

A construção da narrativa clássica

Adriana Cursino

INTRODUÇÃO: O período da história do cinema que vai de 1908 a 1915 é um período de crescente narrativa. A busca por uma forma narrativa mais elaborada pode ser verificada em vários filmes curtos daquele período. Todo esse processo resulta na criação de uma gramática cinematográfica pelo norte-americano David Wark Griffith, com o filme **Nascimento de uma nação**, lançado em 1915.

Griffith reuniu e aperfeiçoou as primeiras descobertas da linguagem cinematográfica e suas técnicas influenciaram os filmes produzidos desde então. Antes de *Nascimento de uma nação*, jamais fora visto no cinema ações montadas paralelamente construindo um clima de suspense. Griffith foi o primeiro cineasta a utilizar nos filmes os *close-ups*, plano e contra-plano, a montagem paralela, os movimentos de câmera, a inserção de detalhes, criando uma dramaticidade às imagens.

Em geral, o cinema antes de *Nascimento de uma nação* utilizava técnicas destinadas apenas a olhar para uma história que se desenrolava diante da câmera. Eram filmes compostos de um plano somente. Griffith com seus curtas e longas-metragens incorporou tudo que parecia funcionar para expandir aquela visão.

Mas o que envolveu a criação da gramática cinematográfica? Que técnicas foram aquelas? Qual a origem da narrativa no cinema? Em que bases o Griffith se apoiou para criar uma narrativa cinematográfica? São estas algumas das questões que investigaremos ao longo deste módulo.

Quando assistimos a um filme, compreendemos que as imagens organizadas contam histórias e traduzem idéias. As instâncias narrativas na imagem são muitas e vão desde a apresentação dos planos, os objetos, as cores, os personagens, os tipos até o modo como tudo isto é mostrado. Todos estes elementos constituem a narrativa cinematográfica. O modelo narrativo criado por Griffith chama-se clássico. Deste modelo gerou-se um tipo de narrativa única, linear e substancial para o cinema norte-americano até os dias de hoje. Nesse modelo narrativo, a decodificação das histórias é simples, com base nos estereótipos e no encadeamento contínuo das ações.

NARRATIVA: segundo o teórico francês Gérard Genette, existem três sentidos possíveis para narrativa: o enunciado narrativo que assegura a relação de acontecimentos; a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos de discurso, e suas relações de encadeamento, de oposição, de repetição. Uma narrativa não é mais o acontecimento que se conta e sim alguém que relata uma história e que pressupõe um tempo imaginário, do próprio ato narrativo.

Com as contribuições técnicas de Griffith, o cinema passou a ser visto como um meio de comunicação, uma linguagem que tem suas especificidades.

Para se constituir como um meio narrativo e garantir o desenvolvimento de suas especificidades, o cinema se apropriou de várias tradições narrativas como a pintura e literatura naturalistas, os contos populares, as epopéias históricas. Vamos verificar mais detalhadamente algumas tradições que serviram de base para o cinema.

Do ponto de vista do estilo, a pintura naturalista influenciou indicando uma premissa da verossimilhança. O naturalismo pode reivindicar as mais importantes criações artísticas do século XX. O naturalismo é um romantismo com novas convenções com pressupostos de verossimilhança. A mais importante diferença entre naturalismo e romantismo consiste na aplicação dos princípios das ciências exatas à descrição artística dos fatos.

O predomínio da arte naturalista do final do século XIX é apenas um sintoma da vitória da concepção científica

e do pensamento tecnológico sobre o espírito de idealismo e tradicionalismo. Podemos verificar esse pensamento na tendência do cinema em seguir os preceitos da fidelidade ao “real”, sendo realista e objetivista tanto na maneira de filmar, quanto na maneira linear de contar as histórias.

NATURALISMO: descrição do homem na sociedade no modo das ciências naturais. É um termo que vem da literatura do último terço do século XIX (sobretudo na França). Representa a tônica dada à natureza humana observada “objetivamente” e em seus detalhes.

O naturalismo baseia seu conceito de verdade psicológica no princípio da causalidade, no desenvolvimento linear da trama, na eliminação do acaso e dos milagres, das ações sem explicação lógica. Sua descrição do ambiente apóia-se na idéia de que todo e qualquer fenômeno natural tem lugar numa cadeia de condições e motivos.

Essa é uma característica presente no cinema clássico narrativo onde as situações retratadas não desprezam nenhuma circunstância mesmo que trivial como informação aos espectadores. Fica mais claro entender a partir desta base de pensamento os desejos de fidelidade à realidade que definem a narrativa clássica. Este é um conceito essencial ao modelo de montagem deste estilo de narrativa.

Na pintura, o principal representante do estilo naturalista é Gustave Courbet.



