

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO

ARACI KOEPP DOS SANTOS

COMO SE CONTAVA UMA HISTÓRIA NOS PRIMEIROS ANOS DO CINEMA:  
NARRATIVA E LINGUAGEM

SÃO LEOPOLDO

2010

ARACI KOEPP DOS SANTOS

COMO SE CONTAVA UMA HISTÓRIA NOS PRIMEIROS ANOS DO CINEMA:  
NARRATIVA E LINGUAGEM

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Seligman

SÃO LEOPOLDO  
2010

Araci Koepp dos Santos

COMO SE CONTAVA UMA HISTÓRIA NOS PRIMEIROS ANOS DO CINEMA:  
NARRATIVA E LINGUAGEM

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Aprovada em 26 de julho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardelli - UFRGS

---

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário - UNISINOS

---

Profa. Dra. Flávia Seligman - UNISINOS

Aos meus mestres e aos e aos meus pais.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estudar as formas narrativas dos primeiros anos de atividade do cinema norte americano, entre 1895 e 1915. O marco teórico do trabalho faz uma contextualização da história das imagens em movimento e da atividade cinematográfica nos Estados Unidos nos primeiros anos de atividade. Em seguida é feita uma discussão sobre as formas narrativas que são encontradas no início da atividade cinematográfica, são elas o cinema de atração, proposto por Tom Gunning, a mostração, conceito elaborado por André Gaudreault, e o modelo clássico de David Bordwell. Também é falado sobre dois elementos da linguagem cinematográfica, o plano e a montagem. A articulação desses elementos com as formas narrativas está diretamente ligado com o desenvolvimento da narrativa. No último capítulo é feita a análise de um conjunto de filmes, com o objetivo de traçar uma linha evolutiva do desenvolvimento da narrativa e da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: cinema, cinema dos primeiros tempos, narrativa, linguagem cinematográfica.

## ABSTRACT

The work aims to study the narrative forms of the first years of activity of American cinema between 1895 and 1915. The theoretical work is a contextualization of the history of motion pictures and films activity in the United States in the early years of activity. In addition to a discussion of the narrative forms that are found in the early cinematographic activity, they are the cinema of attraction, proposed by Tom Gunning, "mostração", a concept developed by André Gaudreault, and classical model of David Bordwell. It is also talking about two elements of film language, the planning and editing. The articulation of these elements with the narrative forms is directly connected with the development of the narrative. The last chapter is the analysis of a series of films aiming to draw a line of evolutionary development of narrative and film language.

Keywords: cinema, early cinema, narration, cinematographic language.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	8
<b>1 APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DAS IMAGENS EM MOVIMENTOS E SOBRE OS PRIMEIROS ANOS DE ATIVIDADE DO CINEMA .....</b>	12
1.1 Breve história das imagens em movimento .....	13
1.2 De invento científico para atividade de entretenimento: as imagens em movimento descobrem a sua vocação .....	18
1.3 Os primeiros anos da atividade cinematográfica nos Estados Unidos .....	25
1.3.1 As principais companhias cinematográficas americanas nos primeiros anos de atividade do cinema .....	33
1.3.1.1 <i>Edison Manufacturing Company</i> (1896-1918) .....	33
1.3.1.2 <i>American Mutoscope and Biograph Company</i> (1896-1915) .....	34
1.3.1.3 <i>Vitagraph</i> (1896-1925) .....	35
1.3.1.4 O futuro das companhias cinematográficas norte-americanas .....	36
<b>2 A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA .....</b>	38
2.1 A origem do estudo da narrativa cinematográfica .....	39
2.2 A narrativa cinematográfica .....	41
2.2.1 Atração e mostraçãõ: as formas narrativas dos primeiros anos de atividade do cinema .....	43
2.2.1.1 Mostraçãõ .....	44
2.2.1.2 Cinema de atrações .....	46
2.2.3 O modelo clássico de David Bordwell .....	50
2.3 Elementos técnicos, ou estilísticos, utilizados pela narrativa cinematográfica nos primeiros anos de atividade do cinema .....	55
2.3.1 Plano .....	56
2.3.2 Montagem .....	58
<b>3 MAS, AFINAL DE CONTAS, COMO SE CONTAVA UM HISTÓRIA NOS PRIMEIROS ANOS DO CINEMA?.....</b>	61
3.1 Análise fílmica .....	61
3.2 Análise do corpus da pesquisa .....	64
3.2.1 <i>Annabelle serpentine dance</i> : o início, mostrar o movimento na tela .....	66
3.2.1.1 Descrição do filme .....	66

3.2.1.2 Análise do filme .....	66
3.2.2 <i>Fire in a burlesque theater</i> : atrações na tela .....	67
3.2.2.1 Descrição do filme .....	68
3.2.2.2 Análise do filme .....	68
3.2.3 <i>The gay shoe clerk</i> : histórias curtas, filmes curtos, mas com detalhes que merecem destaque .....	70
3.2.3.1 Descrição do filme .....	70
3.2.3.2 Análise do filme .....	71
3.2.4 <i>How a French nobleman got a wife through the New York Herald personal columns</i> : história curta, planos longos .....	72
3.2.4.1 Descrição do filme .....	72
3.2.4.2 Análise do filme .....	75
3.2.5 <i>The life of an American fireman</i> : histórias mais elaboradas, porém ainda pouco articuladas na montagem .....	77
3.2.5.1 Descrição do filme .....	78
3.2.5.2 Análise do filme .....	80
3.2.6 <i>The ex-convict</i> : nem atração, nem narração .....	83
3.2.6.1 Descrição do filme .....	83
3.2.6.2 Análise do filme .....	85
3.2.7 <i>The girl and her trust</i> : confiança na narrativa .....	86
3.2.7.1 Descrição do filme .....	87
3.2.7.2 Análise do filme .....	99
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	109
<b>6 FILMOGRAFIA</b> .....	112



## INTRODUÇÃO

O cinema sempre fez parte da minha vida, como forma de entretenimento, como estudo e também como trabalho. Ainda lembro dos primeiros filmes que vi quando era criança, naqueles cinemas de calçadas que hoje não existem mais, mas que só existiram porque alguns inventores desenvolveram uma máquina capaz de captar e reproduzir imagens em movimento, e também porque alguns anos mais tarde dois irmãos franceses decidiram fazer uma sessão pública com cobrança de ingresso dessas imagens.

O cinema mexe diretamente com o imaginário das pessoas. O desejo de contar histórias acompanha a humanidade desde o início dos tempos. Quando foi inventada, aquela máquina que captava e reproduzia imagens em movimento era considerada apenas um invento científico, ainda bem que esse invento caiu nas mãos de pessoas mais visionárias, que viram a possibilidade de lucrar com essas imagens trêmulas e bruxuleantes. De lá pra cá, se passaram pouco mais de 100 anos, mas o fascínio que o cinema causa nas pessoas continua o mesmo.

Esta dissertação é o resultado de um trabalho de pesquisa que teve início no segundo semestre de 2007, com o trabalho de conclusão de curso apresentado no Curso de Realização Audiovisual, intitulado *Quando os filmes eram jovens: Edison Manufacturing Company, o primeiro cinema e a modernidade fin-de-siècle*. Este trabalho foi o meu contato inicial com os primeiros anos de atividade do cinema. A partir dele surgiu o projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos.

Mas porque, afinal de contas, pesquisar sobre este assunto? Estudar e pesquisar sobre os primeiros anos de atividade do cinema significa resgatar e revitalizar um período da história cinematográfica que, por muitas décadas, foi caracterizado como inferior e pré-histórico, apenas uma etapa necessária para se chegar ao cinema narrativo clássico que se tornou hegemônico a partir do final da década de 1910. Este período em questão tem características específicas que o tornam peculiar, instigante, e um bom objeto de pesquisa aos olhos desta pesquisadora.

O meu projeto de pesquisa foi selecionado para ingressar no Mestrado e teve início mais uma etapa de pesquisa sobre os primeiros anos de atividade do cinema, que está sendo finalizada agora com esta dissertação. O percurso desde o trabalho em pouco mais de dois anos de mestrado não foi fácil, surgiram muitas dúvidas e questionamentos. Esta dissertação é o resultado final de um longo processo de amadurecimento desta pesquisa e desta pesquisadora.

O contato com outros professores e com diferentes autores ajudou nesse processo de amadurecimento. Continuar estudando o mesmo assunto durante vários anos foi muito interessante. Hoje, ao reler o meu TCC noto uma certa ingenuidade nesse trabalho, que talvez eu também perceba nessa dissertação daqui a alguns anos. Os meus conhecimentos sobre os primeiros anos de atividade cinematográfica e sobre o cinema no geral foram consideravelmente enriquecidos e ampliados.

Em todos os trabalhos finais das disciplinas que fiz no mestrado eu procurei utilizar como objeto os filmes produzidos nos primeiros anos de atividade do cinema. Essa tarefa não foi fácil, foi um desafio relacionar esses filmes com os conteúdos de algumas disciplinas, mas o resultado foi bem interessante e produziu novas formas de ver e abordar este período histórico.

Algumas dessas abordagens foram levadas mais a sério e fizeram parte da minha qualificação. O resultado foi que naquele momento o meu trabalho tinha vários pequenos trabalhos dentro dele. Diferentes caminhos, diferentes formas de abordagem do mesmo assunto. E agora, qual caminho escolher e como escolher? O que devo levar em consideração nessa hora? Este foi o momento que, desculpem-me o exagero, voltei-me para dentro de mim mesma, levando os filmes que analiso junto para me fazer companhia nessa busca interior do foco do meu trabalho de pesquisa. Não foi fácil, e eu também não tive muito tempo para ficar em crise, o tempo voa e era preciso tomar uma decisão.

No segundo semestre de 2009 ministrei um curso de extensão sobre roteiro para cinema, e no primeiro semestre deste ano o curso teve a segunda turma. Desde então, aprofundi ainda mais os meus estudos sobre questões ligadas à narrativa. Aliás, foi numa aula do curso desse semestre, em que eu contei com a participação de um outro professor, que tive certeza de ter tomado a decisão certa com relação a algumas escolhas que fiz ao longo deste trabalho.

A reflexão sobre questões ligadas a narrativa foi um dos pontos fundamentais na decisão do rumo do meu trabalho de pesquisa depois da qualificação. Outro ponto importante foram as considerações da banca de qualificação, algumas delas foram decisivas e questionaram diretamente muitas das certezas que eu tinha até então sobre o meu trabalho. É por isso que afirmo novamente que essa dissertação é resultado do amadurecimento da pesquisa e da pesquisadora.

A partir de então teve início uma nova etapa da pesquisa. A linguagem cinematográfica deixou de ser pensada como o ponto central do desenvolvimento do cinema nos primeiros anos de atividade. O ponto de partida foi a narrativa. Na busca por tentar

compreender as formas que os filmes dos primeiros anos de atividade do cinema utilizam para contar histórias ou simplesmente para filmar algo, é possível identificar duas formas de enunciação próprias daquele período e a formação do modelo narrativo clássico, que se tornou predominante depois de 1915. Como os filmes dos primeiros anos do cinema se organizam para contar histórias? Essa foi a motivação para o estudo da narrativa do primeiro cinema, como este período é chamado por Flávia Cesarino Costa (2005). Compreender como estes filmes contam uma história, como eles se organizam, e quais os recursos que utilizam, fazem parte dos objetivos desta pesquisa.

Antes de seguir adiante é preciso fazer algumas considerações importantes sobre esta pesquisa. A primeira delas é sobre o período estudado, foi preciso definir um ano inicial e um ano final para delimitar o corpus da pesquisa. O ano de 1895 foi adotado como ano inicial, e 1915 como final. A primeira sessão pública e pagante de cinema foi realizada pelos Irmãos Lumière em 1895, foi por isso que este ano foi escolhido. Já 1915 foi o ano de lançamento do filme *O nascimento de uma nação*, dirigido por D.W. Griffith, um dos filmes mais emblemáticos dos primeiros anos do cinema e um marco que encerra a fase de transição para o modelo narrativo clássico.

A segunda consideração é sobre a nacionalidade do corpus. Manteve-se uma opção tomada ainda no projeto de pesquisa dessa dissertação, a escolha da cinematografia norte americana como objeto de estudo. O desenvolvimento do cinema narrativo e do modelo clássico estão fortemente ligados à produção fílmica norte americana. Os Estados Unidos ofereceram ao cinema um terreno propício para o desenvolvimento técnico, estético e comercial desta atividade.

A última consideração. O foco desta pesquisa é a origem da narrativa do filme de ficção, e não do documentário, mas para isso foi preciso analisar obras que ainda não são narrativas e outras que mostram uma tendência a se enquadrarem no formato documentário. Nos primeiros anos de atividade do cinema, existe uma outra forma de registro chamada de atualidades, que, segundo alguns autores, seria a origem do documentário tal qual conhecemos hoje. Foi por isso que optou-se por não incluir questões ligadas às atualidades nesta pesquisa, elas dariam uma outra configuração para o trabalho. Em apenas um determinado momento da análise fílmica este assunto é abordado para falar sobre um questão específica ligada a um dos filmes analisados.

O primeiro capítulo desta dissertação traz uma série de apontamentos ligados ao contexto histórico dos primeiros anos de atividade do cinema e até mesmo anteriores ao período de análise. O capítulo começa com uma breve história das imagens em movimento,

passando pelo momento em que o cinematógrafo descobriu a sua vocação para contar histórias, e termina falando especificamente sobre a história do cinema norte americano, utilizando autores como Costa, Mahado, Mannoni, Sabadin, Sklar, Rosenfeld e Rossini.

O segundo capítulo fala sobre questões ligadas ao estudo da narrativa cinematográfica. Conta um pouco da história dessa disciplina e depois passa a falar sobre as formas narrativas que podem ser encontradas nos primeiros anos de atividade do cinema, são elas a atração proposta por Tom Gunning, a mostração de André Gaudreault, e o próprio modelo narrativo clássico de David Bordwell. No final do capítulo, são abordados dois elementos da linguagem cinematográfica importantes para o desenvolvimento da narrativa e da própria linguagem, o plano e a montagem.

No terceiro, e último, capítulo é feita a análise de um conjunto de filmes norte americanos dos primeiros anos de atividade do cinema. Os filmes analisados têm como objetivo mostrar momentos importante do desenvolvimento da narrativa e dos elemento da linguagem cinematográfica. Os filmes são apresentados, descritos e analisados. As considerações finais deste trabalho relacionam os dois primeiros capítulos com os resultados das análises.

## 1 APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DAS IMAGENS EM MOVIMENTO E SOBRE OS PRIMEIROS ANOS DE ATIVIDADE DO CINEMA

Os primeiros anos da atividade cinematográfica é um período marcado por uma série de transformações, que vão desde as primeiras projeções de imagens em movimento, com o quinetoscópio de Thomas Edison em 1894 e com o cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895, até a consolidação do cinema como um meio autônomo, industrializado, narrativo e que utiliza, ou articula, elementos de uma linguagem, no caso, a linguagem cinematográfica.

O período da atividade cinematográfica estudado nesta dissertação vai de 1895 até 1915. O ano de 1895 é tido historicamente como o marco inicial da atividade cinematográfica, já a década de 1910 é um período crucial para o cinema. Esta década é marcada pelo e pelo fortalecimento do modelo narrativo clássico e do formato industrial de produção fílmica. Além disso, 1915 é o ano em que D.W.Griffith lançou o filme *O nascimento de uma nação*, um marco da transição para o modelo narrativo clássico. Esta periodização dos primeiros anos do cinema também é utilizada por Costa (2005) e por Gunning (1994). Costa (2005) denomina este período de primeiro cinema, e o divide em duas fases.

A primeira corresponde ao domínio do “cinema de atrações” e vai dos primórdios em 1894, até 1906-1907, quando se inicia a expansão dos *nickelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de período de transição, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo (...). É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais (2005, p. 25-26).

Gunning chama os primeiros anos da atividade cinematográfica de cinema das origens, ou *early films*. Para ele, o cinema das origens

é o cinema de antes da Primeira Guerra Mundial, que está dividido em dois períodos: um primeiro, mais antigo, chamado “das origens”, onde a narração é menos importante; e um segundo período, depois de 1908, quando a narração passa a predominar, como nos filmes de David Griffith para a *Biograph* (1994, p. 117).

Costa (2005) e Gunning (1994) fazem periodizações semelhantes dos primeiros anos de atividade do cinema. Os dois autores evidenciam a questão da narração como ponto fundamental em suas periodizações.

O ano de 1895 marca o início da história do cinema, mas não do ato de contar histórias e nem do ato de contar histórias com imagens em movimento. Antes da atividade cinematográfica propriamente dita, existiu uma série de técnicas e experimentos que eram utilizados para contar histórias ou para dar movimento às imagens. Esses antecessores ajudaram a preparar o terreno para o desenvolvimento da atividade cinematográfica.

O ato de contar histórias e de registrar fatos através de imagens faz parte do imaginário do homem há milhares de anos, seja como uma necessidade de se expressar ou como uma forma de perpetuar e propagar a sua existência e seus feitos. Imagens pintadas em cavernas ou em construções da antiguidade são apenas o começo da busca pelo que Rossini (2005) chama de “imagem síntese”, uma imagem semelhante e com as mesmas habilidades do movimento e da fala do referente humano. O cinema foi o primeiro meio que conseguiu reproduzir todas essas características, mesmo que nas primeiras três décadas tenha permanecido mudo, só a reprodução do movimento já bastou para fascinar o homem do final do século XIX, porque eram “imagens que se mexiam diante dos olhos e que podiam ser reconhecidas: sejam pessoas, objetos, natureza” (ROSSINI, 2005, p.2).

### 1.1 Breve história das imagens em movimento

O desejo de contar histórias através de imagens acompanha o homem há milhares de anos. Desejo que para ser satisfeito teve que esperar o desenvolvimento de meios específicos, como aparelhos óticos, projeção de sombras e a lanterna mágica, e que encontrou no cinema o melhor meio para se expressar. Rosenfeld destaca que o importante nesta busca não eram apenas as imagens estáticas, mas a tentativa de dar movimento aos desenhos.

Reproduzir o movimento pela imagem é uma das aspirações mais antigas da humanidade. Mesmo retrocedendo a épocas remotíssimas, já encontramos o homem obcecado pela idéia de solucionar este problema. Expressão desse esforço permanente são, por exemplo, os frescos de animais na caverna de Altamira. O mesmo desejo se manifesta nas múltiplas tentativas posteriores de reproduzir o movimento, por meio do desenho de sucessivas fases, de um gesto ou da deslocação do corpo no espaço. Percebe-se claramente esse anseio ao se contemplar certos desenhos egípcios nos muros de templos e nas paredes de túmulos ou os numerosos frisos reproduzindo lutas de deuses nos templos da antiguidade. É sempre a decomposição analítica de um movimento, como se fosse possível recriá-lo pela síntese das suas várias fases. É que o fenômeno do movimento sempre preocupou profundamente o espírito humano. Ele é uma das manifestações mais características da vida animal e humana (ROSENFELD, 2002, p. 52)

Os principais antepassados e experiências que contribuíram para o desenvolvimento do cinema<sup>1</sup> foram: as pinturas das cavernas feitas pelos homens na pré-história; o teatro de sombra chinês; no século XVII, na Alemanha, o padre Athanasius Kircher, desenvolve a lanterna mágica; em 1833, na Inglaterra, George Homer cria o zootrópico; em 1839, na França, Joseph Nicephore Niépce e Luis Daguerre criam a fotografia, eles conseguem fixar imagens em uma placa metálica de iodeto de prata; em 1841, o inglês William Talbot consegue fixar uma fotográfica em papel; em 1872, na Inglaterra, Eadweard Muybridge cria o zoopraxinoscópio; em 1887, o francês Etiéne-Jules Marey desenvolve a cronofotografia.

Para Mannoni (2003) o cinema é resultado da união de características de várias práticas e técnicas milenares, conhecer a história de outras técnicas de projeção de imagens é refazer o percurso técnico e cultural que deu origem ao cinema. Para o autor, o cinema faz parte da história das imagens em movimentos, sejam elas projetadas ou não. Musser (1990), por outro lado, fala em *screen history*, traduzindo, história das imagens projetadas ou da projeção de imagens. Musser começa a contar a história das imagens projetadas partindo das experiências com a lanterna mágica de Athanasius Kirchner, já Mannoni começa alguns séculos antes, falando sobre a câmara obscura.

Mannoni tem uma opinião diferente de Musser sobre o trabalho de Kirchner, para ele o verdadeiro inventor da lanterna mágica é o cientista holandês Christiaan Huygens, só que Huygens nunca assumiu publicamente o invento, o considerava um trabalho inferior, algo sem futuro. Na verdade, Huygens, como um sério e renomado homem da ciência não acreditava no futuro e nas qualidades do seu invento. Alguns séculos depois, os Irmãos Lumière agiram de forma parecida com a invenção do cinematógrafo, só que eles reconsideraram tal opinião quando o cinematógrafo e as imagens por ele produzidas mostraram o seu potencial lucrativo.

Uma questão interessante que Mannoni (2003) aponta é que faz parte da história das imagens em movimento a busca por um suporte para fixar a imagem, isso muito antes da lanterna mágica e da câmara obscura. Esse suporte podia ser as paredes de uma caverna, uma tela de pintura, uma superfície de bronze ou até mesmo uma peça de cerâmica, a intenção era recriar e fixar o movimento em algum meio. É claro que existem grandes diferenças entre as várias técnicas que foram, e ainda são, utilizadas para captar, fixar e projetar uma imagem em movimento, a semelhança entre estas técnicas está nos seus objetivos, “(...) há certamente mais do que uma diferença técnica, porém o que predomina é uma vontade de demiurgo: recriar a vida, ver um alter ego do ser humano, pintado à mão ou cronofotografado, animar-se,

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre as experiências que contribuíram para o desenvolvimento do cinema estão no site <http://www.telabr.com.br/timeline/mundo>.

respirar sobre a tela branca” (MANNONI, 2003, p. 28). O pensamento de Mannoni reforça o ponto de vista de outros autores, como Rosenfeld (2002) e Rossini (2005) sobre a vontade milenar do ser humano de contar histórias através de imagens.

Se pudéssemos filmar em imagens aceleradas, como se faz com o crescimento de uma flor, as mudanças de costumes, o aumento físico da sala, o aparecimento de um grande projetor atrás da platéia, veríamos hoje, em alguns poucos minutos, esta espera obstinada que durará mais de quinhentos anos. Os únicos recursos de que dispunham nossos antepassados para se divertir e se assustar com visões ópticas extraídas da vida diária ou das fantasias da mente, pelo menos até a chegada da lanterna mágica, no século XVII, eram a câmara escura e alguns complicados truques com espelhos (MANNONI, 2003, p. 32).

Para Machado (2007), foi nos primeiros anos de atividade do cinema que aconteceu a invenção da técnica cinematográfica, os antepassados do cinema tiveram um papel fundamental nessa história. Homens ligados à ciência, como Marey e Muybridge, se interessavam pela reprodução de imagens em movimento. Já mágicos e ilusionistas como Méliés, e industriais como Thomas Edison e os Irmãos Lumière, tinham interesse na comercialização dessas imagens em movimento.

