios e dispensando a explicação do conferencista (Sopocy 1979, p. 114). Exemplos como esse (há outros na obra de Williamson e de outros pioneiros ingleses) exerceram uma influência marcante sobre a produção narrativa, sobretudo porque era muito comum, no começo do século, copiar e refilmar os filmes ingleses, especialmente da parte dos americanos (os ingleses também plagiavam os americanos e os franceses, mas em geral modificando e aperfeiçoando o modelo copiado). Assim é que, dois anos depois de *Attack*, já podemos ver um Porter fazendo os bombeiros despertarem do sono em decorrência do alarme acionado num primeiro plano mostrado anteriormente (*Life of an american fireman*/1903).

A fragmentação da história em unidades elementares de sentido traz consequências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica, e tanto os realizadores quanto o público vão demorar ainda algum tempo para entendê-las inteiramente. A noção de *plano*, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na mesma medida em que o quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas. Aos poucos, vai se generalizando a constatação de que uma cena não precisa ser filmada em uma única tomada e de que ela pode ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrada em fragmentos, que serão depois recompostos numa sequência linearizada, capaz de guiar os olhos do espectador. A informação contida em cada um desses fragmentos já não é suficiente para entender o que acontece no campo diegético, pois agora o sentido depende do inter-relacionamento dos fragmentos ao longo da série sintagmática. Em outras palavras, as unidades de sentido, que agora começam a ser chamadas de *planos*, vão sendo hierarquizadas segundo estratégias de ordenamento: o seu tamanho relativo, ou seja, a quantidade de imagem recortada pelo quadro, contribui para dirigir o olhar do espectador, ao passo que a sua amarração na sequência temporal sugere um caminho de “leitura” e até mesmo uma interpretação dos fatos. Já não estando entravada por força de um proscênio imaginário, a câmera pode ser deslocada para qualquer ponto, de acordo com a intenção enunciadora de privilegiar este ou aquele detalhe, e pode igualmente colocar-se nos ângulos de visualização

que possibilitem intensificar o interesse da cena. Enfim, tendo em suas mãos as rédeas de controle do fluir da ação, os realizadores podem trabalhar melhor e com mais precisão as respostas do espectador. O cinema, máquina de massagear a libido e de invocar demônios à maneira de Méliès, começa a ser dominado; em algum tempo, ele estará em condições de produzir esse discurso moral que está na mira daqueles que o experimentam e aperfeiçoam.

Dito assim, de forma resumida, o processo parece simples. Mas, para chegar a isso, foi preciso passar por um período turvo, de avanços e recuos. No início do século, é muito comum que uma “conquista” de linguagem não esteja clara nem mesmo para os próprios realizadores, nem estão eles ainda em condições de extrair consequências daquilo que estão justamente inventando. Um filme onde essa contradição se mostra da forma mais gritante é o clássico de Porter *Life of an american fireman*. Durante muito tempo, os pesquisadores só conheciam esse filme graças a uma sequência de fotos (divulgada por Jacobs 1975) conhecida como a “continuidade Jamilson” (o fotógrafo William Jamilson, dos estúdios Edison, ampliou em papel fotográfico vários fotogramas do filme de Porter, com os quais realizou uma colagem sugerindo uma sequência). Só nos anos 40 foi descoberta uma cópia, depositada no Film Study Center do Museu de Arte Moderna de Nova York. Essa cópia, todavia, que durante algum tempo embasou vários estudos sobre o cinema dos primeiros tempos, teve a sua autenticidade colocada em dúvida, em virtude da descoberta de outra completamente diferente, arquivada na Motion Picture Section da Biblioteca do Congresso de Washington. A cópia do MoMA de Nova York é avançada demais para a época de realização do filme (1903), demonstrando um virtuosismo que não se encontra em nenhum outro filme de Porter: as sequências do incêndio e do salvamento da mulher e da criança pelo bombeiro estão montadas em paralelo, como nas obras mais acabadas de Griffith. Vários “erros” de continuidade, entretanto, parecem demonstrar que as duas sequências intercaladas não foram concebidas para uma montagem paralela: num plano, a mulher abre a janela e pede socorro, ao passo que, no plano seguinte, ela se joga desesperada na cama, mas a janela está fechada! Pouco depois, quando o bombeiro entra no prédio em chamas, a janela está novamente aberta, mas, no plano seguinte, tomado do interior do quarto em chamas, é o bombeiro quem abre a janela, até então fechada (Gaudreault 1979, pp. 88-107).