Gustave Courbet: *La mer orageuse, dit aussi La vague* / Museu d'Orsay, Paris

Gustave Courbet: (1819-77) pretendia representar a realidade com fidelidade traduzindo as idéias e costumes da sua época em temas do cotidiano. Esse retrato da vida campestre, vigoroso em sua plasticidade, impressionou pelo realismo. Courbet tinha uma reverência quase religiosa para com a representação do “real”. Na Literatura Emile Zola.

O modelo naturalista de Emile Zola também constitui um dos elementos fundamentais no momento de configurar um modelo de representação. Esse modelo apresenta uma narrativa com muitos pontos de vista e apresenta um novo e complexo processo de enunciação. Esse processo vai se configurando nos primeiros filmes de Griffith.

Emile Zola (1840-1902): Escritor francês reconhecido como o fundador da corrente naturalista na literatura e uma importante figura na liberalização política da França.

Não existiu um movimento cinematográfico naturalista, mas a crítica aproxima com frequência certas obras dessa estética. De modo mais amplo, o cinema narrativo foi marcado por essa tendência tanto visual quanto narrativa. Outra referência ao cinema clássico narrativo seria o folhetim do século XIX com seqüências em sucessão, que admitem o corte ou a suspensão da ação culminante, assim como a multiplicação de cenários, ambientes e personalidades sociais envolvidas no fluxo dos sentimentos.

Vários fatores técnicos deram suporte ao modelo narrativo de Griffith. O principal deles é a invenção de elementos específicos da gramática cinematográfica que sedimentam e formalizam um modo de mostrar. Estes elementos sistematizam o modelo clássico reconhecendo o recorte do plano como unidade autônoma em relação à sucessão de outros planos e criando conceitos de organização dos planos que resultam em pontos de vista. A partir de 1911, Griffith sofisticou a escala de planos que abrange do plano de grande conjunto ao plano próximo do *close*.

LINGUAGEM DA REALIDADE: Griffith organizou e sedimentou a gramática cinematográfica com o seu filme **Nascimento de uma nação**. Sintetizou operações

básicas de um modo de narrar, codificou uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade. As cenas deste filme são ricas em detalhes, *closes*, diferentes ângulos das mesmas cenas, resultando numa estética nova. Seu filme posterior chamado **Intolerância**, filmado em 1916 já aponta para uma sofisticação do seu modelo. O filme dividido em quatro episódios assemelha-se a uma sinfonia e é um apelo a fraternidade. Importante verificar os dois filmes para perceber os avanços no modelo narrativo proposto por Griffith.

David Wark Griffith (1875-1948): realizador que mais influenciou o cinema mundial. Começou sua carreira no cinema como ator da Cia Edison. Passou em seguida para Biograph como roteirista e realizou seu primeiro filme em 1908. Em 1914, filmou o clássico **Nascimento de uma nação** pela Produtora Mutual. O filme teve grande influência na Europa, pois com o este filme Griffith mostrou a importância do primeiro plano e da montagem paralela.

A narrativa puramente naturalista vai perdendo espaço para a narrativa do bom herói, do amor e da justiça. Narrativa esta que traduz os valores essenciais da moral norte-americana.

Outra tradição narrativa fundamental presente no cinema de Griffith é a literatura do inglês Charles Dickens. Griffith soube traduzir, sendo fiel a seus pontos de vista, os Estados Unidos no seu cinema apoiando-se na narrativa literária de Charles Dickens.

Charles John Huffam Dickens: (1812-1870) foi o mais popular dos romancistas ingleses da era vitoriana. A popularidade dos seus romances e contos, tanto durante a sua vida quanto depois é reconhecida. Apesar de os seus romances não serem considerados, pelos parâmetros atuais, muito realistas, Dickens contribuiu em grande parte para a introdução da crítica social na literatura de ficção inglesa.

Charles Dickens foi uma fonte fundamental para Griffith fornecendo aspectos, nuances dos Estados Unidos nas suas duas vertentes: provinciana e moderna. As figuras da realidade tecidas por Dickens entraram nos filmes de Griffith quase que vindas diretamente dos seus espaços narrativos. Os personagens de Dickens ganham vida e movimento no cinema de Griffith.

[Sugestão de leitura: “Dickens, Griffith e nós” de Sergei Eisenstein. O texto foi escrito em 1943 e publicado no livro **A forma do filme**. Neste texto, Eisenstein analisa as conquistas de Griffith para a linguagem cinematográfica e a importância da literatura de Charles Dickens como base para o pensamento de Griffith. Segundo Eisenstein, Griffith chegou a esta montagem através do método de ação paralela e foi levado a essa ideia por Dickens.]

Quando Griffith propôs aos seus patrões a novidade de uma “repetição de quadro” paralela para sua primeira versão de **Enoch Arden** [filme realizado em 1908 a partir de uma adaptação do poema *Enoch Arden* por Linda

Arvidson e dividida em duas partes, cada uma com 11 minutos de projeção], esta foi a discussão que se verificou:

“Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo”.

“Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”

“Sim, mas isso é Dickens, este é um modo de escrever um romance; é diferente”.

Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!”

[Em Mrs. D.W. Griffith, “When the movies were Young”, Nova York, 1925, citado em **A forma do filme** de Eisenstein.]

Os novos métodos de montagem propostos por Griffith ressaltavam uma profunda emoção da história, com enfoque nas atuações emotivas, com risos, lágrimas, tudo feito de modo a preservar a feição das emoções e transformá-las em filme.

Os fatores emocionais nos filmes de Griffith eram preservados e elevados à alta potência. Esses fatores quando ordenados fundaram o princípio da estrutura e da construção narrativa que era a montagem.

MONTAGEM: trata-se de colar fragmentos de filme, os planos, em uma ordem determinada. Essa operação é efetuada por um montador ou editor sob a responsabilidade do diretor.

A partir de 1910 a montagem começa a se aperfeiçoar com planos sucessivos e princípios de alternância. A montagem pode produzir muitos efeitos: de pontuação, rítmicos, plásticos, entre outros. Cada escola cinematográfica valoriza um tipo de efeito de montagem. O estilo de montagem criado por Griffith que representa a escola clássica hollywoodiana acentua o valor narrativo da montagem.

Por ocasião de uma visita de Griffith a Londres, A. B. Walkley publicou em 1922 na revista **The Times** o artigo [citado em **A forma do filme**] que diz o seguinte:

“Dickens inspirou o Sr. Griffith com uma idéia, e seus empregadores (meros homens “de negócios”) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, “fui para casa, reli um dos romances de Dickens e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha idéia ou despedirem-me”.

O Sr. Griffith encontrou a idéia à qual ele se afezrou heroicamente em Dickens (...) A idéia é simplesmente a de um “corte” na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. Quem escreve romances longos e cheios como Dickens, especialmente quando eles são publicados em partes, acham essa prática conveniente”.

A proximidade de Dickens das características do cinema quanto ao método, estilo e especialmente ponto de vista e exposição, é notória. Através de traços, Dickens revela em detalhes os tipos dos seus personagens, como falam, como se expressam, seus esforços, seus pensamentos e como se relacionam nos enredos.

Griffith utiliza todo esse manancial descritivo dos detalhes dos personagens e situações com precisão. Na escrita de Dickens identificamos os métodos de montagem de Griffith tais como a progressão de montagem de cenas paralelas interligadas umas às outras.

Toda linguagem expõe um estilo passível de ser modificado. O modelo criado por Griffith é uma base, um ponto de partida para sucessão de vários outros modelos narrativos que surgirão em seguida.

A partir da criação de um modo narrativo e de técnicas de filmagem que contam esse modo narrativo, o cinema logo passou a ser um campo de embate para formas concorrentes de contar histórias. Os estilos narrativos passam a ser os mais variados a partir da base narrativa criada por Griffith. Negam essa base, recriam, reinventam a linguagem.

Na visão social, Griffith sempre foi um liberal, fiel ao humanismo sentimental dos velhos cavaleiros e madames da Inglaterra vitoriana tal como Dickens os retratava. A moral de seus filmes não ultrapassa a acusação cristã de injustiça humana. Em seus filmes não há protestos contra a injustiça social.



Nascimento de uma nação, de David W. Griffith

A estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa. Griffith cria a montagem paralela acentuando uma aceleração em linha reta e aumento de tempo. O conceito de montagem paralela reflete sua visão dualística do mundo através da alternância de primeiros planos e linha paralela entre os pobres e os ricos no filme **Nascimento de uma nação**.

Através das vidas de duas famílias, os Cameron da Carolina do Sul representando um ideal rural, e os Stoneman da Pensilvânia um impulso abolicionista dos republicanos radicais, e das relações entre elas o filme retrata essa era da história norte-americana.

Os primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens e se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos do perseguidor

e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Griffith sempre permanece no nível de representação e objetividade. A centralização do cinema clássico é apenas a tradução visível da centralização narrativa. Ela coincide com a prática do re-enquadramento e do movimento de acompanhamento que visam manter a centralização na duração.

O papel de Griffith foi crucial neste período de transição, de mudança na linguagem, após o primeiro cinema, entre 1908 e 1915. Mas é importante ressaltar o grupo de acontecimentos que se sucedem no cinema a partir das conquistas de Griffith na criação de uma gramática.