Se encararmos o cinema como um sistema de recursos expressivos em que se tem, de um lado, a sintetização do movimento e da duração pela rápida exibição de imagens fixas separadas e, de outro, a projeção dessas imagens numa tela branca instalada dentro de uma sala escura, com o respectivo acompanhamento sonoro, para uma grande audiência, naturalmente devemos incluir em tal categoria não apenas os arrepiantes espetáculos de fantasmagoria do belga Étienne-Gaspard Robert (apelidado Robertson no final do século XVIII), não apenas os extraordinários desenhos animados de longa-metragem do teatro óptico de Émile Reynoud (meados do século XIX), mas também a tradição inteira da lanterna mágica (desde o século XVII) (MACHADO, 1997, p. 23).

Machado, assim como Gunning (1994, 2006), Costa (2005) e Musser (1990), fala de uma história do cinema muito mais ampla do que a que teve início oficialmente em 1895 com a projeção dos Irmãos Lumière. É justamente por isso que ele, Musser e Mannoni falam de uma história das imagens projetadas ou das imagens em movimento, da qual o cinema faz parte, assim como a lanterna mágica, a câmara obscura e os espetáculos de fantasmagoria.

Entretanto, o cinematógrafo tem especificidades e características próprias nessa história das imagens projetadas, ele capta e reproduz uma imagem muito mais próxima do



real<sup>2</sup> (quando comparada com outras formas visuais da época, como a pintura, e até mesmo com a fotografia, o movimento é que lhe confere o mais alto grau de proximidade com o real), mas que não é a realidade em si, porque sofre processos de seleção e mediação desde a escolha do que vai ser filmado até a projeção na sala escura.

O cinema foi, no século XIX, a invenção que concretizou esse sonho antigo: dar movimento às imagens estáticas; ao mesmo tempo, nos possibilitou a criação de imagens semelhantes aos seus referentes. Imagens que se mexiam diante dos olhos e que podiam ser reconhecidas: sejam pessoas, objetos, natureza. A referencialidade da imagem cinematográfica nos permitiu desvendar aspectos antes não percebidos no mundo a nossa volta, pois modificou consideravelmente o nosso campo de visão ao ampliar, escrutinar, remontar aquilo que vemos (e o que não percebemos!) (ROSSINI, 2005 p. 2).

As primeiras projeções cinematográficas causaram um certo espanto nas pessoas, afinal de contas, era a primeira vez que elas viam imagens de outras pessoas de carne e osso como elas projetadas em uma tela e com características muito semelhantes ao referencial humano. A ausência do colorido da vida real e de som causaram muita estranheza nas primeiras sessões. Outro motivo de estranhamento foi a movimentação e o enquadramento dos personagens.

A falta de cor e de som eram limitações técnicas da época. Quando os filmes eram mudos, as salas de projeções eram barulhentas, o público era falante, as projeções eram acompanhadas por narradores, que explicavam a história, e música ao vivo, geralmente tocada em um piano, que funcionava como uma trilha sonora. A platéia compensava a falta de som nos filmes com muitas gargalhadas e comentários. O cinema se tornou sonoro no final da década de 20, aí foi a vez dos filmes falarem e do público ficar mudo.

Sobre a cor, alguns filmes produzidos nos primeiros anos de atividade tinham o negativo pintado à mão, todo ele ou alguns detalhes da imagens. Este trabalho artesanal dava um colorido para as imagens, às vezes funcionava, outras nem tanto. A pintura à mão do negativo não se aproxima das cores reais. As principais cores utilizadas para colorir os negativos eram o sépia, o verde e o azul. A partir da década de 30, foi introduzido o negativo colorido. Entretanto, a mudança do filme preto e branco para o filme colorido foi lenta e gradual, nas décadas de 30 e 40 muitos filmes ainda eram feitos com negativo preto e branco.

---

<sup>2</sup> A questão da representação da realidade no cinema ainda é muito discutida, mas não é objetivo deste trabalho falar sobre tal questão. Ao falar sobre uma imagem real, o objetivo é destacar a capacidade do cinema de captar e reproduzir uma imagem semelhante a que vê o olho humano, mas recortada, ou melhor, mediada, pela lente da câmera e pelo olho de quem a esta operando.

A movimentação e o enquadramento dos personagens são características que estão ligadas com o desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem audiovisual. O público já estava acostumado com os enquadramentos estáticos da pintura e da fotografia. A estranheza com os filmes se deve ao movimento. As pessoas que se movimentam nas imagens filmadas estão muito mais próximas da realidade do que as imagens estáticas da fotografia. Por isso a estranheza com os corpos que se movimentam na cena ou com os corpos “incompletos” ou “recortados” que aparecem em alguns planos. Com o passar do tempo, estas questões foram resolvidas. O cinema continuou mostrando corpos recortados ou que somem durante uma imagem, e o público se acostumou com estas características.

Mesmo demonstrando uma certa estranheza, é possível perceber em alguns relatos da época que o público tinha noção do que estava acontecendo, porque já conhecia os elementos técnicos e estéticos utilizados em outras atividades. O relato do escritor russo Máximo Górkí serve muito bem para ilustrar esta questão. Górkí assistiu a primeira sessão de cinema do seu país, e publicou um texto no jornal local, no dia 4 de julho de 1896, e contou como foi a sua experiência com as imagens em movimento. Abaixo, um trecho do texto do escritor que serve para ilustrar o estranhamento com algumas características das imagens em movimento, e também para mostrar o repertório imagético, técnico e estético que os espectadores já possuíam. Algumas pessoas tinham um vasto repertório imagético, outras nem tanto, o fato é que o repertório, tanto dos realizadores, quanto dos espectadores, ajudou no desenvolvimento e na popularização da atividade cinematográfica.

Quando as luzes se apagam, na sala onde nos mostram a invenção dos irmãos Lumière, uma grande imagem cinza – sombra de uma má gravura – aparece, de repente, na tela; é *Une rue de Paris* (Uma rua de Paris). Examinando-a, vêem-se automóveis, edifícios, pessoas, todos imóveis; pressupõe-se, então, que esse espetáculo nada trará de novo: vista de Paris que já vimos várias vezes? E, de repente, um curioso clique parece produzir na tela; a imagem nasce para a vida. Os automóveis, que estavam ao fundo da imagem, vêm direto sobre você. Em alguma parte longínqua pessoas aparecem, e quanto mais se aproximam, mais crescem. No primeiro plano, crianças brincam com um cachorro, ciclistas passam e pedestres procuram atravessar a rua. Tudo isso se agita, tudo respira vida, e de repente, tendo atingido o limite da tela, desaparece não se sabe para onde. E tudo isso é estranhamente silencioso. Tudo se desenvolve sem que ouçamos o ranger das rodas, o barulho dos passos ou qualquer palavra. Nenhum som; nem uma nota da sinfonia complexa que acompanha sempre o movimento da multidão. Sem barulho, a folhagem cinzenta é agitada pelo vento e as silhuetas cinzentas de pessoas condenadas a um perpétuo silêncio; cruelmente punidas pela privação de todas as cores da vida, essas silhuetas deslizam em silêncio no solo também cinzento (PRIEUR, 1995, p. 28-29).

O relato de Máximo Górkí é um dos mais belos e emblemáticos sobre as primeiras sessões de cinema. É claro que a beleza do texto se deve ao fato de Górkí ser um escritor, mas as descrições que ele faz são ricas e conseguem passar a sensação de como foi este momento, o que passou pela cabeça das pessoas e como elas assimilaram tudo isto.

O relato do escritor russo mostra como algumas características já faziam parte do repertório imagético do homem. Em vários momentos Górkí se refere à *misé-en-scène*, que é o posicionamento e a movimentação dos personagens em cena, em trechos como acontece em “vêm-se automóveis, edifícios, pessoas”, e “em alguma parte longínqua pessoas aparecem, e quanto mais se aproximam, mais crescem”. Demonstra ter noções de enquadramento, que, provavelmente, aprendeu com a pintura e depois com a fotografia, quando escreve “no primeiro plano, crianças brincam com um cachorro, ciclistas passam e pedestres procuram atravessar a rua”. Mas também revela o seu espanto com o tamanho das pessoas que aparecem na tela, e com a ausência das cores e do som, em trechos como “e de repente, tendo atingido o limite da tela, desaparece não se sabe para onde”, e em “silhuetas cinzentas de pessoas condenadas a um perpétuo silêncio”.

Passado este momento inicial de estranhamento, os espectadores foram se acostumando com esta nova atividade de entretenimento, e os realizadores trataram de buscar formas para utilizar este novo meio. Este estranhamento acompanhou os momentos iniciais de outras atividades com imagens em movimento, como a lanterna mágica. A novidade sempre causa um certo impacto num primeiro momento, mas, aos poucos este impacto é superado, e dá lugar para o fascínio, para a curiosidade, e ainda, para a admiração.

## 1.2 De invento científico para atividade de entretenimento: as imagens em movimento descobrem a sua vocação

Para realizar a primeira sessão de cinema no dia 28 de dezembro de 1895, os Irmãos Lumière fizeram um acordo com o diretor do *Grand Café*, que ficava no *Boulevard des Capucines*. Os Lumière queriam pagar o diretor do estabelecimento com uma porcentagem sobre as entradas vendidas para a sessão, mas o diretor preferiu receber trinta francos por dia pelo aluguel do Salão Indiano, nome da sala onde aconteceram as primeiras projeções. No primeiro dia apenas trinta e cinco pessoas pagaram um franco para a ver a grande novidade das imagens em movimento. Naquele momento o diretor do Grand Café achou que tinha feito um bom negócio. Mas, nos dias que se seguiram, ele foi surpreendido, e se arrependeu do

acordo que fez, cerca de mil e quinhentas pessoas faziam fila para ver o espetáculo dos irmãos Lumière.<sup>3</sup>

Aconteceu algo no Salão Indiano para explicar tal sucesso. Os raros espectadores presentes à primeira sessão estavam convencidos que iam assistir a uma daquelas demonstrações de lanterna mágica, muito comuns na época. De fato, assim que se instalaram na sala, que evoca a de um pequeno teatro, eles mergulharam na obscuridade, enquanto por trás deles um raio de luz projetava sobre uma tela branca as palavras ‘Cinematógrafo Lumière’, seguido pelo título ‘A saída das operárias da fábrica Lumière’. O espetáculo começou mal, pois as palavras tremiam na tela e o público já lamentava por “ter se deixado enganar”. Mais eis que subitamente apareciam grupos de mulheres na porta de uma fábrica, e elas, em vez de ficar imóveis, começavam a se mover, a andar. (...); elas estavam vivas. Na sala, a incredulidade e a estupefação se seguiram ao ceticismo dos primeiros instantes. A luz foi acesa. Os espectadores ainda não acreditavam no que tinham acabado de ver e trocavam olhares como se cada um perguntasse ao outro se não tinha sonhado (REVISTA HISTÓRIA VIVA, 2005, p. 1-2).

A sessão realizada pelos Irmãos Lumière é considerada o marco inicial do cinema porque foi a primeira projeção coletiva para um público pagante. O sucesso do cinematógrafo e das imagens em movimento começou com a divulgação boca a boca. Foi assim que os primeiros trinta e cinco espectadores se transformaram nos mais de mil dos dias seguintes. E isso não aconteceu apenas na França. Os Estados Unidos ofereceram um terreno propício para o desenvolvimento e industrialização da atividade cinematográfica. Rosenfeld complementa dizendo:

Diante de um público estupefato, reunido no subsolo do Grand Café, passam figuras de homens se movendo, bondes puxados por cavalos, bebês se agitando, soldados marchando com gesticulação epilética. A sensação foi tremenda e o lucro promissor. Nasceria o cinema (ROSENFELD, 2002 p. 62).

Conforme diz Freitas “o cinema é mais tecnológica de todas as artes, constituindo-se num inventário de materiais e técnicas que são empregadas a favor de diferentes formas de efeitos especiais, os quais remontam às origens do cinema com Méliés e os irmãos Lumière” (2002, p.12). O cinema não existe fora da tecnologia, o seu surgimento e desenvolvimento aconteceram em um momento histórico em que a tecnologia assumiu um papel importante para o homem e para as suas atividades, sejam elas econômicas, políticas, sociais ou culturais.

---

<sup>3</sup> Fonte: A magia das imagens em movimento, disponível em [http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagem/a\\_magia\\_da\\_imagem\\_em\\_movimento.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagem/a_magia_da_imagem_em_movimento.html), acessado em 17 de junho de 2009.

Os primeiros anos da atividade cinematográfica fazem parte de um período histórico marcado por uma série de transformações econômicas, sociais e tecnológicas, compreendido entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Charney & Schwartz (2004) denominam este período de modernidade<sup>4</sup> e afirmam que a melhor maneira de compreendê-lo é através da observação das transformações que aconteceram durante estes anos, como urbanização, crescimento populacional, industrialização, mudanças sócio-econômicas e desenvolvimento tecnológico. Transformações que deram origem ao que se convencionou chamar de “vida moderna”.

A “modernidade” como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para simples transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral melhor compreendida por meio da história de algumas invenções talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema (CHARNEY & SCHAWARTZ, 2004, p. 17).

Os autores afirmam também que o cinema “tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (2004, p. 17). Dizer que o cinema é um dos emblemas mais marcantes da modernidade é uma afirmação muito forte, que faz pensar sobre o papel deste meio na sociedade do fim do século XIX e início do século XX, ainda mais quando se leva em consideração que o cinema chegou ao século XXI e mantém o mesmo fascínio de mais de 100 anos atrás.

A essência do ritual de projeção cinematográfica continua a mesma desde os tempo de Méliés e dos Lumière: sala escura, tela grande, poltronas confortáveis, muitas pessoas assistindo ao mesmo filme e compartilhando a mesma experiência visual. Cristiane Freitas diz ainda que “é a construção do imaginário que continua a empurrar pessoas em direção à imagens em movimento” (2003, p.28).

O cinematógrafo, e outros inventos similares, apresentaram outros objetivos de exploração no ato da sua criação. Objetivos estes que foram mudando a medida que a máquina era divulgada e utilizada não apenas por inventores ou cientistas, mas também por homens ligados à fotografia, ao entretenimento e à diversão. O trabalho de Georges Méliés é

---

<sup>4</sup> Não é intenção deste trabalho discutir a definição de modernidade. A definição que está sendo usada é a proposta por Charney & Schwartz no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, que refere-se a modernidade como um conjunto de mudanças e acontecimentos característico da virada do século XIX para o século XX. Charney e Schwartz afirmam ainda que a modernidade não surgiu por causa do cinema, mas o desenvolvimento do cinema só foi possível devido às características da modernidade no final do século XIX.

um exemplo disso, conhecido por seus espetáculos de mágica, o francês encantou-se com o cinematógrafo logo nas suas primeiras exposições, construiu uma câmera e começou a fazer pequenos filmes, sempre incluindo truques de mágica e efeitos especiais nas histórias fantásticas que criava.

Vários livros<sup>5</sup> de história do cinema relatam o fato de que os irmãos Lumière não acreditavam no futuro das máquinas de captar reproduzir imagens em movimento, e também o fato de que eles tentaram convencer Méliés a não comprar uma dessas máquinas. O mágico não seguiu o conselho e foi em frente com o seu propósito de trabalhar com imagens em movimento. Méliés viu as imagens em movimento com um olhar diferente dos Lumière, ele viu naquelas imagens bruxuleantes<sup>6</sup> e trêmulas das primeiras sessões um imenso potencial e um meio para explorar as suas pretensões artísticas. A imaginação já era um elemento forte do seu trabalho, a câmera cinematográfica ofereceu ao mágico a possibilidade de exercitar ainda mais o seu imaginário, explorando a sua criatividade através dos recursos oferecidos pelo meio.

Os Lumière, por sua vez, não viram o cinematógrafo com esses olhos, talvez por pensarem as imagens em movimento a partir da fotografia (atividade profissional iniciada na segunda metade do século XIX com o pai, Antoine Lumière, e que passou para os filhos, Auguste e Louis) e como uma continuação desta. Os pequenos filmes que fizeram mostram imagens da vida cotidiana, das cidades européias, paisagens, países distantes, etc., mantendo a tradição herdada da fotografia de captar e reproduzir a realidade, ou melhor, a vida cotidiana das pessoas, trabalho que parece uma espécie de “fotografia com movimento”. Os irmãos estavam interessados em manter a tradição realista da fotografia nos seus pequenos filmes, eram inventores, homens ligados à ciência, não possuíam a veia artística e a imaginação de Méliés.

Nos primeiros anos de atividade o cinema ainda não era chamado de “cinema”, esta atividade era conhecida como “fotografias animadas”, ou então de “screen novelty” (Musser, 1991), traduzido para o português este termo significa “novidade projetada”<sup>7</sup>. Este termo representa muito bem a visão que realizadores e espectadores tinham do cinema naquela

---

<sup>5</sup> Ver: *Vocês ainda não ouviram nada*, de Celso Sabadin, *O primeiro cinema*, de Flávia Cesarino Costa, *O cinema ou o homem imaginário*, de Edgar Morin, e *Cinema: arte e indústria*, de Anatol Rosenfeld.

<sup>6</sup> Bruxuleante segundo o dicionário Houaiss Virtual significa: que oscila fracamente ou brilha intermitentemente; tremeluzente, oscilante. Acessado em junho de 2009, (<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=bruxuleante&cod=36728>)

<sup>7</sup> Tradução minha. O livro de Charles Musser só está disponível na versão original em inglês. De acordo com o dicionário Michaelis, disponível em <http://biblioteca.uol.com.br/>, “Novelty” significa novidade ou inovação, “screen” é qualquer tipo de tela, de cinema ou TV por exemplo, significa também projetar um filme sobre a tela ou filmar.

época, o cinema não deixa de ser uma continuação da fotografia no que se refere à algumas questões técnicas e estéticas. A fotografia foi o primeiro meio a captar e reproduzir o real, uma reprodução estática mas que mesmo assim chamou a atenção das pessoas.

O cinema, principalmente, nos primeiros anos de atividade, desde as experiências de Edison com o quinetoscópio até por volta de 1898, era uma fotografia animada, porque captava e reproduzia imagens ainda como se fosse uma fotografia, essa é uma característica muito forte, principalmente, nos filmes produzidos pelos irmãos Lumière. É uma característica e não um defeito, porque demonstra um primeiro movimento do homem para usar o equipamento que estava à sua disposição, e nada mais óbvio do que se basear em experiências anteriores com aparelhos similares para usar esta nova tecnologia.

Vale lembrar também que os efeitos criados por Méliés foram utilizados durante muitas décadas, sendo superados apenas pela tecnologia digital. O principal efeito especial utilizado pelo mágico francês era o “truque por substituição” ou simplesmente trucagem, este efeito foi descoberto por acaso, enquanto o cineasta estava filmando nas ruas de Paris: a câmera enguiçou, o negativo trancou e voltou a avançar cerca de um minuto depois. Quando foi conferir as imagens filmadas, o mágico notou que um ônibus se transformou em um carro fúnebre e homens se transformaram em mulheres. Costa (2005) e Gunning (2006) comentam a precisão das trucagens de Méliés, constituindo-se uma das formas de montagem própria deste período inicial do cinema, uma “montagem invisível” que mantém o quadro e que se preocupa em manter o fluxo da ação, “o árduo trabalho de Méliés, recortando e colando os filmes, preocupado em manter o fluxo da ação dentro da continuidade do quadro, tornou a montagem de seus filmes de transformação<sup>8</sup> realmente invisível” (COSTA, 2005, p. 178).

A manipulação inicial e a experimentação dos recursos do cinematógrafo por homens que não eram ligados à ciência fez com que mudassem as expectativas em torno do invento, que de experimento sem futuro passou a ser uma atividade de entretenimento que rapidamente mostrou-se lucrativa. A descrença dos irmãos Lumière com certeza não refletia as ansiedades do público. Se a fotografia, uma imagem estática, já havia se tornado um sucesso, difundindo-se rapidamente pelo mundo, porque isso não aconteceria com as imagens em movimento? O que mudou o futuro do cinematógrafo foi esse “desvio” de função. Talvez, se tivesse se mantido apenas no ramo da ciência, o cinematógrafo teria o destino imaginado pelos Lumière, não deixaria de existir, mas seria superado por outros inventos.

---

<sup>8</sup> Entenda-se por “filmes de transformação” filmes com trucagens, ou *trick films*.

Segundo Freitas (2003, p.23) tudo o que uma sociedade produz é reflexo das suas características, e do momento que ela está passando, a análise do que ela produz é uma maneira de compreender sua forma de pensar, agir, e interagir com o mundo à sua volta. Sobre a apropriação de novas tecnologias pelo homem, Felinto faz a seguinte observação: “Nascida, de fato, dos modos de pensar e viver da cultura da qual foi concebida, a tecnologia pode assumir vida própria quando começa a difundir-se no ambiente cultural, gerando efeitos não previstos no momento da sua concepção” (2005, p. 54). Foi isso que aconteceu com a máquina capaz de captar e reproduzir imagens em movimento: ela ganhou vida ao entrar em contato com o homem e com a imaginação deste.

Criação e experimentação, assim também como adaptação, são palavras-chave para compreender os primeiros anos da atividade cinematográfica, porque ajudam a compreender o processo de apropriação da tecnologia pelo homem, a realização dos filmes produzidos entre 1895 e 1915, o desenvolvimento da narrativa e da linguagem cinematográfica e a organização da cadeia produtiva da filme (produção, distribuição e exibição de filmes).

Se, por um lado, o desenvolvimento tecnológico do cinema é datável, por outro, o da narrativa e o da linguagem cinematográfica pedem um tratamento diferenciado. Pode-se até datar e apontar os pioneiros na utilização de determinado elemento ou a primeira vez que tal recurso foi usado, mas é preciso compreender que o desenvolvimento da linguagem e da narrativa é o resultado da síntese de elementos de outras atividades: da experimentação e adaptação desses elementos e da criação de outros recursos específicos para este meio. Mais importante do que apontar pioneiros e marcos históricos é analisar o “conjunto da obra”, neste caso, os filmes produzidos entre 1895 e 1915, para mapear o desenvolvimento da linguagem e apontar as suas principais características técnicas e estéticas.

Como toda tecnologia nova, ainda não havia codificações de como usá-la, nem existiam bases para as experimentações. **O cinema fez-se fazendo.** E conforme ia sendo usada a tecnologia, iam-se descobrindo suas possibilidades de uso e, portanto, dando ordem a um novo código de linguagem visual. Fazer tal afirmação, no entanto, não é dizer tudo, afinal o cinema desde cedo aprendeu a traduzir as linguagens de outras áreas. (...). Da pintura, trouxe a noção do quadro, do enquadramento, da composição dentro desse quadro (noções essas que também já haviam sido aprendidas pela fotografia, outra tecnologia de produzir imagens técnicas também desenvolvida no século XIX). Do teatro, veio a noção de encenação, de cenário, e também uma marca dos primeiros tempo: a câmera imóvel, virada para o palco, espaço de representação. Da literatura, um pouco mais tarde, veio a noção de montagem, paralela e alternada, de trama e do conflito, e a própria idéia do primeiro plano, a chamar a atenção para um detalhe (ROSSINI, 2005, p. 3, grifo nosso).



Para colocar em funcionamento o cinematógrafo foi preciso, no momento inicial desta atividade, recorrer à elementos de outras atividades técnicas e estéticas, ou seja, não foi um processo de “criação a partir do nada”, mas de experimentação, adaptação e (re)criação. O meio em si, ou seja, a tecnologia, já era uma grande novidade, o que fazer com ela era a grande questão. Usar recursos técnicos, estéticos e artísticos já conhecidos foi a solução encontrada para começar a usar o equipamento. A novidade não eram os filmes, mas sim a máquina, as câmeras cinematográficas capazes de captar e reproduzir imagens em movimento.