A tendência hoje é considerar mais autêntica a cópia da Biblioteca do Congresso, conhecida como a “versão *copyright*”, porque foi encontrada nos depósitos do *copyright* americano (na época, era costume depositar uma cópia do filme impressa em papel para registrá-lo), ao passo que a cópia “paralela” e a “continuidade Jamilson” devem ter sido manipuladas em épocas posteriores. A “versão *copyright*” é completamente outra: a cena de salvamento da mãe e do filho pelo bombeiro heroico é vista integralmente duas vezes, uma do exterior do prédio em chamas, outra do interior do quarto onde estão encurraladas pelo fogo a mulher e a criança. Porter já pressentia, nessa época, que a câmera, diferentemente da ribalta

teatral, podia tomar um mesmo acontecimento de vários pontos de vista, renunciando aquela *ubiquidade* que seria a marca registrada do filme clássico, mas não sabia ainda como construir uma noção de *simultaneidade* com base nessas várias perspectivas diferentes. Consequentemente, vemos o bombeiro salvando duas vezes a mesma mulher e a mesma criança, uma vez do interior e outra vez do exterior do prédio. Ora, poucos momentos antes, tínhamos visto um detalhe de uma mão acionando um alarme e fazendo acordar, no plano seguinte, o pelotão de bombeiros – tudo perfeitamente inserido na continuidade da série sintagmática. Mas a ideia de mudar de ponto de vista e de tamanho no interior da mesma cena – isto é, “de introduzir na continuidade da ação a descontinuidade do ponto de vista” (Burch 1978, p. 230) – era-lhe inteiramente inconcebível. Habitado às convenções da cena teatral (frontalidade, unicidade e constância do ponto de vista), ele não podia imaginar que uma mesma cena pudesse se desenrolar *alternativamente* sob duas perspectivas diferentes. E mesmo que Portel estivesse disposto a experimentar esse procedimento, dificilmente ele poderia realizá-lo de forma convincente (a versão “paralela” o atesta), pois as regras do *raccord*, da orientação dos planos sucessivos e do campo/contracampo ainda não haviam sido produzidas. Mesmo Griffith vai levar muito tempo para aprender a alinhar ângulos diferentes de uma mesma cena, já que, nos primeiros tempos, só combinava paralelamente ações que se passavam em espaços diferentes.

Ainda no mesmo ano de 1903, Porter realiza seu célebre *The great train robbery*, em que as “limitações” verificadas no *Fireman* se confirmam e se acentuam. Também nesse filme há uma simultaneidade de ações não resolvida em termos de continuidade. Até mais ou menos a metade do filme, Porter mostra o assalto do trem, desde o ataque ao telegrafista da estação até a fuga nos cavalos. Depois de ter mostrado tudo isso em nove quadros sucessivos, a ação retrocede ao momento em que o telegrafista havia desfalecido: ele volta a si e corre em busca de socorro. Logo, os policiais saem no encalço dos ladrões. No final, quando policiais e bandidos se defrontam, os dois tempos diferentes também se reencontram (Gaudreault 1979, pp. 88-107). Novamente aqui, não passou pela cabeça de Porter que ele poderia alinhar as duas ações simultâneas por meio de uma montagem paralela. Nesse filme inovador em muitos aspectos – duração mais longa do que a habitual (250 pés), maior quantidade de “planos” (14), decupagem mais detalhada da ação – há ainda uma forte predominância do quadro fixo primitivo, as bordas da tela servindo de limite físico ao deslocamento dos atores, o corte realizado apenas depois de terminada a ação e a câmera excessivamente afastada em relação aos motivos (à exceção apenas do “primeiro plano” do bandido, que Porter não sabia onde colocar).

Mas isso ainda não é tudo. Voltando ao exemplo do *Fireman*, quando os bombeiros despertam sob o ruído do alarme, eles se arremessam em direção ao tubo metálico que os

transportaria ao compartimento inferior, onde ficavam as viaturas. Somente após a descida de todos, deixando o cenário completamente vazio, é que se corta para o “plano” seguinte, tomado do compartimento das viaturas. Mas nesse outro plano, vemos novamente todos os bombeiros descendo pelo tubo metálico, como se a ação tivesse retrocedido ao começo do “plano” anterior. Na verdade, um plano não continua a ação exatamente no ponto em que ela foi interrompida no plano anterior. Entre dois planos tomados em espaços sucessivos há repetição e retrocesso, motivados pela falta de codificação das relações de contiguidade no espaço e de continuidade no tempo. Há mais: dissemos anteriormente que a cena do salvamento da mulher e da criança era repetida duas vezes, do exterior e do interior. Mas não se trata de uma repetição pura e simples: cada um dos “planos” repetidos apresenta uma temporalidade que se pode considerar distinta e complementar. Quando a câmera está no interior, tudo o que se passa aí está em tempo “real”, ao passo que tudo o que ocorre no exterior (as saídas e as chegadas do bombeiro para levar a mulher e a criança) está extremamente condensado. Acontece o contrário no “plano” seguinte: a ação que se passa no exterior está em tempo “real”, ao passo que o que se passa no interior do quarto em chamas é visto de forma igualmente condensada (Musser 1979, p. 145).