RENOVAÇÕES DO MODELO CLÁSSICO: O cineasta russo Lev Kulechov (1899-1970) fundador da primeira escola de cinema de Moscou, acreditava que era possível fazer experiências no cinema independente do conteúdo. Suas experiências eram com a interpretação dos atores, os gestos, os enquadramentos, a encenação e a montagem. Kulechov defendeu uma concepção de cinema que parte da expressividade dos atores que assinala a composição do quadro e ritmo da cena. Quanto a montagem ela deveria ser acelerada para manter o ritmo do espectador. A idéia central da escola de Kulechov é a de que o que aparece na tela é unicamente uma realidade fílmica, produzida pela técnica cinematográfica.

Vsevolod Pudovkin (1893-1953), cineasta russo, foi aluno de Kulechov e autor de muitos ensaios teóricos e de um célebre livro sobre cinema **Film technique and**

Film Acting (1926) que por muitos anos foi considerado um verdadeiro guia para os diretores de cinema. Os conceitos chave neste livro são: a imagem e a montagem, sendo o material cinematográfico, imagens do real que podem ser abreviadas, modificadas e montadas. Cada imagem é resultado de uma série de escolhas significativas, a começar pelos objetos representados que devem ser expressivos. A montagem como “força criadora fundamental” do cinema é a organização dessas significações tendo em vista um discurso global compreensível pelo espectador.

A fase experimental do cinema marcada pelas práticas sobretudo de Kulechov e Pudovkin resultou em renovações na importantes. Kulechov ao sistematizar o que Griffith fez cria uma base fundamental para que Eisenstein formulasse um sistema de conceitos e teorias caras à linguagem cinematográfica.

Importante também chamar a atenção para a publicação em 1916 do livro **The Photoplay, a Psychological Study** do psicólogo alemão Hugo Münsterberg (1863-1916). Este livro apresenta um estudo psicológico dos traços essenciais da experiência espectral durante a projeção: construção de uma profundidade imaginária, percepção do movimento aparente; variabilidade da atenção, acionamento da memória e emoções. O estudo expressa uma necessidade de entendimento da relação do espectador com o cinema. O espectador de massa seria como o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar,

desfile um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada. Trem e cinema transportam o sujeito para ficção, para o imaginário.

Griffith teve papel decisivo nesta nova maneira de fazer filmes. Criou uma certa estabilização na indústria de cinema e um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um tipo de gosto. A partir disso, criou-se um público de massa educado a consumir um tipo de humor. Griffith teve importante papel na transição do cinema para uma forma narrativa auto-suficiente. Griffith cristaliza um modelo de cinema clássico.

“Se concebermos montagem como uma sucessão de cenas se desenrolando em tempos e lugares diferentes, a montagem certamente existia antes de Griffith. (...) Mas a montagem concebida como a reunião de elementos constitutivos de uma mesma cena, visualizada sob ângulos diversos ou de pontos de vista diferentes, foi uma das primeiras grandes inovações de Griffith. Sem contar que, a partir dele, os primeiros planos, que tinha sido até então closes muito raros e excepcionais, tornaram-se parte integrante da continuidade, uma significação que recaía sobre o contexto. A imagem tornava de certa forma um valor de signo ou de símbolo”.

[Jean Mitry, **Histoire du cinema – art et industrie**, Tome I; 1895, Paris, Editions Universitaires, 1967, página 270.]

CONCLUSÃO: Nascimento de uma nação é o primeiro espetáculo, técnica e artisticamente superior ao que se havia visto na tela até então. O filme foi uma das primeiras atrações de grande bilheteria do cinema e um campo de possibilidades para renovação da linguagem cinematográfica.

A história do cinema narrativo, em sua dimensão comercial e de massa, foi marcada por uma exigência: a de contar histórias realistas, com os acontecimentos transcorrendo sucessivamente de forma contínua. A base narrativa criada por Griffith estabelece um vínculo direto com o mercado de entretenimento. *Nascimento de uma nação* foi a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood.

Sinopse do filme: Nascimento de uma nação foi baseado no romance **The Clansman**, de Thomas Dixon Jr., natural da Carolina do Norte, conhecido pregador batista que queria despertar o povo americano para a natureza do “perigo negro”. A presença do negro, tanto nortista quanto sulista, ameaçava a civilização americana e a santidade da mulher branca e representava uma ameaça tão grande em 1900 quanto em 1868. “Há sangue negro demais por aqui” adverte um personagem de Dixon, “capaz de tornar mulata a República inteira”. O filme joga com a suposta sexualidade primitiva do homem negro subumano e com as implicações desta para a sobrevivência da raça anglo-saxônica.

Sugestão de leituras:

Sergei Eisenstein, **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Sergei Eisenstein, **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Jacques Aumont e Michel Marie, **Dicionário teórico de cinema**. São Paulo: Papirus Editora, 2003.

Mark Carnes, organizador, **Passado Imperfeito, a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Jacques Aumont, **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Antônio Houaiss, **Dicionário de sinônimos e antônimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Arnold Hauser, **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.