Ao filmar assuntos e artistas conhecidos do teatro e dos espetáculos de *vaudeville* com elementos técnicos e estéticos que já faziam parte do repertório dos espectadores, o cinema conseguiu atenuar o estranhamento e o choque inicial com as imagens em movimento. Os primeiros realizadores aproveitaram a bagagem de conhecimentos que traziam de outras áreas para trabalhar especificamente com imagens em movimento, seja ela a atividade profissional que exerciam, ou uma forma de entretenimento ou cultura que já fazia parte da sua vida cotidiana.

Por isso é tão importante compreender que o desenvolvimento da narrativa e dos elementos que formam a linguagem cinematográfica foi um processo gradual e trabalhoso. Ao assistir e analisar os filmes produzidos neste período inicial é possível acompanhar esse processo, encontrar elementos do teatro, da literatura, da pintura, e também as tentativas de trabalhar as especificidades do novo meio e desenvolver elementos próprios para ele, como a montagem e aspectos narrativos.

A manipulação e a experimentação inicial da câmera cinematográfica não acontece apenas na filmagem, mas também durante as projeções. São pequenos gestos que mostram como eram testadas e exaltadas as possibilidades do novo meio. Pesquisadores do cinema dos primeiros tempos, como Flávia Cesarino Costa (2005), relatam em suas obras, por exemplo, brincadeiras com a velocidade da projeção, com a ordem dos filmes, e também com a ordem dos rolos. Com relação à velocidade podia-se acelerar ou diminuir a velocidade de projeção, também era possível ver o filme de trás para frente, essas duas situações, banais nos dias de hoje, deixavam a platéia fascinada, causando grande riso e euforia.

Alterar a ordem dos rolos na projeção também era prática comum na época e feita de acordo com o gosto do exibidor, era possível porque ainda não se tinha a noção do filme como uma obra acabada com início, meio e fim, ou seja, os filmes não possuíam uma linha narrativa rígida, que precisava ser mantida. Dessa forma, um mesmo filme, podia ter a ordem

dos rolos alterados sem que o espectador percebesse, uma pequena história podia se tornar várias.

Com o passar dos anos e a consolidação do cinematógrafo como meio para contar histórias, ficcionais ou reais, e documentar fatos e acontecimentos, o homem começou a sistematizar os recursos técnicos e estéticos que eram empregados no seu uso, realizando o que Rossini denomina “primeiro desenvolvimento ordenado do discurso audiovisual cinematográfico” (2005, p. 5). O primeiro desenvolvimento ordenado do discurso sistematizou os elementos narrativos e da linguagem cinematográfica, e deu origem ao cinema clássico, ou narrativa clássica, que é a marca da produção fílmica norte-americana até a primeira metade do século XX.

A imagem cinematográfica foi apresentada para uma pequena platéia, pela primeira vez em fins do século XIX e, em poucos anos, expandiu-se. Enquanto tecnologia, não era ainda audiovisual, mas apenas imagem em movimento. (...) O áudio dos primeiros tempos vinha das quermesses e das feiras; dos apresentadores de espetáculos, dos músicos contratados para fazerem acompanhamento musical, das gargalhadas e interações da platéia. Um universo de sons extra-cinematográficos preenchia o espaço cinematográfico com sentidos auditivos, e com isso recobria uma das bases de constituição de uma imagem audiovisual (ROSSINI, 2005, p.3).

Ao longo da história do cinema, as estruturas narrativas e os elementos da linguagem cinematográfica foram, e continuam sendo, reorganizados. Pouco tempo depois do estabelecimento da narrativa clássica nos EUA, este modelo foi contestado, sugeriram outras formas de organizar os elementos da linguagem. O modelo clássico não deixou de existir, mas a passou a dividir o espaço com outros modelos de produção audiovisual, como a montagem soviética e o expressionismo alemão.

### 1.3 Os primeiros anos da atividade cinematográfica nos Estados Unidos

Segundo Musser (1991), a primeira forma de comercialização das imagens em movimento nos Estados Unidos foi através do quinetoscópio de Thomas Edison, patenteado em 1891 e apresentado ao público de forma comercial em 1894. Edison já era um multiempresário, inventor conhecido, uma figura polêmica, mas respeitada pelos americanos, quando começou a se aventurar pelo ramo das imagens em movimento, viveu em uma época

científica e culturalmente muito próspera. Seu interesse começou com a observação das experiências do fotógrafo britânico Eadweard Muybridge.

O quinetoscópio era um aparelho que possuía um visor individual, no qual pequenos rolos de filmes podiam ser vistos por uma pessoa de cada vez, a exibição de cada rolo custava 5 centavos de dólar. A temática desses pequenos filmes, com menos de um minuto de duração, era qualquer coisa que se movesse, como dançarinas, lutas de boxe clandestinas ou encenadas, imagens do cotidiano das cidades ou paisagens de outros países, números com animais e cenas cômicas. Essas máquinas ficavam em salões, em parques de diversões e em saguões de hotéis.

As primeiras pessoas que se arriscaram a investir nessa área rapidamente transformaram a produção de filmes em um negócio lucrativo. A produção de filmes começou de forma artesanal, e conforme a atividade se expandia foi se especializando. O mais importante desse processo é que o desenvolvimento comercial aconteceu simultaneamente ao desenvolvimento da narrativa e dos elementos que formaram, posteriormente, a linguagem cinematográfica. Ou seja, a formação da indústria contribuiu para o desenvolvimento da narrativa e da linguagem, e vice versa. Afinal de contas, a produção e exibição de imagens em movimento era uma atividade que estava dando certo, então, porque não continuar desenvolvendo tal atividade?

A invenção dos aparelhos ligados à captação e reprodução de imagens em movimento também acompanhou o movimento das transformações. Inicialmente seguindo o modelo artesanal das produções científicas de então, os aparelhos de produção e reprodução visual de imagens em movimento entraram na corrente da industrialização massiva ao mesmo tempo em que acenaram com a capacidade de gerar lucro e de expandir mercado (COSTA, 2006, p. 24-25).

Vários fatores contribuíram para o crescimento da atividade cinematográfica nos Estados Unidos. Segundo Sklar, autor do livro *História social do cinema americano*, o cinema se estabeleceu como forma de entretenimento no momento em que os Estados Unidos se tornou uma sociedade industrial e predominantemente urbana. Outros fatores importantes para o crescimento do cinema em solo americano estão ligados às questões técnicas desta atividade.

Os elementos técnicos do cinema, porém, na sua estreita interdependência com os fatores econômicos envolvidos, revestem-se de tamanha importância que não é possível suprimi-los. A fácil reprodução e multiplicação da obra fílmica, graças a uma técnica aperfeiçoada, a possibilidade daí recorrente de

abrir e satisfazer, a preços relativamente baratos, imensos mercados, são fatores que não só constituem a própria essência do cinema como indústria, como também ao mesmo tempo influíram profundamente na origem artística dos produtores (ROSENFELD, 2005, p. 52).

Outro fator ressaltado por Rosenfeld (2005) é a questão da imigração e do aumento da população norte-americana. Nessa mesma época, os Estados Unidos ainda recebiam uma quantidade muito grande de imigrantes, vindos principalmente da Europa. O cinema tornou-se uma forma de lazer urbana que serviu como escape para os trabalhadores, e de manual para divulgar a cultura local aos imigrantes. Esses imigrantes se tornaram operários das fábricas americanas e espectadores do cinema, e, anos mais tarde, os primeiros magnatas da indústria cinematográfica. Aos poucos, os filmes se tornaram um produto comercial que se mostrou muito rentável conforme se desenvolvia e se expandia, gerando outro fenômeno: a homogeneização do público, transformado em público de massa.

(...) o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividades de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade; um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou a produziu novas formas de diversão (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 19).

O objetivo inicial de Thomas Edison era lucrar com a venda do quinetoscópio, por isso, num primeiro momento ele não cogitou a possibilidade de projeções coletivas, até que aconteceu a primeira sessão dos Irmãos Lumière. Segundo Rosenfeld, os primeiros realizadores só se deram conta das possibilidades oferecidas pelo novo meio quando os aspectos comerciais se tornaram evidentes.

(...) o progresso técnico, ao possibilitar a reprodução do movimento, criara também um novo público e um mercado para um novo produto; não reconheceram que havia, particularmente nas metrópoles com as suas aglomerações populares, um público potencial de imaginação estandardizada, de fracas aspirações individualistas, que representavam um mercado ideal para o consumo em massa de um espetáculo produzido em massa (ROSENFELD, 2005, p. 64).

A resposta do público foi muito importante para este processo. Os espectadores das primeiras sessões se multiplicaram. As Exposições Mundiais e feiras científicas do final do século XIX e início do século XX foram um dos primeiros palcos do cinema, ainda como uma experiência científica. O cinema fazia parte das apresentações visuais, como métodos de ilusionismo através de imagens, panoramas, pinturas ou fotografias animadas de caráter documental que mostravam lugares distantes ou paisagens.

Por volta de 1896, os irmãos Lumière começaram a vender nos Estados Unidos o seu cinematógrafo, aparelho leve e portátil, que funcionava à manivela e, portanto não necessitava de energia elétrica. Para concorrer com o aparelho francês, Edison comprou os direitos de Thomas Armat e Francis Jenkis para fabricar sua nova câmera, chamada de vitascópio, só que este modelo de câmera era pesado, precisava de energia elétrica para funcionar, e nada prático quando comparado com o modelo concorrente. Edison, então, tratou de limitar a influência dos franceses em solo americano.

Segundo Costa (2005), os irmãos Lumière também desenvolveram um sistema de distribuição de filmes que perdurou por muitos anos. Eles forneciam projetor, operador e um catálogo de filmes para os exibidores. A venda direta foi a primeira forma de distribuição de filmes, o que fazia com que os exibidores estivessem sempre comprando filmes para apresentar novidades em suas projeções, mantendo a atenção do público. Muitos exibidores também se tornaram realizadores para fazer seus próprios filmes e exibí-los em seus estabelecimentos, mas isso não diminuía a necessidade constante de novidade para agradar ao público. Rosenfeld complementa: “de início, porém, o valor comercial das fitas era determinado apenas pela novidade sensacional da invenção que reproduzia o movimento” (2005, p. 66).

O exibidor itinerante era uma figura muito comum nos primeiros anos de atividade do cinema. Ele participava de eventos e feiras, e viajava por várias cidades levando seu projetor e um catálogo de filmes. O exibidor podia explorar muito o catálogo de filmes que tinha, e não precisava renová-lo com a mesma frequência que uma sala fixa.

O principal local de exibição dos primeiros filmes eram lugares onde aconteciam espetáculos de variedades, como o *vaudeville*, feiras, exposições, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversão e cafés. Quando surgiu, o cinema não era uma atração autônoma, mas uma atividade auxiliar para incrementar outras atrações. “A aparição dos filmes no contexto maior das diversões populares do final do século XIX permite pensar que o cinema tinha características comuns com essas diversões, incluindo certas estratégias narrativas” (COSTA, 2005, p. 93). Essas formas de espetáculo eram ditas populares porque

não utilizavam formas narrativas construídas de acordo com o modelos das artes nobres, como a pintura, a literatura e o teatro burguês.

Em 1896 o *vaudeville* se consolidou como diversão popular e os vários teatros do gênero disputavam o público entre si. Cada sessão no *vaudeville* era composta por vários atos de 10 a 20 minutos de duração, sem nenhuma conexão entre si, como shows com animais, números de comédia, dança ou magia, declamação de poemas, números de lanterna mágicas e filmes. As sessões começavam à tarde e duravam até o fim da noite. Os exibidores tinham autonomia para decidir a ordem em que os filmes seriam projetados, caso eles tivessem mais de um rolo, decidiam também a ordem dos rolos, havia comentadores, também chamados de narradores, para explicar a história para o público. Somente a partir de 1900 as empresas produtoras passaram a ter mais autonomia sobre os filmes, quando estes passaram a ser mais longos, a ter mais planos e uma narrativa melhor estruturada, impossibilitando a alteração da ordem dos rolos.

Segundo Rosenfeld “o cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados” (2005, p. 63). Sobre esta questão, Sklar complementa: “Se o anseio de diversões que tinha essa gente nas poucas horas de ócio pudesse ser explorado com êxito, seria possível ganhar dinheiro; mas cumpria que o entretenimento fosse barato, rápido e, sobretudo acessível.” (SKLAR, 1979, p. 25). Nos seus anos iniciais, as projeções cinematográficas estavam restritas à bairros operários, as classes mais abastadas e as entidades que zelavam pelos bons costumes e pela moral da sociedade não frequentavam esses lugares. Em 1906, Pittsburgh, grande centro industrial e operário dos Estados Unidos, já tinha uma quantidade razoável de salas de exibição, em 1908 a cidade passa a ter cerca de 10 mil salas de exibição.

Não havia divisão clara de funções nos primeiros anos de atividade do cinema, porque, afinal de contas, ainda não estavam estabelecidas quais seriam essas funções, a única figura que destacava era a do operador de câmera e, em alguns casos, a do seu assistente. Os atores estavam recém começando a trabalhar na produção de filmes, muitas vezes os próprios funcionários das companhias cinematográficas atuavam nos filmes. Se não havia divisão de funções, também não havia créditos no início ou no final de cada filme para mostrar quem trabalhou em determinada obra. O público primeiro passou a reconhecer os filmes pelas empresas produtoras, para anos mais tarde, por volta de 1915-20 conhecer o nome dos atores, do diretor, do roteirista, do cinegrafista, etc.

O período de exibição de filmes no *vaudeville* vai até 1906, quando o cinema deixou de fazer parte do espetáculo de variedades e passou a ser uma atração autônoma nos *nickelodeons*. Vários fatores contribuíram para essa mudança, entre eles, aumento do público, aumento do tamanho dos filmes, histórias mais estruturadas do ponto de vista da narrativa, crescente segmentação e industrialização da produção, distribuição e exibição de filmes.

Os *nickelodeons* eram grandes armazéns adaptados para se tornarem cinemas, seus donos eram imigrantes europeus, os quais enriqueceram rápido com essa atividade. Eram lugares abafados, escuros, com pouca ventilação, pouco confortáveis e as condições de higiene eram precárias. Quando os lugares sentados estavam todos ocupados, muitas pessoas assistiam os filmes de pé. Entretanto, era a diversão mais barata da época, e acessível à população operária de baixa renda. O ingresso custava 5 centavos de dólar, ou um níquel, daí o nome *nickelodeons*. Essas salas de exibição improvisadas se espalharam por todos os Estados Unidos, incentivando o processo de industrialização e massificação do cinema.

Apesar de ser uma diversão popular, os *nickelodeons* não eram vistos com bom olhos pelos setores mais ricos da sociedade e pela igreja, principalmente devido ao fato que esses setores não tinham controle nenhum sobre a produção cinematográfica, ao mesmo tempo que ficavam surpresos com a crescente adesão da classe operária às projeções, ainda desconhecidas do público mais abastado.

Para que a classe média, e posteriormente a burguesia, passassem a freqüentar o cinema, esses ambientes tiveram que passar por uma série de mudanças. Foi criada a figura do lanterninha que circulava pelo ambiente e cuidava das ações do público, foi incorporada também a figura do comentador, ou narrador, para ajudar no entendimento dos filmes, as salas deixaram de ser tão escuras e os cuidados com limpeza e higiene ficaram mais rigorosos. Também foram criação de órgãos e entidades para analisar e controlar a produção cinematográfica, representantes dessas entidades assistiam os filmes e decidiam o que deveria ser cortado ou mudado neles.

Rosenfeld (2005) distingue quatro momentos do desenvolvimento comercial do cinema. O primeiro é a cessão da propriedade do filme, ou seja, o exibidor compra o filme. A segunda fase foi a concessão temporária do direito de exibição, agora o exibidor compra do distribuidor o direito de exibir um filme por um determinado período. O aumento da demanda por novos filmes e a expansão das salas de projeção levam ao terceiro momento deste processo. Para atender o aumento da demanda, os produtores têm que produzir mais filmes e de forma mais rápida, assim começam a ser delineadas as bases da produção em grande escala

e a formação da indústria cinematográfica. O quarto momento é a formação de monopólios, os produtores modificam o sistema de produção para diminuir a concorrência.

O monopólio é denominado com o eufemismo ‘exclusividade’, por meio da qual determinada distribuidora recebe o direito exclusivo de arrendar determinado filme durante determinado tempo em determinada zona. Essa reforma é introduzida aos poucos e satisfaz todo mundo – menos os exibidores. Os produtores obtêm preços mais altos por menos cópias, reconquistando além disso o mercado; os distribuidores, eliminada a competição, enfrentam menos riscos; só os exibidores têm de pagar preços mais altos sem ganhar nada em compensação. Ao mesmo tempo introduz-se outra inovação: o fabricante não vende mais a cópia ao atacadista, apenas lhe concede o direito de exibição (ROSENFELD, 2005, p. 72-73).

Sob esforço e comando de Thomas Edison, foi criada em 1908 a *Motion Pictures Patents Company* (MPPC), com o objetivo de regulamentar, controlar e moralizar o cinema, para que isso acontecesse a entidade fazia uma série de imposições aos seus membros. Faziam parte da MPPC a Cia. Edison, *Vitagraph* e *American Mutoscope & Biograph* e mais algumas outras companhias menores, entre elas *Essanay*, *Kalem*, *Selig*, *Lubin*, *Pathé Frères* e *Méliés*, e também Gorge Klein, um importador de Filmes. Em, 1910 a entidade fundou a sua própria distribuidora de filmes, a *General Film Company*.

A MPPC estabeleceu um preço padronizado a ser cobrado por cada rolo de filme e regularizou os lançamentos, permitindo a cada estúdio lançar até três rolos por semana. Os licenciados só podiam alugar os filmes, e não comprá-los. Precisavam manter seus cinemas dentro de padrões mínimos de segurança e higiene, (...), e tinham de pagar *royalties* sobre os projetores patenteados (COSTA, 2006, p. 39-40).

A MPPC também tinha como objetivo proteger o mercado americano do seu principal concorrente, o mercado europeu, através, por exemplo, de intervenções e disputas jurídicas sobre patentes. A classe média, através dos órgãos de censura, tentou manter controle da MPPC e também da atividade cinematográfica, o que ela não considerou foi o fato de que esta era uma entidade controlada principalmente por produtores e companhias que não mantiveram as suas atividades no ramo por muito anos. Os herdeiros da atividade cinematográfica foram imigrantes, principalmente judeus do leste europeu, donos de *nickelodeons* ou produtores de companhias novas e independentes, que não faziam parte do Truste da MPPC.

Um fato interessante é que a MPPC não acabou com a concorrência, mas fomentou-a, além de causar a falência de Edison, em 1918, devido aos seus gastos com disputas judiciais.



A MPPC “não melhorou de forma notável a qualidade nem a moral dos filmes, mas levou outros a fazê-lo” (SKLAR, 1978, p. 51).

As companhias cinematográficas independentes tentavam driblar o truste da MPPC para conquistar um lugar neste ramo, e só garantiram seu lugar porque a produção de filmes das companhias da MPPC não conseguia abastecer sozinha o mercado americano. Segundo Sklar, em 1909 havia nos Estados Unidos cerca de 6 mil *nickelodeons* licenciados pela MPPC (restando pelo menos mais 6 mil sem licença), cada um deles precisava de pelo menos 21 filmes por semana para ter uma programação variada. É importante frisar que os lugares licenciados eram preferencialmente aqueles que ficavam perto dos centros comerciais ou fora dos guetos ou bairros étnicos. A gradual inclusão da classe média e da burguesia como público dos cinemas faz parte da estratégias das primeiras companhias para expandir seus negócios e garantir o seu sustento com uma faixa de espectadores mais abastados.

(...) uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos a criação de obras de arte. Seria, portanto, absurdo e infantil condenar os industriais do cinema por criarem raramente uma obra de arte. Uma produção cinematográfica aproveitável de filmes de ficção é impossível sem organização industrial e sem o investimento de consideráveis capitais (ROSENFELD, 2005, p. 35).

A industrialização da atividade cinematográfica aconteceu aos mesmo tempo em que ocorreram mudanças na narrativa dos filmes, como a adoção do modelo técnico-estético que deu origem ao cinema clássico. Os setores produtivos da indústria cinematográfica (produção, distribuição e exibição) também passaram por mudanças como a construção de locais para exibição, os galpões improvisados deram lugar para luxuosa salas de exibição localizadas em bairros nobres. A classe operária também continuou freqüentando os cinemas, mas perdeu o seu status de principal público cinematográfico, e teve que se adaptar às mudanças técnicas, estéticas e narrativas dos filmes.

### 1.3.1 As principais companhias cinematográficas americanas nos primeiros anos de atividade do cinema

No período de 1893 a 1896 a *Edison Manufacturing Company* era a única empresa do setor nos Estados Unidos, até que surgiram mais duas companhias cinematográficas, a *Biograph* e a *Vitagraph*. Estas três companhias cinematográficas são as principais produtoras de filmes da primeira fase do cinema americano. A *Biograph* e a *Vitagraph* foram criadas em 1896, foram as primeiras companhias norte-americanas que trabalhavam especificamente com cinema. Neste primeiro momento a produção cinematográfica norte-americana está concentrada na Costa Leste, mais especificamente na cidade de Nova Iorque.

#### 1.3.1.1 *Edison Manufacturing Company* (1896-1918)

Em 1893 Edison inaugurou o que seria o primeiro estúdio cinematográfico, batizado pomposamente por ele de *Revolving Photograph Building*, mas apelidado pelos seus funcionários de *Black Maria*. Neste mesmo ano foi criada a *Edison Manufacturing Company*, para legitimar a posição do inventor americano no ramo das imagens em movimento. Edison não dirigia os filmes da sua companhia, seu interesse era comercial, mesmo assim a sua figura está presente em uma série de fatos das primeiras décadas da história cinematográfica.

Um dos grandes nomes da *Edison Manufacturing Company* era Edwin S. Porter, ele foi um dos principais cinegrafistas da companhia. Porter se tornou funcionário da Cia. Edison no final de 1900, foi contratado devido as suas habilidades em operar, consertar e aprimorar projetores e câmeras. Segundo Musser (1991), aos poucos, as habilidades de Porter para criar boas histórias também foi reconhecida, seu nome aparece nos créditos dos filmes da companhia a partir de 1901.

Porter começou a sua carreira nas atividades de entretenimento como projetorista de um dos maiores teatros de *vaudeville* de Nova York, o *The Eden Musee*. Como projetorista, Porter escolhia a seqüência em que os filmes seriam exibidos, o que era um espécie de montagem para a época. Essa atividade deu a Porter um grande conhecimento sobre o gosto do público e, principalmente, capacidade para pensar cinematograficamente, ou seja, contribuiu para o desenvolvimento das suas habilidades para contar uma história através de imagens. Ele era responsável pelo trabalho de câmera, efeitos especiais e montagem dos filmes, enquanto que outras pessoas lidavam com os atores.

Entre 1908 e 1909 Porter e Edison entraram em desacordo. Porter não concordava com as práticas comerciais de Edison, enquanto que Edison dizia que os filmes de Porter não atendiam mais as necessidades comerciais da empresa. Porter foi demitido em 1909 e passou a trabalhar junto com produtoras independentes, em 1912 participou da fundação da *Famous Players Film Company* juntamente com Daniel Frohman e Adolph Zukor. Porter dirigiu alguns filmes de sucesso na *Famous Player*, mas, em 1915, quando o estúdio da companhia pegou fogo e foi totalmente destruído, Porter vendeu sua parte na empresa e se retirou do mercado cinematográfico.