O que ocorre em todos esses exemplos é que as relações de tempo e espaço não estavam ainda codificadas para render um resultado convincente de um ponto de vista naturalista: ao dissecar a ação em planos distintos, o realizador perde a base comum das ações, já não consegue recuperar a continuidade “natural” dos acontecimentos, o fluir da história resulta truncado para a experiência perceptiva do espectador. Quando a ação se passa simultaneamente em dois ou mais espaços, ou quando o realizador considera útil mudar o ponto de vista da câmera *durante* o desenrolar da ação, é quase inevitável que ocorram encavalamento temporal e repetição da cena, mas a repetição nunca é exatamente o *replay* da cena sob um outro ângulo de visão: há elipse de partes da ação já mostradas ou revelação de detalhes não colocados anteriormente. E mais: quando a ação pressupõe a evolução do personagem num espaço homogêneo e contínuo, ela é em geral representada num único cenário que se repete várias vezes, sugerindo lugares distintos. No filme inglês *A race for a kiss* (904), por exemplo, uma mulher, cortejada ao mesmo tempo por dois homens, decide promover uma corrida para decidir com quem ficaria seu coração. Um dos homens correria num automóvel e o outro num cavalo de corrida. Seguem-se então vários quadros diferentes, mostrando as fases da corrida. Mas a câmera nunca sai do mesmo lugar e o cenário do fundo é sempre o mesmo, apenas as posições do carro e do cavalo variam de um quadro a outro. O efeito visível na tela, hoje tão estranho para nós, é o de um *jump-cut* (o carro e o cavalo parecem dar saltos na tela, pulando do primeiro plano ao plano de fundo, sem uma correspondente mudança do cenário e sem variação do ponto de vista da câmera), mas o espectador dos *vaudevilles* compreendia perfeitamente que

se estava a representar uma evolução contínua da ação, quadro após quadro. Já o espectador noviço e ilustrado dos *nickelodeons* vai se sentir desorientado, supondo que os personagens se encontram “patinando” no tempo e no espaço, e exigirá, em seguida, uma resolução mais naturalista do fluir da ação.

De um lado, estava claro aos realizadores do começo do século que o espaço onde ocorria a ação deveria ser fragmentado em unidades mais ou menos discretas, que a câmera deveria mover-se durante esse processo para proporcionar sempre o ponto de vista mais adequado daquilo que acontece em cena. Mas, por outro lado, era preciso fazer com que *esses* fragmentos desfilassem uns depois dos outros num espaço/tempo contínuo, ou que – na pior das hipóteses – uma descontinuidade inevitável pudesse ser de alguma forma dissimulada. Isso era justamente o mais difícil: impedir que o esfacelamento da ação em unidades diferenciadas pudesse desorientar o espectador, a ponto de ele não saber mais se situar em relação aos acontecimentos que se desenrolam à sua frente; impedir também que os artifícios utilizados na construção da trama pudessem chamar a atenção para si próprios, comprometendo a ilusão de verossimilhança que se queria criar. A tentativa de superar tais dificuldades conduzirá à instituição dos princípios fundamentais dos *raccords* de continuidade, responsáveis pela codificação dos sinais de orientação (direção dos olhares que se cruzam de um plano a outro, identidade de direção entre a saída de um campo e a entrada em outro etc.) que permitirão aos fragmentos “colarem-se” uns nos outros da forma menos ruidosa possível, sugerindo um fluir contínuo e natural da ação. Griffith jogará aí um papel decisivo, mas é preciso levar em conta que o processo de descoberta será lento, contraditório e só poderá ser considerado mais ou menos otimizado por volta de 1915, notadamente com as suas duas obras máximas: *The birth of a nation* (1914) e *Intolerance* (1916). Só quando as regras de continuidade estiverem estabelecidas e bem-assimiladas, poderá o espectador ilustrado sentir-se “em casa” e acompanhar um filme sem aquela sensação desagradável (para ele) produzida pelas sobreposições de tempo, elipses abruptas e *jump-cuts*.