Nos anos seguintes após a saída de Porter, a Cia. Edison enfrentou uma série de problemas, principalmente ligados a disputas judiciais por patentes. Entre 1909 e 1911 a MPPC, sob o comando de Edison, processou praticamente todas as empresas americanas e perdeu muitos desses processos. Edison contratou novos engenheiros para modernizar sua aparelhagem, mas não obteve sucesso. Os filmes da companhia já não faziam o mesmo sucesso de antes. Em 1918 começou a vender os seus imóveis ligados ao cinema, como os dois estúdios que a companhia tinha, despediu os atores e os funcionários da *Edison Manufacturing Company*, e assim se retirou da indústria cinematográfica.

#### 1.3.1.2 *American Mutoscope and Biograph Company* (1896-1915)

A *Biograph* foi uma das principais concorrentes da *Edison Manufacturing Company*. Os fundadores da companhia foram Elias Koopman, Henry Marvin e Herman Casler. De acordo com Sabadin (1997) o objetivo inicial era explorar a venda de um modelo de projetor, aos poucos a empresa começou também a produzir filmes. Foi nesta companhia cinematográfica que começaram a trabalhar várias estrelas do cinema mudo, como Mary Pickford, Dorothy e Lillian Gish, Mack Sennett, Florence Lawrence, e D.W. Griffith.

Griffith começou a trabalhar com cinema por volta de 1907, antes de ser diretor, passou por várias atividades, foi ator, assistente de produção, montador e roteirista. Ficou na *Biograph* até 1913, quando foi contratado pela *Mutual*, o motivo de sua saída foram as suas idéias ousadas demais para a *Biograph*. A crise da *Biograph* começou quando a companhia perdeu Griffith e outras das suas estrelas. Além disso, a participação no truste criado por Edison na MPPC, também contribuiu para a crise. A *Biograph* encerrou as atividades em 1915.

Griffith queria fazer filmes maiores, e contar histórias mais elaboradas com um número maior de personagens, a companhia não concordava com a produção de filmes de longa-metragem, pois ainda não se sabia qual seria a reação do público à projeção de longas. Sobre o trabalho do diretor na *Biograph*, Sabadin (1997) diz que Griffith

(...) dirigiu aproximadamente 450 filmes curtos, a maioria de apenas um rolo, além de supervisionar a produção de centenas de outros, num ritmo frenético raramente visto no cinema. Mais que quantidade, seus filmes já demonstravam claramente o talento daquele que seria um dos mais importantes cineastas da história. Sua produção já se mostra rica no domínio da linguagem cinematográfica, com mudanças nos ângulos das câmeras, ações paralelas, iluminação dramática, bom ritmo de edição, closes e outros recursos que – se não foram exatamente inventados por Griffith – encontraram um grande realizador (1997, p. 86).

Griffith levou para o cinema características do folhetim e do melodrama oitocentista. Xavier (1984), assim como outros autores, entre eles o próprio Sabadin (1997), fala sobre a importância de Griffith no desenvolvimento do modelo narrativo clássico norte-americano, mas faz algumas ressalvas. “A lista de inovações que Griffith se atribui é um exagero, embora a reivindicação de um papel decisivo na evolução da linguagem seja obviamente legítimo” (XAVIER, 1984, p. 31).

Em vários momentos Xavier faz comentários sobre “os dois lados da moeda” do modelo narrativo que Griffith introduziu, por um lado um “pecado original” (1984, p. 14), mas por outro “traição às especificidades do cinema” (1984, p. 14). Este ponto de vista contraditório revela que não existe uma forma correta de se fazer cinema. O cinema norte-americano ficou marcado pelo modelo narrativo clássico, enquanto isso, as cinematografias européias encontraram outras formas para fazer cinema. Cada cinematografia, e cada diretor, tem a possibilidade de fazer as suas escolhas técnicas e estéticas, Griffith fez as suas escolhas, assim também como Eisenstein as fez alguns anos mais tarde.

### 1.3.1.3 *Vitagraph* (1896-1925)

A *Vitagraph* não teve tantas estrelas como a *Biograph*, esta companhia se destacou na atividade cinematográfica no setor técnico. A companhia foi fundada por dois imigrantes ingleses, Albert E. Smith e James Stuart Blackton. Blackton era jornalista, certo dia do ano de 1896 ele recebeu a tarefa de entrevistar Thomas Edison, o resultado foi um pequeno filme

sobre a entrevista. Pouco tempo depois Blackton, ainda fascinado pela experiência, comprou uma câmera de Edison e convidou o amigo Smith para trabalhar com cinema, e assim surgiu a *Vitagraph*. No ano seguinte a companhia ganhou mais um sócio, William T. Rock.

As grandes estrelas da *Vitagraph* foram o próprio Blackton e Florence Turner. Florence começou a trabalhar na companhia em 1906, como roupeira, em seguida fez alguns filmes e tornou-se atriz. Blackton acumulava funções na companhia, e, de acordo com Sabadin (1997), foi uma das figuras mais criativas dos primeiros anos do cinema. Ele era ator, produtor, diretor e desenhista de animação. A *Vitagraph* produziu vários filmes de animação sob o comando de Blackton.

Segundo Sabadin “uma das marcas registradas da *Vitagraph* era misturar, indiscriminadamente, cenas reais com outras produzidas em estúdio, criando uma espécie de documentário dramatizado, ainda que o público fosse informado sobre quais cenas eram falsas e quais eram verdadeiras” (1997, p. 88). Essa prática não era comum apenas na *Vitagraph*, praticamente todas as companhias faziam isso, Costa (2005), Rosenfeld (2002) e Gunning (1994) são alguns dos autores que comentam sobre esta tão prática tão comum nos primeiros anos de atividade do cinema.

A *Vitagraph* também participou do truste de Edison, e isso acabou enfraquecendo a companhia de várias formas, principalmente política e economicamente. Blackton saiu da *Vitagraph* em 1917 para se tornar um produtor independente. A *Vitagraph* encerrou as atividades no ano de 1925, quando foi comprada pela *Warner Bros*.

#### 1.3.1.4 O futuro das companhias cinematográficas norte-americanas

Segundo Calil (1996), as três grandes companhias independentes do período eram a *New York Company*, de Kesse e Bauman, a *IMP* de Carl Laemmle e a *Powers* de Patrick Powers. Em 1910 essas três empresas se organizaram e fundaram a sua própria distribuidora, a *Motion Pictures and Sales Company*. As companhias independentes compravam negativo de uma empresa européia e camuflavam as marcas das suas câmeras, tudo isso para fugir do controle do truste. Outra estratégia utilizada foi mudar o local de produção dos filmes da costa leste para a costa oeste, na Califórnia, dando início a construção de *Hollywood*, não apenas com prédios ou estúdios, mas também no imaginário das pessoas. A Califórnia oferecia outras vantagens como mão-obra barata, clima favorável o ano todo para a realização de externas e

vasto repertório de locais para filmagens. Em 1912 a produção de filmes dos independentes se igualou a das empresas da MPPC.

William Fox como distribuidor e Adolph Zukor com a companhia *Famous Players Films Company*, futuros magnatas do cinema ao lado de Laemmle, começaram as suas atividades no cinema aliados ao Truste da MPPC, e fizeram parte do truste enquanto ele não prejudicou seus negócios. Fox “foi o pioneiro na integração vertical da indústria cinematográfica, combinando a produção, a distribuição e a exibição sob as ordens de um dono só ou de donos filiados – desenvolvimento que logo se padronizou na indústria” (SKLAR, 1978, p. 57). Em seguida foi a vez de Samuel Goldwyn entrar neste ramo, ao lado do sócio Jesse Lasky, iniciando as atividades da *Lasky Feature Play Company*.

A *Famous Players* de Zukor deu origem a *Paramount* através da fusão com a *Lasky Features* no início da década de 1920. Samuel Goldwyn se associou a Marcus Loew e a Louis B. Mayer para fundar a *Metro-Goldwyn-Mayer – MGM* por volta de 1924. A *Warner*, de Harry Warner, surgiu da incorporação da *Vitagraph* em 1925. William Fox se associou a Joseph Schenk e a Darryl Zanuck para dar origem, em 1935, a *Twentieth Century Fox*. Laemmle, Kessel e Bauman deram origem a *Universal* antes do fim da década de 1910.

Fox, Zukor, Laemmle e Goldwyn são exemplos de imigrantes europeus que passaram a tomar conta da atividade cinematográfica e se tornaram os primeiros magnatas do ramo, em uma época que o cinema passava por mudanças profundas, que culminaram com a adoção de um modelo narrativo que padronizou a produção fílmica norte-americana, tornando a atividade cinematográfica um meio de entretenimento de massa e industrializado no fim da década de 1910.

## 2 A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Os estudos da narrativa cinematográfica consideram o filme um relato e se preocupam em compreender como este relato conta uma história. Baptista (1994) define história como uma série de acontecimentos, e relato como a forma de se contar os acontecimentos da história. Como vimos no capítulo anterior, os primeiros realizadores utilizaram recursos técnicos e artísticos de outras atividades para produzir os primeiros filmes, ao mesmo tempo em que descobriam as características específicas do meio em que estavam trabalhando e começavam a desenvolver recursos próprios para a atividade cinematográfica. No campo da teoria não foi diferente, a origem dos estudos da narrativa cinematográfica está nos estudos da narrativa literária, as teorias específicas sobre o campo cinematográfico foram surgindo conforme evidenciavam-se as especificidades do cinema.

A narrativa dos filmes dos primeiros tempos do cinema só começou a ser compreendida depois que foram estudadas as formas narrativas posteriores a este período, como o modelo clássico hollywoodiano ou o cinema moderno dos anos 60. Só então, foi possível voltar para o início do cinema e compreender as formas de expressão dos primeiros filmes, deixando de ver esta primeira fase da atividade cinematográfica apenas como um estágio inicial que o cinema tinha que passar para se tornar narrativo.

Durante muitos anos, a principal base de comparação utilizada para determinar as características narrativas do cinema dos primeiros tempos foi o modelo clássico hollywoodiano, que foi o modelo que sucedeu as formas narrativas utilizadas neste período inicial, e que se tornou dominante a partir de 1915, até meados dos anos 50. É interessante lembrar que as características do modelo clássico foram sendo desenvolvidas ao longo dos primeiros anos do cinema, até que esse modelo se tornou predominante. Isto não aconteceu apenas com as narrativas, muitos elementos técnicos e estéticos específicos do cinema moldaram-se nesses anos iniciais de atividade.

Hoje já é possível afirmar que o cinema dos primeiros tempos tem formas narrativas próprias, que fazem parte do período inicial deste meio e de um contexto técnico, estético e cultural composto por uma série de características específicas, como o momento em que o cinematógrafo começou a se utilizar, as experiências iniciais com o aparato, a bagagem técnica, artística e cultural dos primeiros realizadores.

Duas formas narrativas estão associadas ao cinema dos primeiros tempos, são elas a mostraçõ e o cinema de atrações, além do desenvolvimento das características que ajudaram a compor o modelo narrativo clássico. Nos primeiros anos predominaram os sistemas de

mostração e atração, em seguida esses dois sistemas começaram a dar espaço e a coexistir com as características narrativas do modelo clássico, até que este modelo se tornou predominante.

## 2.1 A origem do estudo da narrativa cinematográfica

O termo narrativa foi proposto pelo russo Tzvetan Todorov, em 1969. Mas foi com o francês Gerard Genette que a narratologia ganhou notoriedade como disciplina, em 1972 com a publicação da obra *Figures III*, principalmente com o capítulo *Discurso da narrativa*. Neste momento inicial o principal foco dos estudos narrativos estava no conteúdo, na temática e nos significados do relato.

Segundo Baptista (1994), Genette se preocupa em compreender a narrativa como um discurso, como um processo de enunciação que utiliza elementos específicos, como imagem e som. Gaudreault e Jost (2009) afirmam que foi com Genette que os estudos de narratologia ganharam uma nova perspectiva, que se preocupa com as formas de expressão e não apenas com os conteúdos, esse novo ramo ficou conhecido como narratologia modal, e fazia oposição a narratologia temática, da qual Algirdas Julien-Greimas é um dos principais representantes. Gaudreault e Jost se dizem herdeiros dos estudos de Genette.

As especificidades do meio cinematográfico implicaram mudanças no estudo da narrativa, essa questão é frisada tanto por Baptista quanto por Gaudreault e Jost. Tanto a palavra como a imagem podem ser utilizadas com muito êxito para se contar uma boa história, entretanto, o cinema utiliza formas de expressão diferentes da literatura, e que implicam em diferentes questionamentos.

Segundo Baptista (1994), os conceitos de narração e de enunciação têm orientado muitas análises fílmicas. Enunciação é um termo da lingüística, está empregado no artigo *O aparelho formal da enunciação* de Emile Benveniste para distinguir aquilo que é dito, o enunciado, dos meios que são utilizados para dizer, que é a enunciação. A enunciação é o processo que cria o texto, este processo inclui também o enunciador, o leitor e o contexto do enunciado. No campo cinematográfico, o foco está nas relações entre o enunciador e o enunciado, que é o filme, e o destinatário, que é o receptor do filme. O problema é que um filme não pode ser estudado a partir do simplório modelo emissor-receptor.



Não é fácil transpor esta problemática lingüística para o cinema. Um filme possui várias matérias de expressão (imagem, ruídos, diálogos, música e menções escritas) que, simultaneamente ou não, produzem um discurso muito mais ambíguo que o de um romance. (...) Também não podem achar os equivalentes escritos das ‘marcas da enunciação’ de um relato escrito. O filme narrativo clássico tende a ocultar sua enunciação. Parece que a história se desenvolve livremente, por si mesma, sem que ninguém a esteja contando (BAPTISTA, 1994, p. 79).

Baseado nos trabalhos de Christan Metz, Gaudreault e Jost citam cinco critérios que podem ser utilizados para o reconhecimento de qualquer narrativa, são eles: toda narrativa tem começo, meio e fim; “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada, por outro, a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDERAULT e JOST, 2009, p. 33); a narrativa é um discurso, esse discurso é formado por uma série de enunciados que são feitos por uma “instância narrativa” (GAUDERAULT e JOST 2009, p. 34), o que sugere a existência de um narrador, perceptível ou não; a próxima característica diz que “a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade” (GAUDERAULT e JOST 2009, p. 34); e por último, as narrativas são formadas por uma série de acontecimentos. A partir desses critérios começam a surgir características narratológicas próprias do cinema, como a questão do narrador. Quem conta a história? O narrador é um personagem? Quem é o narrador? Quais são os enunciados que as imagens podem passar?

Genette, por exemplo, também se preocupa com o ponto de vista e a focalização da narrativa, no que diz respeito às relações entre o narrador e os personagens do filme. De acordo com essa relação, o autor elabora três categorias: na primeira o narrador tem mais informações que os personagens, os filmes clássicos se encaixam nesta categoria, na segunda o narrador tem conhecimento da mesma quantidade de informações que os personagens, e na terceira o narrador sabe menos que os personagens. Estas três categorias podem aparecer de forma alternada em um mesmo filme. Entretanto, a focalização é outra questão que precisa de um tratamento diferente no campo cinematográfico.

Aumont e Marie (2008) afirmam que o conceito de focalização está ligado a dois elementos diferentes, que são o saber e o ver, por isso a dificuldade em aplicar este termo nos estudos cinematográficos. O saber se refere ao que determinado personagem sabe da história que está sendo contada, o ver diz respeito ao que o personagem vê.

No cinema não se pode confundir o saber com o ver, pois um filme pode mostrar o que uma personagem vê e ao mesmo tempo dizer o que pensa. (...). Além disso, o saber de uma personagem é muito menos definido em um

filme do que em um romance. (...). Já o ver varia às vezes, dentro de uma cena, e se o tomamos como critério, concluímos que a maioria dos filmes apresenta focalização variável. (BAPTISTA, 1994, p.80)

O termo “instância narrativa”, citado acima em um dos cinco critérios para identificar uma narrativa, também pode ser entendido como “narrador”. Para responder a questão “quem narra a história” é precisar analisar a relação entre a história que está sendo contada e o narrador. Gaudreault (1989) utilizou o termo “meganarrador” para nomear essa instância narrativa. O meganarrador seria o responsável pela organização do relato e faz parte da história de forma implícita, ele comanda todos os elementos que fazem parte do filme, como a imagem, o som e os ruídos.

Gaudreault (2009) diz que em seus trabalhos anteriores analisou a questão da narrativa com corpus muito específicos, como, por exemplo, o cinema moderno ou o cinema dos primeiros tempos, e cada corpus o levou a perspectivas diferentes, praticamente contraditórias. O passo seguinte do autor foi colocar lado a lado essas visões contraditórias, para que as diferenças aparecessem e mostrassem que a narratologia é uma disciplina “jovem e viva” (2009, p. 15). Gaudreault se preocupou “em refinar algumas de suas hipóteses, levando em conta especialmente o primeiro cinema” (2009, p. 15), e o fato de que neste período a narrativa cinematográfica estava em formação.

Parece-nos que a narratologia esclarece aspectos importantes das estratégias narrativas utilizadas nos filmes de ficção que levam o espectador a desfrutar da experiência cinematográfica. A narratologia revela também importantes aspectos da produção de sentido, fazendo com que o filme possa ser visto na qualidade única de seu próprio sistema de organização. (BAPTISTA, 1994, p. 81).

Buscar os sistemas próprios de cada forma narrativa é uma forma de compreender as especificidades da produção fílmica de cada período ou cinematografia.

## 2.2 A narrativa cinematográfica

Gaudreault e Jost (2009) afirmam mais de uma vez que a narrativa cinematográfica nasceu junto com o cinema, sobre esta questão os autores fazem a seguinte observação: “A idéia de se servir do filme principalmente para contar histórias nasceu ao mesmo tempo que o cinematógrafo” (2009, p. 37). A partir disto é possível afirmar que a narrativa cinematográfica

começou a se desenvolver desde os primeiros anos de atividade do cinema, entretanto, a vontade de contar histórias já existia anteriormente ao cinema, tanto que foram descobertos meios para se fazer isso, como o livro, o teatro e a lanterna mágica.

Quem vê os filmes produzidos nos primeiros quinze anos do cinema pode achar estranho dizer que aqueles filmes, muitos deles com apenas um plano, já eram narrativos, ainda mais quando estes filmes são comparados com as narrativas produzidas nos dias de hoje, que se desenvolvem nas telas através de centenas, ou mais, planos. Então, surgem as seguintes questões: é possível contar uma história com apenas um plano? Como um ou mais planos narram uma história?

Para estudar a significação da narrativa de um plano isolado, seria necessário que o filme tivesse apenas um único plano. Ora, é precisamente o caso da maioria dos 'rolos' produzidos antes de 1903, não é inútil recuar um pouco no tempo e ver como, naquela época, *nasce* a narrativa cinematográfica. (GAUDREULT E JOST, 2009, p. 37)

De acordo com Gaudreault e Jost, o plano da grande maioria dos filmes dos primeiros anos do cinema é “uma tripla unidade de lugar, tempo e de ação” (2009, p. 38). Para compreender como isso era possível é preciso levar em consideração que esses filmes eram curtos, com duração média de um a três minutos, filmes mais longos começaram a se tornar frequentes por volta de 1903-05. Além disso, possuíam histórias simples, com ações simples, que podiam ser contadas em apenas um plano, ou com uma meia dúzia, ou mais deles. Vale lembrar também que conforme o cinema se desenvolvia técnica e artisticamente, as narrativas também eram aprimoradas. Levando em consideração essas características, Gaudreault e Jost (2009) dizem que os filmes dos primeiros anos de atividade do cinema são “unipontuais”.

O desenvolvimento técnico e comercial da atividade cinematográfica foi um fator muito importante para que a narrativa também se desenvolvesse. Uma atividade que se tornava mais respeitável com o passar do tempo, o aumento da demanda por filmes, um público mais abrangente e exigente, classes sociais mais abastadas começam a frequentar as salas de exibição, a construção de salas de exibição próprias para a projeção de filmes, esses são apenas alguns dos fatores que contribuíram para o desenvolvimento do cinema e da narrativa.

O cinema narrativo clássico é reflexo da conjuntura relatada acima. O modelo narrativo clássico começou a se formar nos primeiros anos de atividade do cinema, é claro que as suas características encontram-se diluídas nesses anos iniciais, até que foram se tornando cada vez mais frequentes. Aos poucos, foi sendo moldado um modo narrativo

eficiente para se contar histórias para um meio que também se adequava a este objetivo, os realizadores tentavam contar histórias cada vez mais elaboradas, e o público aceitava as mudanças na medida em que se interessava cada vez mais pelo cinema e pelas histórias contadas nos filmes.

Edwin S. Porter e D.W. Griffith são dois nomes que se destacam na produção fílmica norte americana dos primeiros tempos, ambos contribuíram para o desenvolvimento técnico e artístico do cinema, mas de formas diferentes. Os trabalhos destes realizadores se cruzam numa fase de transição do cinema dos primeiros tempos, quando as atrações e mostrações começam a dividir espaço com a narração.

Porter faz parte do período inicial, das primeiras descobertas e experimentações. Em seus filmes é possível encontrar características narrativas diluídas, ou seja, elementos usados de forma aleatória, muito mais ao acaso do que uma aplicação direta e sistemática dos princípios narrativos.

Já a contribuição de Griffith para o cinema é inegável, ele se destacou rapidamente como um habilidoso contador de histórias, que sabia identificar o gosto do público e que rapidamente compreendeu as especificidades do meio em que trabalhava. Os filmes de Griffith apresentam características narrativas mais constantes, ele foi o responsável pela organização de uma série de elementos que estavam dispersos.

### 2.2.1 Atração e mostração: as formas narrativas do cinema dos primeiros tempos

Atração e mostração são duas formas narrativas próprias do cinema dos primeiros tempos. Estas terminologias foram criadas e adotadas depois da revisão da historiografia clássica iniciada nos anos 70, que revitalizou os primeiros anos de atividade do cinema. Enquanto que o franco-canadense Gaudreault trabalhava com a noção de mostração aplicada ao cinema dos primeiros tempos, o americano Tom Gunning desenvolvia o termo “cinema de atrações” para compreender os processos narrativos deste período. Apesar de terem sido desenvolvidos praticamente ao mesmo tempo, existem algumas diferenças pontuais entre os conceitos de atração e mostração.

Os trabalhos de Gaudreault giram em torno de questões relacionadas à narrativa cinematográfica como um todo, sem focar em um período específico. A definição de mostração faz parte da teoria narratológica desenvolvida por este autor. Por outro lado, os estudos de Gunning giram em torno da história do cinema, principalmente do cinema

americano dos primeiros tempos, dando um caráter histórico-cultural às suas pesquisas. Apesar das diferenças entre os dois autores, as noções de atração e mostração se relacionam para ajudar na compreensão dos modos narrativos utilizados no período em questão.

### 2.2.1.1 Mostração

Segundo Gaudreault e Jost (2009), toda narrativa pressupõem um narrador que conta a história. Eles utilizam a expressão “grande imagista”, de Albert Laffay (pesquisador francês, autor do livro *Logique du cinema*, de 1964, precursor dos estudos narrativos), que é a pessoa encarregada de imaginar e narrar uma história. O grande imagista é o meganarrador de Gaudreault, também conhecido como o narrador invisível do cinema clássico. Ou seja, toda história é contada, ou melhor, narrada, por alguém, ou por algo, uma instância maior, onipresente e onisciente. A função do narrador é dar informações sobre os sentimentos e as ações dos personagens e sobre o andamento da trama, ele faz isso sob o ponto de vista dele, do narrador.

Existe outro modo de passar informações narrativas sobre a história, que deixa de lado a figura do narrador, nesse modo os personagens são o foco principal, eles interpretam determinada situação como se estivessem vivendo-a naquele momento, na frente do espectador. O teatro é o meio que mais utiliza este tipo de representação. No cinema, Gaudreault chama essa forma de representação de “mostração”.

A mostração é uma forma de representação que privilegia o mostrar ao invés do contar, se caracteriza por acontecer sempre no tempo presente, os personagens agem, mas não precisam explicar ou justificar suas ações. Costa define mostração como “uma forma de relato cujo organizador não é aquele típico contador de histórias, mas sim uma espécie de encenador” (2005, p. 114). Esse encenador, também chamado por Costa de mostrador, seria o equivalente do narrador.

E ainda, a mostração é uma forma de narração mimética. Costa, Gaudreault e Jost, lembram que a origem da mimese está nos textos de Platão, e, por definição, é uma forma de imitação feita por um orador ou artista, que se dirige diretamente ao público para recriar situações reais. A figura do personagem é central tanto na mimese quanto na mostração, porque é ela que comanda o espetáculo, ou a representação.

Costa faz uma observação sobre a definição de mostração proposta por Gaudreault. Este termo já era trabalhado pelo autor desde o livro *Du littéraire au filmique: système du*

*recit* (1989). Durante muito tempo Gaudreault trabalhou com um conceito de narração que poderia ser aplicado a qualquer período do cinema, e com a idéia de que a mostraçã seria oposta à narração. Mas, no livro *A narrativa cinematográfica*, escrito entre 1989-1990, em conjunto com François Jost, o autor diz que é justamente nesse modo oposto que está a origem da narrativa cinematográfica. Ou seja, isso demonstra que Gaudreault repensou a questão na narrativa no cinema dos primeiros tempos.

O sistema de mostraçã não parece ter domínio do tempo, ou seja, ele não pode manipular o tempo como, por exemplo, faz o modelo narrativo clássico. O plano acontece sempre no momento presente, sem elipses ou sem elipses bem definidas, é como se fosse uma sucessão de “agoras”. Outra questão importante a ser lembrada é que há uma relação entre a mostraçã e a montagem, como a maioria dos filmes daquele período tinha apenas um plano, não existia a necessidade de organizar o material filmado na hora da montagem do filme.

E mesmo quando começa a existir uma relação entre filmagem e montagem, ou seja, filmes com mais de um plano, não significa que os realizadores descobriram a importância da montagem. No começo da relação filmagem-montagem ainda não havia uma ligação direta entre as duas, porque os planos não tinham continuidade entre si, até poderia ser utilizado mais de um plano para se contar uma história, mas cada um deles era independente do outro, o montador apenas os colocava em ordem, e não os articulava. Essa fase faz parte do período de transição. Quando os planos de um filme começam a ter uma relação de continuidade percebe-se que há uma relação entre a filmagem e a montagem, e, conseqüentemente, também é possível identificar elementos narrativos na história que está sendo contada.

Nos primeiros anos do cinema era muito comum a figura do comentador de filmes, que pode ser compreendida como uma espécie de narrador. Conforme Costa (2005), o comentador não surgiu para suprir as carências narrativas do primeiro cinema. Mais uma vez, o cinema foi influenciado pelas formas populares de espetáculo que utilizavam esta figura, como o comentador dos espetáculos de lanterna mágica e o anunciador das atrações de uma feira ou exposição.

Nos primeiros 10 anos de comércio do cinema, entretanto, não se havia desenvolvido um conjunto de técnicas e procedimentos de linguagem apropriados para a elaboração de uma narrativa visual que fosse suficientemente autônoma a ponto de poder dispensar a “explicação” de um apresentador (MACHADO, 1997, p.79)

O comentador não era uma figura obrigatória, com o passar do tempo dividiu a função explicativa com os intertítulos, ou cartelas, também herança da lanterna mágica. Os

intertítulos eram textos curtos colocados antes das imagens a que se referiam, eles explicavam o que seria mostrado no plano seguinte, muitas vezes eliminando o suspense da história. Adaptações de livros e peças teatrais usam o recurso dos intertítulos para ajudar no entendimento da obra, uma vez que esses filmes condensavam todo um livro ou uma peça em poucos minutos de filme.

O comentador era parte fundamental de certas formas de apresentação dos primeiros filmes. Apesar de ter sido usado também para tentar resolver problemas de compreensão oriundos dos filmes que eram adaptações de narrativas verbais (o teatro e o romance) ele não pertence ao processo que desembocou no cinema clássico, pois a narrativa fílmica, uma vez incorporada às imagens, funcionaria como equivalente interna e invisível das explicações que este comentador inicialmente fornecia (COSTA, 2005, p. 142).

Ou seja, quando os filmes se tornaram auto-explicativos, a figura do comentador foi dispensada, dando lugar para o narrador invisível, ou meganarrador, da narrativa clássica. Os intertítulos continuaram a ser utilizados por um bom tempo, somente na década de 20 seu uso começou a ser questionado e visto como uma herança da literatura desnecessária para o cinema.

#### 2.2.1.2 Cinema de atrações

Gunning desenvolveu o conceito de atrações “pensando em uma forma não narrativa (ou pouco narrativa), mas relacionando-a com um contexto cultural específico – o da virada do século XIX para o século XX – que se prolonga para fora do texto fílmico” (COSTA, 2005, p. 114). O autor se preocupa em entender o contexto histórico-cultural para compreender as especificidades do cinema dos primeiros tempos, é justamente por isso que a autora Flávia Cesarino Costa se refere a um contexto “fora do texto fílmico”.

Como o próprio Gunning (2006) diz, o cinema de atrações não é exatamente oposto ao cinema narrativo, é uma forma de expressão marcada pelo exibicionismo. Essa tendência exibicionista tem como objetivo mostrar os recursos e as possibilidades de utilização do novo meio, principalmente dos seus equipamentos, como a câmera cinematográfica. O objetivo era mostrar coisas e pessoas em movimento.

Quando falo do cinema de atrações estou em parte dizendo que, historicamente, o cinema vem desse entretenimento popular tradicional, e não está, em sua origem, interessado primeiramente em ilusão realista. Está mais interessado em assombrar a audiência, estimulá-la, despertar curiosidade, até mesmo chocá-la, em vez de criar uma história ou um mundo fictício. (REVISTA IMAGENS, 1994, p. 115)

As formas de entretenimento a que Gunning se refere são o *vaudeville*, o teatro popular, os espetáculos de lanterna mágica, o circo, shows de mágica e de ilusionismo. Ou seja, a grande maioria dessas formas de entretenimento buscavam prender a atenção do espectador através da curiosidade, do suspense, ou do humor. Essas formas de entretenimento popular, e até mesmo o cinema, fazem parte do contexto da modernidade *fin-de-siècle*, que marcou a virada do século XIX para o século XX.

A medida em que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. (...) A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” se tornou a tônica da diversão moderna. (CHARNEY E SCHAWARTZ, 2004, p. 112)

Esse é o contexto cultural a que Gunning se refere e que ajudou a caracterizar a produção fílmica do cinema dos primeiros tempos. Nesse ponto, mostrações e atrações apresentam traços em comum, Gunning fala de um cinema exibicionista, e Gaudreault de um cinema que quer mostrar mais do que o contar. Um cinema exibicionista é aquele que quer se mostrar, que quer aparecer, que não esconde o artifício e a técnica. É por isso que os atores têm liberdade para olhar diretamente para a câmera ou para se dirigirem ao espectador.

De acordo com Gunning (2006), esse cinema de atração não está preocupado com a construção de um mundo ficcional, o olhar direto para a câmera que deixa claro a presença do aparato técnico não é um problema, faz parte do espetáculo. O cinema de atrações se dirige diretamente ao espectador. Os personagens não são construídos e não têm motivações psicológicas. Os filmes utilizam planos abertos, devido às limitações técnicas da época e à herança artística do palco do teatro e do *vaudevilles*, em que o espectador via os atores de corpo inteiro.

Sobre a relação com o trabalho de Gaudreault e entre os conceitos de atração e mostrações, Gunning faz a seguinte observação:

Nós trabalhamos juntos e esses conceitos vêm juntos, mas há entre nossos trabalhos algumas diferenças. André (Gaudreault) está lidando estritamente



com a semiótica do cinema, enquanto estou interessado em fenômenos culturais mais amplos. Por essa razão, “mostração” tem, para Gaudreault, um significado quase técnico dentro de sua teoria da narratividade. Os dois conceitos compartilham a idéia de exibir, de mostrar, e ele faz questão de dizer quão importante isto é no cinema das origens, antes da montagem. Há, no entanto, pequenas diferenças. Para Gaudreault “mostração” quer dizer algo oposto à narração e à montagem, enquanto eu não ataria a narração à edição. (...). As atrações mais óbvias estão nos filmes de plano único, pois eles possuem aquele curto ato de exibição. Mas acho que podemos ter filmes que se unem em séries de tomadas, cada uma exibindo algo sem realmente criar uma história (...). Eu diria que as “atrações envolvem um ato de “mostração” (REVISTA IMAGENS, 1994, p. 115-116).

Quando Gunning diz que não liga narração à montagem, está falando de filmes em que os planos se sucedem mas não possuem nenhuma articulação narrativa. Para Gunning (2006), a narração se tornou predominante, mas as atrações não desapareceram por completo, algumas de suas características podem ser vistas nos cinemas de vanguarda e em algumas produções audiovisuais contemporâneas.

Em entrevista à Revista Imagens, Gunning esclarece outra questão muito importante, sobre a relação entre atração e montagem.

Teoricamente separo a atração da narração. Acredito que haja muitos filmes que são só atrações e não envolvem narração. No cinema das origens, frequentemente, encontramos essas duas coisas interligadas, às vezes, intencionalmente. Os primeiros planos subjetivos dos primeiros filmes seriam um bom exemplo disso. Há quase um gênero de filmes (pelo menos uma série) no qual o todo do filme consiste em alguém olhando através de um buraco de fechadura, uma janela, às vezes telescópio. O filme alterna-se entre a pessoa e o que ela vê. Por um lado, isso está caminhando para a narração. Cria-se um personagem, cria-se um ponto de vista, que não é o da atração, mas o do personagem. Todavia, na maior parte desses filmes, não se conta uma história. Usa-se um mecanismo de exibicionismo e atrações, a cada cena em que o *voyer* olha através do buraco. A falta de narração nesses filmes, para mim, relaciona-se com as atrações que parecem querer dizer que há algo para ser visto, algo mais para ser visto. Este é, acredito, o tipo de gesto que o cinema das atrações faz. (REVISTA IMAGENS, 1994, p. 116).

A leitura dos textos de Gunning (1994, 2006) e Costa (2005) revela que existem alguns elementos importantes nos filmes produzidos nos primeiros anos do cinema que evidenciam as características das atrações e do desenvolvimento do modelo narrativo clássico. São eles os gêneros dos filmes, ou o tipo de história que está sendo contada, a forma como os filmes lidam com o tempo e articulam o espaço cinematográfico através do plano, em primeiro lugar, e depois através da montagem.

As comédias, também chamadas de piadas curtas ou *gags*, e os filmes de perseguição marcaram a produção fílmica dos primeiros anos do cinema. Gunning (1994) afirma que as comédias são exemplos de atrações, porque tem a narrativa comprimida em um curto espaço de tempo, são situações que só poderiam acontecer mesmo em um filme curto, como são os filmes produzidos principalmente entre 1895 e 1903. São histórias tão comprimidas que não deixam margem para uma continuidade narrativa.

Os filmes de perseguição começaram a surgir por volta de 1903, e já apresentam certa articulação narrativa. São filmes um pouco mais longos, com média de três a cinco minutos, e que apresentam uma situação que pode ser desenvolvida em mais alguns minutos de filme. Mas, conforme Gunning (1994), os filmes de perseguição não deixam de ser atrações, porque fazem parte do período de transição das atrações para a narração, e também pela forma como organizam e contam suas histórias. Os filmes passam a ter mais planos, mesmo que eles ainda não estejam articulados, ou esboçam tentativas de articulação. As histórias contadas têm fôlego para um filme um pouco maior, porém continuam sendo situações simples, mas que podem se desdobrar. Sobre a articulação do tempo nos filmes dos primeiros anos do cinema:

A narratividade é uma ação que se prolonga, ou um mistério que leva um tempo para ser resolvido. A atração como que explode o tempo. Por isso os filmes de piada se situam entre os dois: eles constroem uma situação, têm uma saída, mas a saída explode num tipo de atração. Os filmes de perseguição (da maneira como as cenas se repetem, você corre daqui para lá) ainda possuem algo na construção, de série, que eu associaria às atrações, apesar de, claramente, estarmos face a uma narração. Neles a narrativa está “esticando” um evento, os perseguidores não pegam logo o homem, mas o perseguem através de todas essas paisagens. (REVISTA IMAGENS, 1994, p. 117).

Aos poucos os filmes começam a deixar de lado situações cômicas e exageradas. As comédias nos moldes das atrações se tornam raras, as situações desenvolvidas nos filmes de perseguição se tornam mais sérias, e passam a fazer parte de filmes mais narrativos, o “enquanto isso” começa a ser utilizado em situações de suspense, ou com uma carga dramática maior. A partir de então começam a ser produzidos filmes com histórias mais desenvolvidas, alguns utilizam o drama e histórias com uma lição de moral muito clara. Este aspecto evidencia claramente a transição para o modelo narrativo clássico.

### 2.2.3 O modelo clássico de David Bordwell

Quando se fala em modelo clássico de narração, o primeiro nome que se associa com esse termo é o do pesquisador norte-americano David Bordwell. Isso não acontece à toa, Bordwell estudou profundamente o modelo clássico hollywoodiano, publicou artigos e livros sobre o assunto, como *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* (2007), *The classical Hollywood cinema* (com Janet Staiger e Kristin Thompson, 1985), e *Narration in the fiction film* (1997), e tornou-se um dos nomes de referência quando se fala em narrativa clássica, que ele define como “uma constituição particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo” (Bordwell, 2007, p. 277).

O modelo clássico hollywoodiano se tornou predominante após 1915, quando o cinema se tornou uma atividade industrial, e os realizadores se tornaram habilidosos contadores de histórias utilizando uma série de elementos e regras que caracterizam o modelo clássico. Essas características e regras não surgiram de uma hora para outra, foram sendo desenvolvidas ao poucos, no início apareciam de forma esporádica, despreziosa, até que se tornaram cada vez mais frequentes e intencionais. Foi assim que o modelo clássico sucedeu as formas de narração do cinema dos primeiros tempos, a atração e a mostração.

No livro *Narration in the fiction filme* (1997) Bordwell fala sobre as teorias mimética e diegética de narração. A teoria mimética é aquela que remonta a Platão, e já foi tratada acima como a origem do conceito de mostração de Gaudreault. Para Bordwell, a teoria mimética ajudou a construir a noção de um observador invisível, ou um narrador invisível, esse observador invisível pode ser a câmera ou um narrador. É importante lembrar que esse observador invisível indica o ponto de vista escolhido para contar uma história. Com relação à teoria diegética, que falam de enunciação e enunciado, Bordwell não concorda com as analogias feitas entre o cinema e a literatura, ou a tentativa de encontrar no filme marcas de enunciação como se faz em outros meios.

Bordwell entende a narrativa como um processo, que ele chama de narração, este processo dá ao espectador informações sobre a história que está sendo contada. O processo de narração apresenta o lugar em que a história acontece (espaço), dá indicações temporais, apresenta os personagens, e revela aos poucos dados importantes sobre a história. Para compreender esse processo, o autor utiliza uma nomenclatura pouco usual, Bordwell adota alguns termos do formalismo russo, entre eles se destacam os conceitos de fábula, *syuzhet*, narração, e também autoconsciência e comunicabilidade.

- Fábula: Termo do formalismo russo para os eventos narrativos em seqüência cronológica causal. (Por vezes traduzido como “história”.) Termo que envolve um constructo do espectador.
- *Syuzhet*: Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como “trama”.)
- Narração: Processo de informar o receptor para que este construa a fábula a partir de padrões do *syuzhet* e do estilo cinematográfico.
- (...)
- Autoconsciência: o grau de conhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador.
- Comunicabilidade: a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula (BORDWELL, 2007, p. 278).

O autor considera muito importante a participação do espectador na construção da fábula, quem vê o filme constrói o mundo imaginário da fábula de acordo com as informações que a narração passa, sejam essas informações passadas de forma implícita ou explícita pelo *syuzhet*, ou trama. A narração clássica tem uma forte ligação com a noção de narrador ou observador invisível. Assim como o narrador, a narração também é considerada invisível ou ocultada, porque revela poucas marcas da sua existência, e as que revela não costumam ser explícitas demais a ponto de causar um estranhamento no espectador.

As informações que a narração clássica dá para o espectador costumam estar “à frente da câmera” (BORDWELL, 2007, p. 289). Isso quer dizer que a narração fornece dados que ajudam o espectador a se situar na história que está sendo contada. As ações e as falas dos personagens e os eventos repetem e reiteram as informações passadas pela narração.

O filme clássico hollywoodiano apresenta de forma suave as linhas causais que fazem parte da história, “o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve um romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais” (BORDWELL, 2007, p. 280).

Os personagens do filme clássico são bem definidos, o que torna fácil identificar quem é quem na trama e os objetivos de cada um. De acordo com Bordwell (2007) cada personagem tem características claras e consistentes no que diz respeito aos traços físicos e psicológicos, e comportamentais. Os personagens são os principais agentes causais, são eles que deflagram e resolvem os conflitos da história. O personagem principal costuma ser o mais construído no filme, afinal de contas, a história e as principais tramas giram em torno dele. Os personagens não olham diretamente para a câmera, eles se posicionam diante da câmera em ângulos quase frontais.

De modo geral, os filmes que seguem o modelo clássico apresentam um estado inicial de equilíbrio, algo rompe com esse equilíbrio, até o fim do filme a situação deve voltar ao normal, ou melhor, uma nova ordem é estabelecida depois dos eventos que provocaram a ruptura do estado inicial. Gardies (2007) também cita esta estrutura, para ele a narrativa é formada por situações de equilíbrio, desequilíbrio, e re-equilíbrio. A finalização das principais linhas causais que a trama apresenta acontece no clímax da história, pouco antes do final do filme. Geralmente a resolução de uma linha causal contribui para a resolução da outra. É por isso que o final do filme com narrativa clássica é marcado pelo final feliz, porque esse final feliz é a conclusão lógica da história, todos os eventos contribuem para que ele se materialize.

A narrativa clássica parece não ter sido construída, mas foi. Só que as marcas da construção costumam estar muito bem escondidas para garantir a fluidez da história. O próprio narrador invisível contribui para isso, assim como a narrativa, ele mantém o espectador sempre bem informado sobre o que está acontecendo, respondendo às questões abertas pela trama, e logo em seguida abre novas questões, dessa forma, aos poucos o espectador vai construindo o quebra-cabeça narrativo. Isso tem ligação com os conceitos de autoconsciência e de comunicabilidade, a narração se torna mais ou menos autoconsciente e comunicativa de acordo com o andamento da trama. “Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente ‘o que vai acontecer a seguir’) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público” (BORDWELL, 2007, p. 285). E ainda:

A abertura e o final do filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A seqüência de abertura com os créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações. A atividade narrativa aberta reaparece, convencionalmente, em determinados momentos: no início e no final de cenas (por exemplo, planos de conjunto, planos com sinais, movimentos de câmera em torno de objetos significantes, fusões simbólicas), e no segmento-resumo conhecido como “montagem em seqüência”. No encerramento do syuzhet, a narração pode mais uma vez reconhecer sua consciência (por exemplo, a câmera se recolhe para um plano geral) e sua comunicabilidade (agora sabemos tudo). A narração clássica não é, pois, uniformemente ‘invisível’ em todo tipo de filme, ou ao longo de todo o filme: as ‘marcas da enunciação’ são por vezes exibidas (BORDWELL, 2007, p. 285-286).

A narração clássica manipula o tempo e o espaço, as cenas deste tipo de filme costumam ter unidade temporal e espacial, mas não são fechadas com relação às linhas

causais, isso acontece para que a história avance. Quando acontece um lapso temporal ou uma montagem em seqüência, a narrativa utiliza o diálogo entre os personagens ou informa o espectador sobre o que aconteceu, para que ele continue acompanhando a trama. Se a história se desenvolve na ordem cronológica e alguns lapsos temporais omitem períodos de tempo que não são importantes, a narrativa se mostra comunicativa e não-autoconsciente.

Por outro lado, uma montagem em seqüência que comprime um evento que pode durar algum tempo (dias, semanas ou até mesmos meses) em alguns minutos revela uma narrativa autoconsciente, e como Bordwell (2007) diz “onisciente”, ou seja, a narrativa tem conhecimento de tudo que se passa na história. Os *flashbacks* de uma narrativa clássica são objetivos, e acontecem quando a memória do personagem ou a trama conduz para um evento do passado, esta é uma das principais situações que desloca a narrativa da ordem cronológica.

A cena clássica tem várias funções, a primeira é apresentar o lugar e os personagens que fazem parte daquela cena. No decorrer da cena os personagens seguem com a ação dramática, que é o que move a ação. Segundo Maciel (2003), ação dramática não é sinônimo de movimento físico, ela se manifesta na ação e nas falas, ou no silêncio, dos personagens, porque são as ações deles que fazem a trama avançar. Já a parte final da cena encaminha a continuidade ou a resolução de uma linha causal, ou abre uma nova linha de ação. Alguma coisa sempre fica em aberto para ter continuidade nas próximas cenas. São essas características das cenas que mantêm a linearidade da narrativa clássica.

Graças a esse tratamento de tempo e espaço, a narração clássica faz do mundo da fábula um constructo internamente consciente, sobre o qual a narração parece intervir a partir de fora. A manipulação da *mise-en-scene* (comportamento das pessoas, iluminação, cenários, figurinos) cria um evento pró-filmico aparentemente independente, que torna o mundo tangível da história, enquadrado e registrado a partir do exterior (BORDWELL, 2007, p. 288).

Bordwell cita três características importantes da narrativa clássica: “1- Em seu conjunto, a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações sobre a fábula pelo *syzhet*” (2007, p. 290); “2- Na narração clássica, o estilo caracteristicamente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço da ação da fábula que seja coerente e consistente” (2007, p. 292); “3- O estilo clássico consiste em um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável e classificados probabilisticamente de acordo com as demandas do *syushet*” (2007, p. 293).

Essas características enfatizam a construção do modelo narrativo clássico, que, segundo o próprio autor, pode se tornar excessivo em alguns momentos. Quando Bordwell fala de estilo está se referindo ao conjunto de elementos técnicos utilizados na construção da imagem, do visual da história, são os artifícios cinematográficos, como escala de planos, enquadramento, composição, montagem, iluminação, cenários, colocação em cena e atuação. A técnica está à serviço da narrativa, sua função é ajudar na transmissão das informações da trama. Os elementos técnicos são praticamente imperceptíveis, porque o objetivo é fazer com que a história se desenvolva sutilmente, sem sustos, choques ou estranhamentos.