O Griffith do período Biograph (1908-1913) permanece ainda em grande parte apoiado no quadro fixo primitivo. Em *Golden Louis* (1909), por exemplo, basta que a menina saia de campo por uma das bordas do quadro para que imediatamente outra personagem entre em campo procurando por ela e já não a veja. Sair de campo ainda significa, para Griffith, sair da cena, ir para os bastidores, como no teatro. O espaço fora de campo ainda não é trabalhado de forma significativa. A ação se concentra toda dentro dos limites do quadro. Além disso, as histórias imaginadas por Griffith se passam quase sempre em poucos cenários, que retomam com uma frequência muito grande sob os mesmos pontos de vista. Na verdade, essas cenas que retomam são os mesmos *tableaux* primitivos, só que agora fragmentados e intercalados entre outros quadros. Um filme como *The girls and daddy* (1909) compreende ao todo 11 posições de

câmera, ou 11 *tableaux* onde ocorrem as ações (isso pode ser constatado categoricamente no copião de filmagem, conservado na Motion Picture Section da Biblioteca do Congresso de Washington). Fragmentando esses quadros e misturando-os na edição definitiva, Griffith obtém, todavia, 28 planos densos e de curta duração. Isso é ainda mais facilmente verificável em *Golden Louis*: ao todo são seis *tableaux*, mas dois são insertos mostrando detalhes da moeda de um Luís de ouro e um terceiro é apenas um detalhe mais aproximado do mesmo quadro da escada já mostrado anteriormente. Isso quer dizer que, em síntese, o filme tem apenas três “cenas” ou “atos” como os do teatro (uma esquina da cidade, uma escada e uma mesa de jogos). Graças à fragmentação dessas cenas e à intercalação dos fragmentos, entretanto, o filme obtém um movimento e um interesse que já não são teatrais. É óbvio que esse método de trabalho, semelhante à encenação de uma peça em atos (Griffith filmava todos os planos que se passam num cenário, sob um único ponto de vista, e só depois passava para outra locação), era decorrência de uma economia particular da indústria do cinema que ele estava justamente ajudando a construir e só graças a esse método foi que ele conseguiu realizar mais de 400 filmes curtos apenas no período Biograph. Exagerando um pouco, poder-se-ia dizer que Griffith montava peças de teatro e depois fazia-as virar filmes picotando-as na mesa de montagem. Mas é claro que os efeitos de intercalação dos planos já eram concebidos na própria fase de roteirização. Trabalhando dessa forma, a montagem paralela – que se tornou a marca registrada de Griffith – era quase uma decorrência lógica, uma fatalidade inevitável do método de filmagem: tratava-se, basicamente, de intercalar duas (ou mais) cenas tomadas em lugares diferentes, fazendo-as alternarem-se ao longo da evolução do filme. A mudança de pontos de vista da câmera num mesmo e único cenário só viria numa fase mais madura.

Em que pesem esses “limites”, Griffith deu a contribuição mais decisiva para o processo de linearização narrativa, colocando-a resolutamente para os fins de construção do discurso moralizante. Com Griffith, a câmera encontra-se sempre muito mais próxima de seu objeto do que aquela de seus precursores. Ele trouxe para o cinema a solução do *plano americano*, que permitia focalizar o conjunto da cena, mas já tomando o ator com maior intimidade, de modo a destacar a sua face, as expressões mais íntimas e os gestos menores. O plano americano começa a aparecer em filmes como *After many years* (1908) e encontra um uso sistemático numa refilmagem desse mesmo filme, realizada em 1911, sob o nome de *Enock Arden*. É instrutivo observar que o plano aproximado aparece com maior ênfase na obra de Griffith justamente nos filmes dramáticos e “intimistas”, pois a caracterização de estados psicológicos semelhantes àqueles que se podia ler nos romances exigia que se pudesse observar os protagonistas de perto, isolar uma face transtornada de dor, tornar visível uma mão que se contorce num gesto nervoso. *Enock Arden*, obra ambiciosa baseada em poema de Tennyson, é eloquente nesse sentido: a face transfigurada da mulher que acredita ter perdido o marido constitui paisagem nova num cinema

até então acostumado com caretas e pantomimas. Pode-se dizer que esse drama foi construído para ser “lido” na face dos atores, essa face que a tradição convencionou designar como o “espelho da alma”. A proximidade faz o espectador partilhar dos dramas mais íntimos dos personagens, chorar com eles nos momentos de maior emoção, como se a tela – tantas vezes acusada de *locus iniquos* – ganhasse finalmente uma densidade “humana”.