Desde que a narrativa clássica se tornou predominante, uma série de características técnicas e estilísticas se tornaram a marca registrada deste modelo. Na verdade, não existe uma receita pronta com técnicas para filmes narrativos clássicos, existe sim um conjunto de elementos mais apropriados para esta forma narrativa, que, apesar de sofrer algumas variações ao longo da história do cinema, manteve o seu objetivo. Isso também acontece na construção da trama, personagem em busca de algum objetivo, linhas de causalidade bem definidas, situações que envolvem prazos finais são algumas das características mais marcantes do estilo clássico. “Cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis, conforme as exigências do *syuzhet*. O espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo porque estará orientado no tempo e no espaço” (BORDWELL, 2007, p. 294).

Os principais elementos narrativos utilizados são personagens em busca de algum objetivo, linhas causais bem definidas, situações que envolvem prazos finais ou solução no último momento. Já entre os elementos técnicos pode-se citar o plano de estabelecimento, que é o plano geral que abre a maioria dos filmes que utilizam o modelo clássico, as cenas iniciam com plano de conjunto e depois vão se segmentando em outros planos e em situações de campo e contracampo. Os personagens costumam ser enquadrados em planos americanos (na altura dos joelhos) ou na altura dos ombros, em ângulos relativamente frontais, mas nunca olham diretamente para a câmera. Os elementos de enquadramento e composição das cenas dão origem ao que se chama de decupagem clássica. Fazer a decupagem de um filme significa pensar em como vai ser representado o tempo e o espaço, para fazer isso é preciso dividir o filme em vários pedaços, cena por cena, plano por plano, e definir a composição e o enquadramento de cada desses pedaços.

As grandes mudanças não acontecem no estilo nem na forma como as histórias são contadas, elas acontecem nos temas abordados, é a isto que Bordwell se refere quando fala da redundância do estilo clássico. Se por um lado essas características repetitivas tornam o

modelo clássico excessivo, por outro, são elas que mantêm a estabilidade e a unidade deste modelo, e uma referência quando se fala de narrativa cinematográfica e, principalmente, do cinema norte americano.

### 2.3 Elementos técnicos, ou estilísticos, utilizados pela narrativa cinematográfica

Linguagem cinematográfica, ou audiovisual, é o nome que se dá ao conjunto de elementos técnicos e estilísticos que são utilizados para se contar uma história através de imagens. A maioria dos autores que falam sobre linguagem cinematográfica tem dificuldade em definir precisamente o que é esta linguagem. Aumont, por exemplo, diz que a linguagem cinematográfica “é duplamente determinada: primeiro, pela história, depois pela narratividade” (1995, p. 169). E ainda:

(...) o cinema a princípio, não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto de desses procedimentos que o termo linguagem inclui (AUMONT, 1995, p. 169).

Isso significa dizer que os elementos que formam a linguagem cinematográfica foram desenvolvidos conforme o cinema se tornava narrativo. Analisar os filmes dos primeiros anos do cinema, principalmente os realizados entre 1895 e 1915, é buscar o cinematográfico em um corpus no qual as características e os elementos cinematográficos estão em formação.

A partir disso é preciso pensar quais são os elementos técnicos e estilísticos que estão em formação nos primeiros anos do cinema e que são essenciais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, já que este período tem uma série de características específicas.

Assim como a narrativa, o estudo dos elementos da linguagem também deve levar em consideração as características da época na hora de analisar como eles aparecem e são utilizados nos primeiros filmes. Bordwell, Jost e Gaudreault, e Gunning citam praticamente os mesmos elementos quando falam de narrativa e de linguagem cinematográfica. Jost e Gaudreault, e Bordwell estão muito mais voltados para o estudo da narrativa, e Gunning norteado pelo estudo histórico dos filmes.

De modo geral, são considerados elementos da linguagem cinematográfica questões ligadas ao plano (como escala de planos, enquadramento, composição), montagem, *mis-es-scène*, iluminação, questões ligadas ao som (como diálogos, trilhas, ruídos), e cenários.



Os primeiros elementos desenvolvidos foram o plano e a montagem. Estes elementos são os mais utilizados na construção da narrativa cinematográfica desde os primeiros anos de atividade do cinema. Com o passar do tempo outros elementos foram agregados à linguagem cinematográfica.

### 2.3.1 Plano

O primeiro elemento a ser conceituado é o plano, a unidade mínima de um filme.

(...) o plano constitui uma unidade técnica de tomada de vista e de montagem. Enquanto que, no momento da rodagem, o plano inclui as imagens e os sons captados entre o princípio e o fim da acção e do seu registro, no filme visto pelo espectador corresponde àquilo que foi conservado na montagem e a diferença de comprimento entre um e outro pode ser considerável. Deste modo, o plano constitui um fragmento espaço-temporal homogéneo. (Gardies, 2007, p. 17)

Para os profissionais do cinema, como o diretor e o montador, o plano é uma unidade técnica fundamental na realização de um filme. Para quem vê ou analisa um filme, o plano é um fragmento, que pode ser interpretado de diversas maneiras. A composição da imagem que é vista no plano envolve alguns aspectos, como encenação e enquadramento. A encenação pode ser compreendida como “a maneira como um realizador, no momento da rodagem, organiza os elementos profílmicos, cenários, iluminação, representação e evolução dos actores (...), em correlação com o seu enquadramento” (Gardies, 2007, p. 22).

O enquadramento da imagem define o que vai ser mostrado, ou melhor, o que a câmara vê, e define também aquilo que não vai ser mostrado. Ao enquadrar uma imagem, uma das primeiras coisas a serem feitas é escolher o tipo de plano que vai ser usado. Existem várias controvérsias entre autores sobre os nomes dados aos planos, é como se cada país ou escola audiovisual tivesse a sua própria nomenclatura para a escala de planos. No Brasil, as denominações mais comuns são<sup>9</sup>: plano geral, que é um plano aberto, que enquadra figuras humanas inteiras e vários elementos do cenário; plano médio, é um plano de tamanho intermediário entre o plano aberto e o fechado, pode mostrar a reação dos personagens e elementos do cenário; close: também chamado de *close up* ou primeiro plano, é um plano

---

<sup>9</sup> As denominações dos planos utilizadas acima fazem parte do material de aula das disciplinas de Introdução à Linguagem Audiovisual e Decupagem, ministradas pelo professor Giba Assis Brasil, no Curso de Realização Audiovisual, em 2005.

mais fechado utilizado para mostrar a reação dos atores; plano detalhe: é um plano mais fechado que o close e que mostra detalhes ou características de pessoas, cenários ou objetos; plano de conjunto: enquadra dois ou mais atores, de corpo inteiro ou apenas uma parte do corpo; plano americano: muito utilizado no cinema americano é um plano que enquadra as figuras humanas na altura do joelho ou da coxa.

A profundidade de campo é um dos elementos mais importante para o cinema, “o que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida” (Aumont, 1995, p. 34). O que Aumont quer dizer é que a profundidade de campo está relacionada com a distância aparente entre o objeto filmado e a câmera. Quanto maior a distância entre o objeto filmado e a câmera, mais elementos vão ficar visíveis, e maior vai ser o plano escolhido para o enquadramento da imagem.

Outra característica importante da profundidade de campo é que ela torna a imagem tridimensional, muito mais próxima de como o ser humano vê a olho nu. Esse efeito também pode ser percebido em planos mais fechados, só que de forma mais discreta. Nos planos mais fechados a profundidade de campo é rapidamente notada, mas sente-se a sua falta quando a imagem ou o fundo desta parece estar “chapado”, nesses casos a imagem perde a sua tridimensionalidade<sup>10</sup>, e a característica que a deixa mais próxima da capacidade de visão do olho humano.

A falta de profundidade dos primeiros filmes é uma característica que deixa muitos filmes mais próximos das formas técnicas e artísticas que inspiraram o cinema neste momento inicial, do que da linguagem cinematográfica que estabeleceu com o passar do tempo. No momento inicial da atividade cinematográfica, os cenários e a colocação em cena foram copiadas de espetáculos populares, como o *vaudeville* e a comédia popular. Nos primeiros anos de atividade do cinema, a profundidade de campo não era um recurso utilizado nos filmes realizados em estúdio, e os cenários era muitos parecidos com os do teatro. Já os filmes feitos ao ar livre, aproveitavam naturalmente a profundidade de campo dos cenários que escolhiam.

Para Costa (2005), a falta de profundidade de campo dá uma sensação de achatamento da imagem, a autora complementa dizendo que a imagem ganhou mais mobilidade e profundidade quando a câmera cinematográfica deixou de ser fixa, essa situação começou a mudar quando os filmes deixaram de ser feitos apenas em estúdio, e os realizadores

---

<sup>10</sup> A imagem tridimensional tem três medidas: largura, altura e profundidade. Já a imagem bidimensional tem apenas duas: largura e altura.

começaram a se preocupar com movimentos de câmera, iluminação, encenação e movimentação dos atores. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica criou mecanismos para construir e caracterizar a profundidade de campo.

Movimentos de câmera, ângulos de câmera, ritmo e duração são mais algumas características associadas ao plano. Os ângulos dos planos podem ser horizontais ou verticais. Nos ângulos verticais a câmera é colocada no nível do olhar do personagem, as principais variações dos ângulos horizontais são: frontal, três quartos (3/4), lateral ou perfil, e posterior. Com relação aos ângulos verticais, a câmera pode estar colocada acima ou abaixo do nível do olhar do personagem. Quando a câmera está acima, tem-se um ângulo chamado de *plongê*, ou câmera alta, e quando a câmera é colocada abaixo do personagem, um *contra-plongê*, ou câmera baixa. Quanto aos movimentos de câmera:

Distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo da tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente, ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo (Aumont, 1995, p. 39).

O ritmo do plano está interligado com a duração da ação que se desenrola naquele determinado plano e com o corte ou montagem da cena. Não existe uma classificação para a duração dos planos, a duração do plano varia de acordo com a história que está sendo contada, com a ação que está sendo mostrada e com a intensidade da cena. Dependendo da intenção que o plano quer passar, pode-se utilizar dois recursos, o *slow-motion*, que é a câmera lenta, e o *fast-motion*, câmera rápida. Ritmo e duração são elementos que também fazem parte das características da montagem de um filme.

Segundo Gardies (2007), as principais características que devem ser observadas no plano são: a composição, como o espaço é representado; a função narrativa; e as mudanças internas que acontecem no plano. O enquadramento e a composição são elementos importantes para a construção do espaço ficcional.

### 2.3.3 Montagem

As principais funções da montagem são unir os planos e dar sentido a esta união. A articulação dos planos ajuda a dar sentido para a história. Segundo Aumont (1995) a

montagem organiza os planos do filme e determina a duração dos planos, essa organização dá ritmo para a história que está sendo contada.

A primeira função da montagem é fornecer um suplemento de sentido às imagens, cujo mero conteúdo não poderia dar esse sentido. A associação dos planos permite ligar situações, reunir ou separar elementos, articular numa determinada continuidade aquilo que, sem esta operação de montagem, seria apenas visto como isolado. O simples facto de recortar e, depois, reunir permite efeitos de sentido tanto mais ricos quanto se multiplicam e se cruzam, se correspondem à medida que o filme avança. (Gardies, 2007, p. 35)

Um elemento essencial da montagem é o corte. O corte determina o início e o fim de cada plano, a duração e o ritmo. O corte pode estabelecer uma relação entre dois planos consecutivos, e também entre a última imagem de um plano e a primeira imagem do plano seguinte, ou seja, o corte dá continuidade à ação.

A organização dos planos através da montagem fornece informações sobre o espaço e manipula o tempo da narrativa, dilatando ou suprimindo a forma como transcorre a temporalidade da história. O tempo de uma narrativa pode ser suprimido através de elipses, a elipse diminui o tempo real de uma ação e costuma mostrar apenas os acontecimentos mais importantes. A dilatação do tempo pode ser percebida quando tem-se a impressão que uma determinada ação está durando mais tempo do que ela realmente levaria. O corte também pode ser contínuo, e mostrar uma imagem que seja o instante imediato da imagem anterior.

De certa forma, o plano e o corte são duas estruturas básicas e essenciais para o cinema, são os elementos que estruturam a forma como a história vai ser contada e o que vai ser mostrado. Um filme é formado por uma sequência de planos e de cortes, os cortes articulam os planos e ajudam na progressão da narrativa. Gardies complementa falando sobre montagem.

Esta deve assumir dois papéis para que o espectador capte a própria ideia de uma narrativa, ou seja, para que aceite estar diante do desenrolar de uma história que lhe é contada: é necessário que se imponha uma certa continuidade e que a evolução seja manifesta. Que se sinta por exemplo, de um plano para outro, que se trata da mesma personagem, mas que envelheceu... (...) Não se trata de uma simples progressão da história, mas de uma etapa na narração: não são os acontecimentos que evoluem, é a forma de os transmitir que marca a progressão. A montagem, aqui, mistura então narrativa e história, ou seja, de certa forma, o desenrolar dos acontecimentos e o emprego desse desenrolar (Gardies, 2007, p. 37).

Existe um elemento importante que atenua os efeitos do corte e dá ritmo para a história, é o *raccord*. A função do *raccord* é dar continuidade espacial e temporal entre os planos, caso essa continuidade seja necessária para a história. Alguns filmes utilizam o que se chama de falsos *raccords*, e não apresentam continuidade entre os planos.

Para Gardies (2007), a articulação entre os planos, a relação entre a narrativa e a montagem e os elementos como duração e *raccords* são essenciais para compreender o sentido que a montagem confere a um determinado filme. A montagem clássica é aquela que tem como prioridade manter a unidade de tempo e espaço, este tipo de montagem dá uma grande fluidez para a narrativa, os cortes são tão atenuados que muitos espectadores não os percebem, de acordo com princípios clássicos, esta característica ajuda o espectador a “mergulhar” na história que está sendo contada.

De modo geral, o plano seleciona e determina o que vai ser visto e como vai ser visto, a montagem organiza o material filmado, articula os planos e dá sentido para a história. O plano e a montagem formam a estrutura básica, e inicial, de um filme, a partir deles é possível trabalhar outros elementos.

### **3 MAS, AFINAL DE CONTAS, COMO SE CONTAVA UMA HISTÓRIA NOS PRIMEIROS ANOS DO CINEMA?**

Segundo Gardies (2007), o trabalho do pesquisador é condicionado pelas questões da pesquisa e pelo corpus que vai ser analisado. Este condicionamento ajuda a definir aspectos relevantes para o andamento do trabalho, como a forma de abordar as fontes bibliográficas (livros, trabalhos científicos, artigos de revista, documentos), e o objeto de estudo.

Na comunicação, e nas ciências de modo geral, existem uma série de procedimentos metodológicos, cada um com as suas especificidades. Novas metodologias e formas de abordar os objetos de pesquisa surgem a todo momento. Um ponto comum abordado por vários autores, como Vanoye e Golio-Lété (1994) e Aumont e Marie (1990), é a escolha de um procedimento metodológico que seja compatível com o objeto de estudo, e que possa passar por adaptações para melhor atender às necessidades da pesquisa.

O objeto de pesquisa deste trabalho, os filmes norte-americanos produzidos entre 1895 e 1915, faz parte de um período histórico em que aconteceu o desenvolvimento dos elementos narrativos e, posteriormente, da linguagem cinematográfica, fato que torna a análise ainda mais específica e cautelosa. A cautela existe devido a fatores como: a linguagem utilizada para se fazer um filme ainda não é a linguagem cinematográfica propriamente dita; e ainda, o modelo narrativo que se tornou predominante após 1915 foi o modelo narrativo clássico, este modelo utiliza uma série de elementos da linguagem cinematográfica a seu favor, para melhor conduzir a narração de uma história. Portanto, ao mesmo tempo em que se desenvolvem elementos específicos de uma linguagem, percebe-se que alguns destes elementos estão a serviço de um modelo narrativo clássico.

Existem vários aspectos que podem ajudar na compreensão deste objeto em questão, como o contexto histórico, o estudo da narratologia aplicado ao cinema, principalmente no primeiros anos de atividade, e alguns elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica, destacando o plano e a montagem.

#### 3.1. Análise fílmica

Os principais autores que falam sobre a metodologia de análise fílmica são Francis Vanoye e Anne Golio-Lété, autores do livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, e Jacques Aumont e Michel Marie, no livro *Análisis del film*. De modo geral, estes autores conduzem da

mesma forma o pensamento sobre esta metodologia, apontando características semelhantes sobre este método.

O método de análise descrito pelos autores citados acima é um dos mais utilizados para a análise de filmes, sejam eles de curta ou longa-metragem. Um dos fatores que contribuem para a sua utilização é a adaptabilidade que esta metodologia tem. “A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam demandas também evidentemente variáveis” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 9).

Essa adaptabilidade se deve também ao fato de que o próprio objeto de pesquisa, o filme, é mutável. Apesar de ter pouco mais de 110 anos, a atividade cinematográfica está sempre mudando, não existe uma fórmula fixa para se fazer um filme, e, portanto, não existe um só modelo de análise fílmica. Esta metodologia é bastante flexível quanto à escolha dos elementos que vão ser utilizados na análise. Essa é uma característica importante, que permite adaptar a análise ao objeto e às necessidades da pesquisa.

Para Vanoye e Goliot-Lété (1994) toda análise fílmica é um processo de desconstrução e reconstrução. O filme é o ponto de partida desse processo, “a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência de ‘interpretação’” (1994, p. 15). A desconstrução tem como objetivo estudar todos os elementos que compõem o filme. Para compreender o filme como um todo, é preciso reconstruí-lo.

Faz parte do processo de análise situar o filme em um contexto, que pode ser histórico, social, cultural, econômico, entre outras possibilidades, ou dentro de uma escola cinematográfica ou estética. O contexto em que o filme foi feito contribui para o processo de análise, ele revela muitas características que ajudam a compreender os elementos que compõem um filme, e a forma como estes elementos são utilizados.

Aumont e Marie (1990) falam com outras palavras sobre o processo de desconstrução e reconstrução, para estes autores é preciso descrever a imagem e identificar todos os elementos que fazem parte desta imagem, depois é preciso reconhecer e nomear todos os elementos. Os autores propõem três princípios para a análise fílmica:

A. Não existe um método universal para analisar filmes; B. A análise fílmica é um processo interminável, porque sempre originará diferentes graus de precisão e de extensão, ou algo novo para analisar; C. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos existentes sobre o filme que foi escolhido para ser analisado para não repetí-los, e também para decidir o

tipo de leitura que se deseja praticar (AUMONT E MARIE, 1990, p. 46, tradução nossa).<sup>11</sup>

O procedimento de análise fílmica pode ser aplicado em um único filme ou em um grupo de filmes. Para fazer a análise de um grupo de filmes é preciso que eles tenham uma unidade, algo em comum. Vários fatores podem dar unidade a um conjunto de filmes, como o período histórico em que foram produzidos, ter o mesmo diretor, ou fazer parte de uma mesma cinematografia. Sobre a análise de grandes corpus, Aumont e Marie (1990) fazem um comentário muito interessante, que reafirma muito do que já foi dito ao longo deste trabalho, e que justifica algumas das escolhas que foram feitas até agora.

Da nossa parte, citaremos o projeto de análise fílmica impulsionado por dois jovens pesquisadores, um americano e outro canadense - Tom Gunning e André Gaugreault - dedicado a investigação de toda a produção cinematográfica da primeira década deste século (1900 - 1908), porque se trata de um projeto ambicioso, radical e exaustivo de análise de um grande corpus (toda a produção mundial de filmes de quase dez anos). De qualquer forma, o conjunto fílmico em questão está limitado pelas péssimas condições de conservação das cópias, os autores têm a intenção de descrever sistematicamente todos os filmes que ainda tem uma cópia em condições de ser utilizada disponível nos arquivos fílmicos (1990, p. 258, tradução nossa).<sup>12</sup>

O primeiro e o segundo capítulo desta dissertação situaram o objeto de pesquisa, dentro de um contexto histórico e teórico. Conforme estes capítulos eram escritos, evidenciavam-se os elementos mais importantes que deveriam ser utilizados na escolha do corpus e, posteriormente, no trabalhado na análise. A partir disso foram estabelecidos parâmetros para a análise fílmica do corpus em questão.

---

<sup>11</sup> Texto original: A. No existe un método universal para analizar films. B. El análisis del filme és interminable, porque siempre quedará en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar. C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.

<sup>12</sup> Texto original: Por nuestra parte, citaremos el proyecto de análisis filmográfico impulsado por dos jóvenes investigadores, uno americano y otro canadiense - Tom Gunning y André Gaugreault -, y dedicado a la producción cinematográfica de la primera década de este siglo (1900 -1908), puesto que se trata del intento más ambicioso y más radical de análisis exhaustivo de un gran corpus (toda la producción mundial de casi diez años de cine). De todos modos, el conjunto fílmico en cuestión se halla limitado por los azares de la conservación de copias, pues los autores tienen la intención de describir sistemáticamente todos los films con cuyas copias se pueda aún trabajar en el marco de los distintos archivos fílmicos.



### 3.2 Análise do corpus da pesquisa

O período histórico que está sendo abordado neste trabalho de pesquisa apresenta uma série de particularidades com relação à utilização dos elementos narrativos e cinematográficos. A definição do corpus que será analisado e dos parâmetros que serão utilizados para fazer a análise fílmica levou em consideração vários critérios descritos a seguir.

A primeira seleção dos filmes levou em consideração o ano de produção e o país de origem dos filmes. Vale lembrar que o período em análise vai de 1895 até 1915, o que exclui uma série de filmes para quinetoscópios produzidos pela *Edison Manufacturing Company* antes desta data e exclui também filmes de longa-metragem, que começaram a ser produzidos por volta de 1915 em diante.

O foco desta pesquisa são os filmes produzidos nos Estados Unidos. Existem várias diferenças entre a produção americana e a européia com relação às formas de produção e a utilização dos elementos narrativos, técnicos e estéticos, incluir filmes europeus daria outra configuração para este trabalho de pesquisa.

Ao todo foram catalogados 160 filmes norte-americanos, para que se pudesse avaliar algumas questões de produção e conhecer a filmografia deste país nos primeiros anos da atividade cinematográfica. Vale lembrar que mais da metade desses filmes tem duração inferior a cinco minutos, e uma minoria deles tem por volta de 10 minutos de duração.

Os critérios utilizados na catalogação foram: ano de produção; companhia cinematográfica que o produziu; duração; cinegrafista ou câmera, assistente de câmera ou diretor; sinopse do filmes; gênero; características da narrativa; número de planos, e utilização ou não do recurso da montagem. Essa catalogação dos filmes vem sendo feita desde a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Realização Audiovisual, no segundo semestre de 2007. Com o mestrado, a revisão bibliográfica foi ampliada, alguns critérios foram mantidos e outros foram refinados.

O estudo sobre a narrativa cinematográfica ajudou a definir novos parâmetros para delimitar o corpus de análise. São parâmetros como modos de exibição, tipo de histórias que os filmes contam, formas narrativas adotadas, utilização e articulação dos elementos da linguagem cinematográfica, principalmente o plano e a montagem.

Existem vários filmes com as mesmas características, e que poderiam ser utilizados na análise. A escolha dos filmes analisados neste capítulo e a ordem em que isso vai ser feito, tem como objetivo acompanhar o processo de desenvolvimento da narrativa e da utilização

dos elementos da linguagem cinematográfica nos primeiros anos de atividade do cinema. Ao todo, foram analisados sete filmes.

Estes sete filmes fazem parte de duas das principais companhias cinematográficas norte-americanas em atividade nos primeiros anos do cinema, são elas a *Edison Manufacturing Company* e a *American Mutoscope and Biograph Company*. A produção fílmica da *Vitagraph* não foi incluída no corpus da análise porque os filmes desta companhia têm cenas de animação, e incluir filmes com cenas como estas daria outra configuração para este trabalho de pesquisa.

Os sete filmes analisados não estão na ordem cronológica em que foram produzidos, na verdade isso acontece com cinco filmes que fazem parte do corpus. Não existe uma grande diferença de ano de produção entre os filmes, a diferença entre eles é de apenas um ano, um filme produzido em 1904 é analisado antes de um de 1903. É difícil datar o processo de desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem cinematográfica, este processo não é linear. A descoberta de determinado recurso não significa que ele passou a ser adotado por todos os realizadores de imediato, às vezes demorava alguns anos para que as descobertas fossem sistematizadas. Foi por isso que optou-se por privilegiar a evolução do desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem cinematográfica do que a ordem cronológica nos primeiros filmes que fazem parte do corpus.

As soluções que os primeiros realizadores criavam para seus filmes não podem ser entendidas como conquistas, e não eram imediatamente compartilhadas e adotadas por todos (...). Os *pioneiros* do cinema, como são normalmente designados os primeiros homens que fizeram cinema, não estavam tentando *descobrir* as regras da linguagem, mas experimentando em direção desconhecida (COSTA, 2005, p. 91).

Cada um dos sete filmes foi analisado individualmente, utilizando os princípios da desconstrução e a reconstrução proposto pelos autores citados acima. Primeiro vem a ficha técnica e uma contextualização do momento em que o filme foi feito, em seguida vai ser feita uma descrição do filme, cena a cena, e, por último, considerações sobre a análise dos elementos que compõem o filme, focando sempre nas formas narrativas e na utilização e articulação do plano e da montagem.

Os filmes foram descritos cena a cena levando em consideração o conceito de cena de Campos (2009), que diz o seguinte: “cena é o segmento de um incidente que, delimitado por um lugar, o narrador narra. Se muda o lugar, muda a cena – mesmo que o incidente seja o mesmo” (2009, p. 122). Ou seja, a cena é uma unidade de tempo, espaço e ação. Cada cena

tem no mínimo um plano, e pode ter quantos mais for necessário para mostrar determinada ação. A planificação da cena é um elemento importante para analisar a articulação entre plano, montagem e narrativa. Vale lembrar que o plano também tem uma unidade de tempo e espaço, condizente com a cena em questão.

### 3.2.1 *Annabelle serpentine dance*: o início, mostrar o movimento da tela

Annabelle Withford já era uma dançarina conhecida do público quando fez sua primeira aparição através das imagens em movimento do quinetoscópio de Thomas Edison. O primeiro filme em que aparece é *Annabelle butterfly dance*, de 1894. No ano seguinte ela retorna ao estúdio da *Edison Manufacturing Company* para filmar *Annabelle serpentine dance*. Os movimentos que apresenta em seus filmes fazem parte dos seus espetáculos de dança.

*Annabelle serpentine dance* tem apenas 30 segundos de duração, o cinegrafista responsável é William Heise. No filme, a única ação de Annabelle é se movimentar em frente à câmera.

#### 3.2.1.1 Descrição do filme

Cena 1 (esta cena possui apenas um plano): plano geral, cenário com fundo escuro e piso de cor mais clara. Annabelle dança diante da câmera. Negativo pintado à mão, o cabelo e o vestido da dançarina apresentem várias cores ao longo do filme. Annabelle repete alguns movimentos com os braços que movimentam o vestido de tecido esvoaçante, em seguida caminha pelo cenário fazendo os mesmos movimentos. Fim do filme.

#### 3.2.1.2 Análise do filme

*Annabelle serpentine dance* foi escolhido para ser o primeiro filme analisado porque ele representa o “marco zero” da narração e da utilização dos elementos da linguagem cinematográfica. Este filme não conta nenhuma história, toda a ação se desenvolve em um único plano aberto e fixo, seu objetivo é mostrar os movimentos de Annabelle, que olha

diretamente para a câmera, ele se enquadra na categoria de filmes de atração de Gunning, que abrange filmes não narrativos ou pouco narrativos.

Por ser um filme tão curto, é muito provável que este filme era assistido várias vezes seguidas numa mesma sessão, dando a impressão de um movimento circular, que termina no mesmo ponto que começa.

Filmes como *Annabelle serpentine dance* são comuns até 1898-1900. Não havia uma escolha rigorosa dos assuntos que eram filmados, cenas do cotidiano, qualquer coisa que se movesse, artistas já conhecidos do público são assuntos recorrentes nestes primeiros anos, *Annabelle* é apenas um exemplo entre tantos outros filmes. Artistas ou situações já conhecidas ajudavam a atrair os espectadores.

Nos primeiros de atividade do cinema, o cinematógrafo não tinha uma utilidade específica, até então este invento tinha uma finalidade científica, o sucesso da exploração comercial dos primeiros filmes levou os realizadores a experimentar novas formas de utilizar o cinematógrafo. Neste momento inicial, as imagens em movimento ainda não eram utilizadas para contar histórias.

Este filme tem apenas um plano aberto e fixo, portanto, ele não explora e nem utiliza outros elementos da linguagem cinematográfica, também é um “marco zero” neste sentido. Na verdade não há o que explorar com relação à narrativa e aos elementos técnicos, este filme não “conta um história”, ele apenas ,“mostra” uma mulher dançando diante da câmera.

### 3.2.2 *Fire in a burlesque theater*: atrações na tela

Este pequeno filme de 1904 foi produzido pela companhia cinematográfica *American Mutoscope and Biograph Company*. *Fire in a burlesque theater* tem apenas 45 segundos de duração, os créditos das imagens são de Wallace McCutcheon e de Frank Marion, o tema do filme é um suposto incêndio de um teatro burlesco.

Esta obra também se encaixa na lista dos filmes que seguem a linha do cinema de atração de Gunning e da mostraçã de Gaudreault. Tem um certo tom de humor, já que mostra várias dançarinas descendo pelas janelas do teatro com as pernas de fora, o que para a época era algo incomum, ou imoral, segundo os bons princípios das classes mais abastadas.

### 3.2.2.1 Descrição do filme

Cena 1 (esta cena possui apenas um plano): plano geral de um cenário com uma porta e algumas janelas enquadradas pela metade, na porta está escrito *Stage door* (Porta do palco). Dos dois lados da porta têm cartazes com desenhos de dançarinas. A porta abre, um senhor enquadrado na altura dos joelhos sai em meio a fumaça, a porta fica aberta e a fumaça continua saindo. Uma janela do canto superior esquerdo do quadro é aberta, vê-se parte do corpo de duas mulheres, em seguida outra mulher aparece na mesma janela. Um bombeiro segurando uma escada de madeira entra em quadro pela direita e vai até o canto esquerdo da tela, surgem mais dois bombeiros, um pela esquerda, que ajuda com a escada, e outro pela direita. O bombeiro da direita olha para o alto. Uma das mulheres sai pela janela e desce pela escada, ao mesmo tempo outra mulher entra pelo canto direito, ela vai correndo até o outro lado, dá meia volta e sai correndo pelo mesmo lado que entrou. Enquanto isso, outra mulher sai pela janela e desce pela escada. Os três bombeiros se aglomeram do lado esquerdo da tela, perto da escada, a terceira mulher sai pela janela e desce pela escada. Um dos bombeiros sai pelo lado direito do quadro junto com a mulher, outro cruza a porta por onde sai a fumaça. O bombeiro que sai de quadro pela direita volta e cruza a porta por onde sai a fumaça. O bombeiro que estava no canto esquerdo sobe a escada, enquanto isso uma mulher sai pela porta carregada pelos dois bombeiros, os três saem de quadro pela direita. Fim do filme.

### 3.2.2.2 Análise do filme

Em um plano geral de apenas 45 segundos este filme apresenta para o espectador uma série de ações, a todo instante tem algum ator entrando ou saindo de quadro. O título do filme já deixa claro para o espectador o tipo de filme que vai ser visto, um filme burlesco e irônico e despretensioso com relação às questões técnicas e estéticas.

A forma como o cenário foi construído tirou toda a profundidade de campo da imagem, o fundo parece achatado, sem perspectiva. Como tem apenas um plano, este filme não utiliza o recurso da montagem. Os personagens não são construídos, mal consegue-se ver seus rostos, já que o foco está nas pernas das atrizes. A falta de profundidade, a câmera fixa em um plano aberto, o assunto filmado, e a ausência de uma história consistente evidenciam algumas das características técnicas e estéticas de outras atividades, como o teatro burlesco e

os espetáculos de variedades, adotadas pelos primeiros realizadores neste momento inicial da atividade cinematográfica.

A câmera fixa mantém o ponto de vista do “teatro filmado”, característica marcante dos primeiros anos de atividade do cinema, só que o enquadramento do plano geral não consegue mostrar todo o cenário, os personagens que estão no chão aparecem enquadrados do joelho para cima, o que até poderia se enquadrar como um plano americano, mas as dançarinas que estão no andar de cima também são cortadas ao meio pelo enquadramento. O que este plano geral enquadra por completo é a descida das mulheres pela escada de madeira, talvez este tenha realmente sido o foco dos cinegrafistas.

*Fire in a burlesque theater* tenta contar um história, mas não pretende construir um mundo ficcional. A pequena história deste filme até poderia se desdobrar em outras cenas ou acontecimentos, como a causa do incêndio e os bombeiros apagando o fogo após resgatar os funcionários do teatro. Só que este não é o objetivo do filme. A falta de órgãos de censura possibilitava que um filme como este, considerado imoral pelas classes mais abastadas da época, fosse produzido.

Pelo ano de produção é muito provável que este filme tenha sido exibido em *vaudevilles*, fazendo parte de uma série de pequenos atos que seguiam a mesma linha de entretenimento. Nesta época, a grande maioria dos filmes não demonstram ter preocupações técnicas e estéticas, algumas obras conseguiam ousar mais, outra, não, o principal objetivo era entreter o espectador

Este filme tem o que Gaudreault chama de “sucessão de agoras”, o filme acontece sempre no tempo presente, ou seja, a questão temporal não é trabalhada. É o que Gunning chama de filme exibicionista, em que as ações “explodem” uma após a outra e tentam surpreender o espectador. Nos dias de hoje, *Fire in a burlesque theater* pode até parecer um filme simplório, mas ele atende às necessidades e às características da época em que foi produzido.

*Fire in a burlesque theater* é um típico filme de atração porque segue o modelo desta forma narrativa, que, segundo Gunning (1994) oferece uma forma vazia de história que pode ser preenchida por qualquer coisa que prenda a atenção do espectador, como mulheres com as pernas desnudas descendo uma escada para sair de um prédio em chamas.

3.2.3 *The gay shoe clerk*: histórias curtas, filmes curtos, mas com detalhes que merecem destaque

*The gay shoe clerk* é uma comédia simples e ingênua, como muitas outras realizadas nos primeiros anos de atividade do cinema. Este filme segue a estrutura das *gags*, ou piadas curtas, o auge da produção deste tipo de filme aconteceu entre 1900 e 1904. As *gags* seriam a origem da comédia cinematográfica.

Este filme foi produzidos em 1903, pela *Edison Manufacturing Company*, tem um minuto de duração e foi filmado por Edwin S. Porter. A história deste filme é muito simples e utiliza dois planos para contá-la, duas mulheres entram em uma loja de sapatos, a mais velha senta e começa a ler um jornal e a mais nova pede para provar um sapato. O vendedor calça o sapato no pé da moça, que ergue o vestido deixando sua canela a mostra, o vendedor beija a moça, mas a senhora que a acompanha vê o que está acontecendo e bate com o guarda-chuva no vendedor antes de se retirar da loja.

### 3.2.3.1 Descrição do filme

Cena 1, plano 1: plano geral, o cenário é uma loja de sapatos que parece ser verdadeira, e não um cenário pintado. Ao fundo há uma estante com caixas de sapatos que cobre todo o fundo do cenário. Um pouco mais a frente há uma cadeira, um banco e um móvel para apoiar os pés. O vendedor está arrumando as caixas na estante quando entram em quadro pela direita uma senhora e uma moça, o vendedor as cumprimenta e, com gestos, pede para elas se sentarem. A senhora senta na cadeira no canto esquerdo do quadro. O vendedor pega um jornal que estava na estante e alcança para a senhora. A senhora começa a ler o jornal. A moça senta no banco e o vendedor vai até a estante e pega um pé de sapato de uma caixa, a moça não gosta, ele o guarda e pega outro modelo que a jovem gosta. O homem senta na parte de trás do móvel em que a moça apóia os pés, tira o sapato dela e prepara-se para calçar o sapato novo.

Cena 1, plano 2: plano detalhe do vendedor amarrando o sapato para a moça, vê-se as mãos do vendedor e parte da perna da moça abaixo do joelho, o fundo é branco, diferente do plano geral. O homem está amarrando o sapato e a moça ergue o vestido, deixando sua canela desnuda.

Cena 1, plano 3: continuação do enquadramento da cena 1. Vê-se a moça com o vestido erguido até o joelho, o vendedor termina de amarrar o sapato e a beija na boca. A senhora vê

o que está acontecendo e bate no vendedor com o seu guarda chuva, a moça se levanta e o homem tenta de defender. A senhora conduz a moça para fora do cenário pela direita e o vendedor sai correndo pela esquerda.

### 3.2.3.2 Análise do filme

A história de *The gay shoe clerk* é simples e curta, estruturada em uma narrativa de causa e consequência, a moça ergue o vestido, o vendedor a beija e é punido por isso, mesmo que a iniciativa não tenha sido dele. Este é o tipo de história que, segundo Gunning (1994), esgota-se nela mesma e não oferece possibilidade de continuação, é uma narrativa comprimida, o que faz com que o filme seja uma atração.

O cenário do filme não oferece a possibilidade de trabalhar a profundidade de campo, apesar disso, o primeiro plano muito próximo está bem trabalhado com os objetos de cena, que conseguem tirar um pouco da sensação de achatamento que o fundo dá para a imagem.

Apesar da narrativa comprimida em curto espaço de tempo, *The gay shoe clerk* tenta articular alguns elementos da linguagem para ajudar no desenrolar da história. Este é um dos primeiros filmes que tenta articular o plano e utilizar a montagem para tal finalidade.

Os dois planos que contam esta história também são simples, um plano geral com enquadramento frontal intercalado por um plano detalhe, que não parece ter sido feito no mesmo momento, porque o fundo é branco e diferente do cenário em que foi gravado o primeiro plano. Mas, apesar disso, o plano detalhe cumpre a sua função de aproximar a câmera da ação e de um fato importante para o desenrolar da história, o momento em que a jovem ergue o vestido e mostra a sua canela.

Este tipo de percepção, de aproximar a câmera da ação, vai se tornando freqüente aos poucos no primeiro cinema, e também ajuda a quebrar a idéia da autonomia do plano, que impedia que o mesmo fosse cortado antes que toda a ação acontecesse. *The gay shoe clerk* é um dos primeiros filmes a utilizar um plano mais fechado, saindo da monotonia do plano geral.

No caso deste filme, provavelmente, toda a ação foi filmada, depois surgiu a necessidade de um plano mais fechado para mostrar um detalhe importante. A inclusão deste plano detalhe, que também pode ser chamado de *insert*, fez com que o plano geral fosse cortado ao meio, este corte caracteriza uma montagem. Para juntar os dois planos foi preciso



escolher o momento do corte do plano geral, foi preciso também cuidar a continuidade dos movimentos dos atores e da própria história.

Mesmo articulando um pouco alguns elementos técnicos em função da história, este filme continua tendo como estrutura básica as formas narrativas características dos primeiros anos de atividade do cinema, a atração e a mostração.

### 3.2.4 *How a french nobleman got a wife trough the New York Herald personal columns:* história curta, planos longos

*How a french nobleman* foi produzido em 1904, pela *Edison Manufacturing Company*, por Edwin S. Porter. O filme tem sete minutos e cinqüenta segundos de duração, e nove cenas.

A história deste filme é bem simples, um francês recém chegado aos Estados Unidos coloca um anúncio no jornal dizendo que está à procura de uma mulher para casar, e marca um ponto de encontro. Para a surpresa do francês, várias mulheres vão até no local descrito no jornal. As mulheres começam a discutir e a disputar o francês, que consegue se soltar e sai correndo em seguida. A partir daí começa uma verdadeira corrida de obstáculos, ou melhor, um típico filme de perseguição. No final, apenas uma mulher supera todos os obstáculos para ficar com o francês.

Por volta de 1903-04, Porter já se arriscava a fazer filmes um maior número de cenas e, conseqüentemente, com um tempo maior de duração. Apesar disso, o filme tem algumas limitações com relação à narrativa e a articulação dos planos e da montagem.

#### 3.2.4.1 Descrição do filme

Intertítulo: Personal – “*Young french nobleman, recently arrived ,desires to meet wealthy american girl, object, matrimony; will be at Grant`s Tomb at 10 this morning, wearing boutonniere of violets.*”: “Jovem aristocrata francês, recém chegado aos Estados Unidos, deseja encontrar uma jovem e saudável garota americana para se casar. Vai estar na *Grant`s Tomb* as 10 horas essa manhã, usando violetas na lapela”).

Cena 1 (esta cena possui apenas um plano): plano médio de um lugar que parece ser um quarto, tem uma cômoda à esquerda do quadro e um espelho do lado direito. Um homem

entra em quadro pelo lado direito e vai até a cômoda. O homem pega um jornal em cima da cômoda, fica de frente para a câmera, abre o jornal e começa a ler, ele parece estar procurando algo no jornal, que acha logo em seguida. O homem coloca o jornal em cima da cômoda, pega um pequeno buquê de flores atado com uma fita branca e fica de frente para o espelho para prender o buquê na lapela do casaco. O homem sorri ao se olhar no espelho. Ele se vira de frente para a câmera, arruma novamente o casaco, parece olhar para a câmera, pega um relógio de bolso, olha as horas, faz algum sinal, e sai de quadro pela direita.

Cena 2 (esta cena possui apenas um plano): plano geral, o homem com o buquê preso no casaco está caminhando na frente de um prédio com grandes colunas, ele olha para os lados e caminha em todas as direções. Uma mulher entra em quadro no lado esquerdo frontal e vai até o homem, os dois se cumprimentam. Outra mulher entra pelo lado direito, o homem também a cumprimenta. Uma terceira mulher entra pela esquerda e também vai até o homem. Uma quarta mulher entra em cena pela direita, duas das outras mulheres parecem estar discutindo. Entra uma quinta mulher, e em seguida a sexta, as outras mulheres continuam discutindo. Entra a sétima mulher pelo lado esquerdo, o homem já não consegue dar atenção a todas elas, as discussões continuam. Entra a oitava mulher pela direita do quadro, e a nona pelo lado esquerdo, e em seguida mais duas mulheres, uma de cada lado. Todas as mulheres ficam em volta do homem, que parece estar nervoso, as mulheres seguram o homem e ficam o puxando para todos os lados. O homem consegue se soltar das mulheres e sai correndo pelo canto esquerdo do quadro, quase que em direção à câmera, todas as mulheres saem correndo atrás dele.

Cena 3 (esta cena possui apenas um plano): plano geral com um prédio histórico ao fundo. O homem entra correndo em quadro, quase no meio do quadro, ao lado do prédio histórico, o homem corre pelo caminho pavimentado, as mulheres continuam atrás dele. O homem atravessa todo o cenário correndo, ele sai de quadro pelo canto esquerdo inferior, quase de frente para a câmera, as mulheres fazem o mesmo caminho.

Cena 4 (esta cena possui apenas um plano): plano geral de um gramado, ao fundo, árvores e uma cerca, no primeiro plano tem uma ponte de madeira à esquerda do quadro. O homem entra em quadro pelo canto direito superior, ele tropeça e desce o pequeno barranco rolando pela grama, ele se levanta e vai correndo até a ponte, olha para trás e atravessa a ponte. A primeira mulher aparece ao fundo, descendo o barranco. O homem termina de atravessar a ponte e sai de quadro pelo canto esquerdo inferior. A primeira mulher a entrar em quadro atravessa a ponte e sai pelo canto esquerdo inferior. Mais seis mulheres repetem o mesmo caminho para atravessar a ponte e sair de quadro.

Cena 5 (esta cena possui apenas um plano): plano geral de um pequeno barranco, um lugar com pedras e terra. O homem entra em cena pelo meio do quadro, ele pára no alto do barranco, olha para trás e para os lados gesticulando bastante, ele pula barranco abaixo e desce rolando. Enquanto isso entra em cena uma mulher, ela faz o mesmo caminho do homem. Quando o homem está se levantando ela se prepara para pular no barranco. Em seguida outras mulheres entram em cena, todas fazem o mesmo caminho para descer o barranco, ao todo, entram em cena 11 mulheres, todas repetem a mesma ação, uma de cada vez.

Cena 6 (esta cena possui apenas um plano): plano geral de um lugar com muitas árvores. O homem entra em quadro pelo canto superior direito, cruza as árvores abrindo caminho com os braços, ele sai de quadro pelo canto esquerdo inferior. Uma mulher entra em quadro e faz o mesmo caminho do homem. Ao todo 11 mulheres entram em quadro e repetem a mesma ação, uma de cada vez.

Cena 7 (esta cena possui apenas um plano): plano geral, ao fundo tem algumas árvores, em primeiro plano uma cerca de madeira. O homem entra em quadro pelo lado direito, seguindo um caminho que vai até a cerca, ele pula a cerca, cai no chão, se levanta logo em seguida e começa a correr novamente. O homem sai de quadro pelo canto esquerdo inferior. A primeira mulher entra em quadro pelo canto direito, ela faz o mesmo caminho do homem, ela pula a cerca e em seguida outra mulher entra em quadro e faz o mesmo percurso. Ao todo 11 mulheres repetem o mesmo caminho, algumas atravessam a cerca facilmente, outras com mais dificuldade.

Cena 8 (esta cena possui apenas um plano): plano geral de um lugar ao ar livre, ao fundo homens parecem estar trabalhando, tem um pedaço de madeira no meio do caminho de terra. O homem entra em quadro pelo lado esquerdo, mais ao fundo, ele corre pelo caminho de terra, pula o pedaço de madeira. Uma mulher aparece ao fundo, seguindo pelo mesmo caminho. O homem sai de quadro pelo canto esquerdo inferior. A mulher pula a madeira e sai de quadro pelo canto esquerdo inferior. Ao todo, 11 mulheres entram em quadro e repetem o mesmo caminho.

Cena 9 (esta cena possui apenas um plano): um lugar ao ar livre, ao fundo uma pequena descida coberta por grama que leva ao lago que está em primeiro plano. O homem entra em quadro pelo canto esquerdo superior, chega à beira do lago e olha para trás gesticulando bastante, ele atravessa o lago, duas mulheres entram em quadro e fazem o mesmo caminho do homem. A água está na altura dos joelhos do homem, que cai na água, se levanta e continua atravessando o lago. As mulheres andam com cuidado na beira do lago. O homem pára, fica

de frente para as mulheres e de costas para a câmera, tem 11 mulheres na beira do lago, o homem parece estar falando com elas. As mulheres não entram na água e esticam o braço em direção ao homem. Uma delas entra no lago, cai na água, se levanta e caminha em direção ao homem, que a espera com os braços abertos, os dois de beijam, ficam de costas para as outras mulheres. As mulheres que estão na beira do lago gesticulam, mexem os braços e apontam os dedos em direção ao casal. O casal atravessa o lago, chega ao outro lado da margem, o homem parece estar feliz e a mulher abana em direção às outras mulheres. O casal sai de quadro pelo canto direito inferior. Fim do filme.