A partir de *The lonedale operator* (1911), o estilo de Griffith torna-se ainda mais complexo. O mestre americano aprende a mudar a posição da câmera no interior de uma mesma cena, visando, entre outras coisas, extrair efeitos dramáticos do ângulo de visão. Nas tomadas no interior da estação, onde a mocinha é encurralada pelos bandidos, Griffith joga com diferentes aberturas de quadro e diferentes posições de câmera para tornar mais expressivo o drama da mulher deixada sozinha nas mãos dos dois larápios. Salta de um plano médio para um primeiro plano e deste para um plano americano com uma desenvoltura que faz empalidecer os seus contemporâneos. Chega ao cúmulo de utilizar a indefinição do plano mais aberto para confundir espectadores e bandidos, fazendo-os crer que a chave de cano que a mocinha tem nas mãos é um revólver, com a qual ela ameaça seus agressores. Em *The birth of a nation*, Griffith já não espera 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 desenha na tela. Aos poucos, ele vai substituindo as elipses abruptas, os encavalamentos temporais e os quadros autônomos do primeiro cinema por uma sequência sintagmática *sui generis*, na qual o que conta, acima de tudo, é a continuidade do tempo e a homogeneidade do espaço.

O momento mais acabado dessa evolução nós o vamos encontrar na célebre sequência do tribunal em *Intolerance*. Aí, o processo de linearização narrativa pode-se considerar acabado, pelo menos nos seus princípios gerais. Há um único plano geral, abrindo a sequência. A partir daí, a situação é desmembrada em vários planos aproximados de curta duração que descrevem o ambiente: a audiência, o júri, os guardas, o juiz, o réu... Começa a ação: o promotor faz a acusação e mostra a arma do crime. O rapaz, em plano americano, contesta a acusação. *Frisson* na plateia. Um *close-up* do rosto da verdadeira assassina, na plateia, flagra o sentimento de culpa e as reações de remorso. Outro *close*: a mulher do acusado faz pequenos gestos de encorajamento para o marido. Corte, contracampo, o marido, num outro *close*, descobre-a na multidão e retribui com o olhar o seu gesto de solidariedade. Primeiríssimo plano das mãos aflitas da mulher, contorcendo-se diante da expectativa do pior. Toda a evolução do julgamento vai se espelhando no rosto da mulher, que reage às mínimas palavras, ao menor gesto ameaçador. Como se costuma dizer, a sequência do tribunal é construída com base em um rosário de metonímias: o todo é sugerido por uma hábil seleção de detalhes, graças à disposição dos dados essenciais na ordem que a instância narradora considerou mais expressiva e mais significativa. A perfeita disposição dos dois protagonistas principais a mulher dirigindo-se à

esquerda e o marido, à direita do quadro – constitui um par de planos contrapostos chamado *campo/contracampo*, já então reconhecido como a forma básica para representar o direcionamento da ação entre os personagens. Assim, malgrado marido e mulher estejam afastados fisicamente um do outro no espaço do tribunal e no recorte dos planos, e malgrado ainda se esteja aqui diante de um espaço complexo, composto de um grande número de figurantes, sabe-se perfeitamente que eles trocam olhares e gestos entre si por causa da coerência do posicionamento da câmera.

Ninguém melhor do que Griffith encarna o espírito do cinema que se impôs a partir da superação do burlesco inicial e da recuperação moralizante dos *nickelodeons*. Nome certamente decisivo na promoção de um apuramento sistemático dos recursos retóricos do cinema, o mestre de *Intolerance* acumula também uma obra de brilho intelectual bastante duvidoso. Griffith sempre incomodou sua legião de correligionários com a arrogância sulina de seus sermões, o racismo indisfarçável, o moralismo provinciano e o ranço de pregador protestante. Toda essa veia conservadora, visível já nos curtas do período Biograph, explode finalmente nessa obra-prima de invenção e reação que é *The birth of a nation*, síntese das principais conquistas no plano da construção de uma linguagem, associada a uma apologia do terrorismo de direita. As inovações griffithianas, apesar de contemporâneas do cubismo e da desarticulação do espaço renascentista na pintura, situam-se todavia numa outra esfera, nada tendo em comum com as revoluções que se processam nas artes e na literatura do começo do século; pode-se mesmo dizer que lhes são francamente hostis. Griffith jamais pretendeu problematizar as convenções da representação; ele buscava, pelo contrário, criar uma legislação que permitisse resgatar a produtividade das formas “elevadas” e tradicionais de cultura. Contraditoriamente, no mesmo momento em que extrai o máximo das possibilidades narrativas do cinema, ele constrói também uma obra original e controvertida – *Intolerance* – que será a principal referência das vanguardas dos anos 20.