#### 3.2.4.2 Análise do filme

Os filmes de perseguição tiveram seu auge entre 1903 e 1906. De modo geral, são filmes mais longos, com mais planos, e filmados ao ar livre. Neste momento, as câmeras cinematográficas começam a sair dos estúdios em busca de cenários naturais. Vários fatores contribuíram para que isso acontecesse, um deles foi o aprimoramento técnico, com câmeras mais leves e portáteis é mais fácil filmar ao ar livre, além de ter a possibilidade de aproveitar a luz natural. Outro fator foi a ousadia dos realizadores em experimentar novas situações para os pequenos filmes que produziam. Os cenários ao ar livre dão maior profundidade de campo para o plano.

Assim como as *gags*, os filmes utilizam o modelo de atração proposto por Gunning (1994), os filmes de perseguição também tem um modelo básico, que enquadra vários tipos de situações. Segundo Costa (2005), o filme de perseguição é formado por vários quadros, o primeiro mostra a situação inicial que vai causar a perseguição, nos próximos quadros a perseguição continua, sempre com algum novo obstáculo, até que se esgotem as situações que podem ser exploradas. A maioria dos filmes de perseguição trabalham com situações cômicas ou exageradas, *How a french nobleman* se encaixa neste perfil.

*How a french nobleman* inicia com um intertítulo que revela para o espectador a situação que vai desencadear a perseguição do filme. A única questão é que esta cartela revela cedo demais o “conflito” do filme, ela funcionaria melhor se estivesse inserida no momento em que o homem procura algo no jornal. A função dos intertítulos é ajudar na compreensão da história, só que por vezes eles acabam sendo redundantes, explicativos demais, ou revelam informações importantes antes da hora.

Por vezes, os filmes de perseguição parecem ter estruturas circulares. O filme em questão passa essa sensação, porque, em quase todos os planos, os personagens entram e saem de quadro pelos mesmos lados, o percurso dentro do plano também é muito semelhante. Talvez a intenção dos realizadores fosse dar continuidade entre os planos, só que isso causou alguns estranhamento, como, por exemplo, o fato dos atores saírem de quadro muito próximos da câmera. É claro que é preciso levar em consideração que naquela época ainda não havia a preocupação com a continuidade entre os planos, e noções mais apuradas de montagem. Também não havia a noção de profundidade de campo, ou seja, perto ou longe seria a mesma coisa.

Os filmes de perseguição apresentam histórias um pouco maiores que as *gags*, mas ainda têm dificuldade para trabalhar a questão temporal, por vezes este tipo de filme parece esticar os eventos e o tempo que eles demoram para acontecer. Apesar disso, Gunning considera os filmes de perseguição narrativos, porque apresentam histórias um pouco mais construídas e que podem se desdobrar. Mas como estes filmes fazem parte do período de transição para o modelo narrativo, e apresentam poucas articulações entre os planos e na montagem, eles também ainda são classificados como atrações.

Outra questão que chama a atenção neste filme é a repetição de uma mesma ação da cena 2 até a cena 9, mudando apenas o cenário. Um homem é perseguido por várias mulheres praticamente durante todo o filme. Esta é uma característica muito comum dos filmes de perseguição, que exploram de várias formas uma mesma situação. Conforme os filmes passam a ter mais elementos narrativos, esta característica é deixada de lado.

Por outro lado, o uso de situações como perseguições e entrada e saída de quadro sempre pelo mesmo lado não ficou restrito aos primeiros anos de atividade do cinema. Estas situações foram atualizadas por outros gêneros, como o western, o filme policial, e a própria comédia. Uma diferença fundamental da utilização destas situações em 1904 e posteriormente é a naturalidade com que elas se desenvolvem, os personagens não olham para a câmera, a decupagem (planificação) das cenas é feita para tornar o aparato técnico imperceptível, as cenas “começam mais tarde e terminam mais cedo”, ou seja não é preciso esperar que todos os personagens entrem ou saiam de quadro para começar ou terminar uma cena. Na verdade, a utilização destes recursos, e de muitos outros, foi sendo aprimorada com o passar dos anos, conforme a narrativa e os elementos da linguagem cinematográfica se desenvolviam.

Apesar de ter um número maior de cenas, não pode-se dizer que este filme tenha uma montagem narrativa. A ponta dos negativos foi cortada e as cenas foram colocadas uma após

a outra, de forma a dar andamento para a história, mas os personagens entram e saem de quadro por completo antes do plano terminar. Cada cena sempre começa com o quadro vazio, sem os personagens, os personagens entram e saem de quadro, e depois a cena termina.

Para Gaudreault (2009), uma montagem que só coloca as cenas em ordem não é uma “montagem narrativa”. Em *How a french nobleman*, assim como em muitos filmes do período, os planos são independentes e não tem continuidade entre si. Os olhares do ator para a câmera e gestos os exagerados das interpretações também são características desta fase de transição.

Mas é preciso comentar também que este filme já parece ter sido pensado como uma obra fechada, com começo, meio e fim, os rolos de filme tem uma seqüência lógica que não pode ser alterada na hora da projeção pelo exibidor. Isso é grande passo a caminho da narratividade.

### 3.2.5 *The life of an american fireman*: histórias mais elaboradas, porém ainda pouco articuladas na montagem

Este filme foi produzido em 1903, pela *Edison Manufacturing Company* os cinegrafistas que assinam a produção do filme são Edwin S. Porter, Georgr S. Fleming e James H. White. *The life of an american fireman* tem quase sete minutos de duração, mais precisamente seis minutos e cinquenta e oito segundo. É um filme longo e ousado para a época.

*The life on american fireman* tem uma história relativamente bem construída para a época, mas que poderia ter sido melhor articulada. Este filme mostra o resgate de uma mulher e de uma criança de uma casa em chamas. É um filme mais sério, que não apela para a comédia ou para situações irônicas ou de perseguição, mas não chega a ser uma história dramática. É um “meio caminho” entre as situações vazias das *gags* e o modelo básico dos filmes de perseguição e o filme dramático, que começa a ser produzido, principalmente, por Griffith a partir de 1908.

### 3.2.5.1 Descrição do filme

Cena 1 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de um cenário com poucos objetos, do lado esquerdo do quadro tem uma escrivaninha, um gaveteiro, na parede estão pendurados um relógio e mais alguns objetos. Um ponto de luz pendurado na parede ilumina a escrivaninha e um homem que está sentado em frente a mesa, e de frente para a câmera. O homem apóia a cabeça em uma das mãos. *Fade in*, do lado direito do quadro surge uma imagem circular, o insert de um outro plano, que mostra um quarto com parede decorada, uma mulher e uma criança. A criança está rezando, em seguida a mulher coloca a criança na cama e a cobre. A mulher apaga a luz do quarto e a imagem do *insert* some aos poucos com um *fade out*. O homem se levanta e caminha de um lado para outro, ele pega o quepe em cima da escrivaninha, o coloca e sai de quadro pelo lado direito do quadro. *Fade out*.

Cena 2 (esta cena tem apenas um plano): plano detalhe de um alarme de incêndio. O alarme de incêndio aparece em primeiro plano, o fundo aparece logo em seguida, são alguns prédios e uma rua com pouco movimento. Uma mão abre a caixa do alarme do incêndio, pode-se ver apenas parte do rosto do homem, que gira uma alavanca dentro da caixa do alarme. A mão fecha a porta da caixa e sai de quadro. *Fade out*.

Cena 3 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, dormitório com sete camas, o cenário ao fundo é pintado, do lado direito do quadro tem um buraco no chão e um barra de ferro que sai do teto e passa pelo buraco. Homens estão deitados nas camas, na frente da cama tem alguns pares de sapatos. De repente sete homens se levantam, vestem suas roupas e calçam os sapatos rapidamente, em seguida eles começam a descer pela barra de ferro, outro homem entra em quadro pelo lado direito e também desce pela barra de ferro. *Fade out*.

Cena 4 (esta cena tem apenas um plano): plano aberto de uma garagem/estábulo, aparecem duas carroças com os equipamentos do corpos de bombeiros sendo preparadas para sair. Na frente das carroças há uma corda esticada, na altura das patas dos cavalos. Três homens estão em quadro, e mais alguns descem por uma barra de ferro que fica no meio do quadro. Rapidamente os homens sobem nas carroças. A corda baixa primeiro de um lado e depois do outro e as carroças começam a se movimentar. A carroça que está a direita passa pela frente da câmera e sai de quadro pela direita, em seguida a carroça que está a esquerda também sai de quadro pelo mesmo lado. No lugar onde estava a carroça da direita surge uma carroça menor, que segue na mesma direção. O lugar fica vazio. *Fade out*.

Cena 5 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de dois prédios. Abrem-se as portas do prédio que está a direita do quadro, e depois do outro prédio. Três carroças saem dos prédios

cada um por portas diferentes. Todas as carroças se dirigem para o lado direito do quadro, em seguida elas saem de quadro. *Fade out.*

Cena 6 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, grandes casas ao fundo, várias pessoas na rua e nas calçadas. Na rua há um pouco de neve. Entram em quadro pelo lado direito do quadro oito carroças com os equipamentos para combater incêndios e vários bombeiros. *Fade out.*

Cena 7 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma rua larga, com algumas casas e muitas árvores ao redor, e algumas pessoas nas rua. Ao fundo, do lado direito do quadro, entram em cena as carroças com os equipamentos do corpo de bombeiros. Ao todo passam pela frente da câmera quatro carroças. Depois da primeira a carroça, a câmera corrige o quadro, a câmera se movimenta um pouco para a esquerda. Depois que passa a terceira carroça a imagem dá um pulo (como se a câmera tivesse sido desligada e ligada novamente), aparece mais um carroça em quadro. Com um movimento panorâmico para a esquerda, a câmera acompanha o movimento da carroça, que passa pela frente de uma casa. Dois bombeiros saltam da carroça puxando uma mangueira, a câmera continua o movimento panorâmico até enquadrar a fachada de uma casa, sai fumaça da casa, vários bombeiros cruzam o quadro, puxando a mangueira, trazendo uma escada ou olhando para a casa. *Fade out.*

Cena 8 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de um quarto com as paredes decoradas, a imagem do quarto é igual a da cena 1. Tem muita fumaça no quarto, não dá para ver os móveis. Uma mulher levanta rapidamente da cama que está do lado esquerdo do quadro, a mulher caminha entra a fumaça, coloca as mãos na cabeça e olha para todos os lados. Em seguida a mulher vai até a janela, ela olha para fora, ela sai da frente da janela, dá alguns passos e desmaia em cima da cama. Instantes depois a porta do quarto é arrombada, um bombeiro olha para os lado em meio a fumaça. O bombeiro vai até a janela, arranca a cortina, quebra a esquadria da janela com um machado e faz alguns gestos para o lado de fora da janela. É possível ver a ponta de uma escada de madeira na beira da janela. O bombeiro vai até a cama, pega a mulher no colo, e caminha em direção à janela. O bombeiro pisa no primeiro degrau da escada e começa a descê-la, com a mulher ainda no seu colo. Pouco tempo depois outro bombeiro está subindo a escada e entrando pela janela. O bombeiro vai até a cama e pega no colo uma criança que parece estar dormindo. O bombeiro caminha até a janela e começa a descê-la. Mais um bombeiro sobre a escada e entra no quarto com uma mangueira. Logo atrás dele está subindo outro bombeiro. Os dois bombeiros puxam a



mangueira para dentro do quarto e direcionam o jato de água para o canto direito do quadro.

*Fade out.*

Cena 9 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, fachada da casa em chamas. Um bombeiro segurando um machado arromba a porta da frente e entra na casa. Uma mulher aparece em uma janela no canto esquerdo superior, ela gesticula muito. Algumas pessoas passam na frente da casa, ao fundo três bombeiros entram em quadro pelo lado esquerdo segurando uma escada de madeira, eles posicionam a escada na janela em que está a mulher. Dois bombeiros segurando uma mangueira se aproximam da escada. Enquanto isso, um bombeiro quebra a esquadria da janela com um machado, ele sai de quadro e em seguida reaparece com uma mulher no colo. Os bombeiros que estão segurando a mangueira vão para o lado direito, se posicionam na frente de uma janela e acionam a mangueira. Ao mesmo tempo o bombeiro está descendo a escada com a mulher no colo enquanto outro está subindo a escada. Os dois bombeiros descem a escada juntos, o que está segurando a mulher se afasta da escada. Os bombeiros com a mangueira direcionam o jato de água para a porta. O bombeiro coloca a mulher no chão, algumas pessoas se aproximam. A mulher se levanta, faz muitos gestos, o bombeiro que está perto dela sai correndo e sobe a escada rapidamente e entra dentro do quarto. Instantes depois ele reaparece na janela com uma criança no colo, ele desce a escada, os bombeiros com a mangueira se aproximam da escada. O bombeiro leva a criança até a mulher, que está ajoelhada no chão com os braços abertos, ela abraça a criança. Os bombeiros com a mangueira começam a subir a escada. Fim do filme.

### 3.2.5.2 Análise do filme

Para iniciar a análise deste filme é preciso fazer um comentário sobre um detalhe específico desta obra. *The life on american fireman* mistura cenas de ficção com algumas cenas “reais”, ou seja, que não foram produzidas para o filme, essas cenas são chamadas de atualidades.

De acordo com Costa (2005), existem três tipos de registro fílmico nos primeiros anos de atividade do cinema: documentário, reconstituições e ficções, sendo que o documentário, neste período em questão, recebe a denominação de “atualidades”. As reconstituições também são chamadas de “atualidades reconstituídas”. Os principais temas das atualidades e das atualidades reconstituídas são cenas do cotidiano, personalidades, meios de transportes eventos importantes, e acontecimentos como incêndios e catástrofes naturais.

Existe um série de filmes com imagens de bombeiros, algumas encenadas, outras não, nos primeiros anos de atividade do cinema. É muito provável que a inspiração para a criação deste filme tenha surgido de algum fato que realmente aconteceu, ou de uma dessas cenas de caráter documental que eram filmadas sem um objetivo específico.

A mistura entre cenas encenadas e cenas reais era muito comum nos primeiros anos de atividade do cinema. Em muitos filmes essa mistura é praticamente imperceptível, no caso de *The life of an american fireman* isso se torna evidente em uma análise mais apurada, em uma cena, por exemplo, há neve na rua e em outras não, existem diferenças também, entre o número e o tipo de carruagens com o equipamento do corpo de bombeiros. Neste caso, as cenas que não foram produzidas para o filme são as que mostram o deslocamento das carroças do corpo de bombeiros, mais especificamente nas cenas 5 e 6. É muito provável que parte do plano sete também seja um atualidade, neste plano tem um momento em que a câmera parece ser ligada e desligada em seguida.

Sobre a estrutura narrativa, este filme foge do modelo das atrações e da mostraçãõ de Gaudreault, pode-se até mesmo dizer que ele tem vários indícios de narratividade, como uma história melhor estruturada com começo, meio e fim, e que se preocupa em mostrar o desenrolar dos fatos dentro e fora da casa que está pegando fogo.

*The life on american fireman* é um filme auto-explicativo, ele pode ser compreendido apenas com as imagens, sem a necessidade do uso de intertítulos e até mesmo do comentador, e apresenta uma construção ficcional mais desenvolvida e elaborada quando comparada a estrutura de outros filmes da mesma época. Este filme também lida melhor com a questão temporal, os planos do filme não são uma sucessão de “agoras”.

Conforme Gunning (1994), a narratividade é uma ação que se prolonga e que leva um tempo para ser concluída. *The life of an american fireman* apresenta uma situação que leva um tempo para ser resolvida, e que envolve uma série de ações que conduzem à resolução dessa situação.

Entretanto, os personagens não são desenvolvidos, o bombeiro até tem uma motivação clara, que é salvar a mulher e a criança que estão na casa em chamas, só que esta motivação está ligada à sua profissão, não fica claro qual a relação entre o bombeiro que previu a situação de perigo e a mulher.

A cena em que o bombeiro tem o pressentimento de uma situação de perigo é um recurso bem interessante e inovador para a época. A inserção de um outro plano dentro desta cena tem como objetivo mostrar o pensamento do bombeiro. Essa situação cria um certo suspense, e deixa algumas perguntas no ar, que são respondidas nas cenas seguintes.

Segundo Bordwell (2007), essa estrutura de perguntas e respostas é uma das bases do modelo narrativo clássico. Neste modelo, cada cena responde a uma pergunta deixada pela cena anterior e formula novos questionamentos para serem respondidos a seguir. No final do filme todas as perguntas devem ser respondidas e é feito o fechamento da história. O desenrolar das cenas do filme *The life of an american fireman* deixa no ar perguntas como: o que será que vai acontecer com a mulher e a criança? Qual a ligação entre a mulher e o bombeiro? Para onde os bombeiros estão indo? Será que vai dar tempo de salvar a mulher? Será que o bombeiro viu a criança deitada na cama? Qual foi a causa do incêndio? A maioria dessas questões são respondidas até o final do filme. O fechamento do filme poderia ter sido melhor trabalhado, dá a impressão de terminar de forma abrupta, assim que o bombeiro entrega a criança para mãe. Essas perguntas e respostas que a história cria ao longo das cenas vai dar origem às linhas causais da estrutura narrativa clássica.

Com relação à utilização do plano e da montagem, pode-se dizer que *The life of an american fireman* por vezes articula esses dois elementos, mas em outros momentos isso não é feito. Das 9 cenas que o filme tem, uma delas é um plano detalhe, que mostra uma ação muito importante para o desenrolar da história. O plano detalhe do alarme de incêndio sendo acionado é um dos momentos de articulação narrativa entre plano, montagem e narrativa.

Mas, em outros momentos essa articulação não acontece. Isso fica evidente quando é mostrada toda a ação de salvamento primeiro do lado de dentro da casa e depois do lado de fora. Esses dois momentos que envolvem a ação do salvamento poderiam muito bem ser intercalados através da montagem, apesar de alguns problemas de continuidade. A ação de salvamento dentro do quarto é muito mais dinâmica do lado de dentro que do lado de fora, os bombeiros ficam entrando e saindo pela janela a todo instante. Na cena seguinte, a mesma ação é vista do lado de fora da casa, e o espectador acompanha o bombeiro subindo e descendo a escada em tempo real, sem cortes. Percebe-se que essas ações demoram um pouco mais de tempo do que mostrou a cena anterior.

Há também a tentativa de fazer um movimento panorâmico com a câmera no plano 7. O cinegrafista corrige o quadro duas vezes, na primeira ele move a câmera para a esquerda e fecha um pouco o quadro, só que esse movimento é muito curto. Na segunda vez o movimento panorâmico fica melhor caracterizado, a correção da imagem para acompanhar a ação dos bombeiros é mais longa e menos abrupta.

Outro recurso que o filme utiliza é o *fade*, muito mais o *fade in* do que o *fade out*, que aparece apenas uma vez. Os *fades* são considerados recursos ligados à montagem, servem para suavizar o corte de uma cena para outra e em alguns momentos para indicar passagens de

tempo. Na primeira cena, tem-se um *fade in* quando a imagem da mulher no quarto aparece inserida no plano geral da sala onde está o bombeiro, e um *fade out* quando essa imagem desaparece. Em todas as trocas de cenas têm um *fade out*, possivelmente com o objetivo de suavizar os cortes, é muito comum os filmes dessa época abusarem da utilização dos *fades*, sem questionar a função deste recurso dentro do filme.

De modo geral, *The life of an american fireman* apresenta indícios narrativos bem interessantes, dispersos ao longo do filme, mas que mostram um amadurecimento técnico e estético dos primeiros realizadores. Esse processo de amadurecimento não aconteceu de uma hora para outra, ele foi gradual, e o resultado foi o desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem cinematográfica.

### 3.2.6 *The ex-convict*: nem atração, nem mostração

*The ex-convict* foi um dos primeiros dramas feitos pela Cia. Edison, foi realizado no ano de 1905, por Edwin S. Porter. O filme tem oito cenas e nove minutos de duração, e conta a história de um ex-condenado que tenta recomeçar a vida, mas perde o emprego, sua filha fica doente, o homem pensa em cometer um novo crime para conseguir dinheiro, mas, no final, faz uma boa ação e recebe ajuda da família de uma menina que ele salvou de uma situação de perigo.

#### 3.2.6.1 Descrição do filme

Intertítulo de abertura do filme: “*The ex-convict*” (Tradução: “O ex-condenado”)

Cena 1 (esta cena tem apenas um plano): plano geral da fachada de uma casa. Um homem sai pela porta da frente, em seguida sai uma mulher uma criança esposa. O homem se despede das suas e sai caminhando para esquerda do quadro. A mulher e a criança entram na casa.

Intertítulo: “*The man is an ex-convict*” (Tradução: “O homem é um ex-condenado”)

Cena 2 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, o homem da cena 1 é o ex-condenado que o intertítulo apresenta. Ele está arrumando caixotes na frente de uma loja, um guarda passa e o reconhece. O guarda entra na loja. Em seguida o guarda sai da loja acompanhado de um homem bem vestido, os dois conversam e apontam para o ex-condenado. O homem bem vestido gesticula bastante ao falar com o ex-condenado, os dois entram na loja. O ex-

condenado sai da loja arrumando o paletó e o chapéu, em seguida sai também o homem bem vestido. O ex-condenado sai de quadro caminhando pela direita.

Intertítulo: “*Have you reference*” (Tradução: “Você tem referências?”).

Cena 3 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, enquadramento frontal. Há uma fila de homens para pedir emprego em uma fábrica, o ex-condenado entra na fila. Quando chega a vez dele, ele gesticula bastante enquanto conversa com o homem que está na frente da porta da fábrica, que entra sem seguida. O ex-condenado parece estar desesperado, ele leva a mão ao rosto e sai caminhando pela esquerda do quadro.

Intertítulo: “*The rescue*” (Tradução: “O salvamento”)

Cena 4 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma calçada. Uma babá passeia com uma menina pela calçada. A babá pára para conversar com um policial e a menina atravessa a rua sozinha. A câmera corrige a imagem com um movimento panorâmico para acompanhar a menina caminhando na rua. Um carro vem na direção dela e o ex-condenado a salva de ser atropelada. O policial e outro homem ajudam o ex-condenado a se levantar, ele vai embora em seguida. Instantes depois chega um homem que abraça a menina.

Intertítulo: “*Discouraged*” (Tradução: “Desanimado”)

Cena 5 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, de um quarto da casa. A mulher da cena 1 cuida da criança, que está deitada na cama. O ex-condenado entra no quarto, ele conversa com a mulher. De repente ele se levanta e caminha em direção a porta, a mulher se ajoelha e tenta segurá-lo. O ex-condenado sai do quarto, a mulher senta em uma cadeira, coloca os braços em cima da mesa e apóia a cabeça no braços.

Intertítulo: “*Desperation*” (Tradução: “Desespero”)

Cena 6 (esta cena tem apenas um plano): plano geral da fachada de uma casa, está nevando. O ex-condenado entra em quadro pela direita, está com frio, ele pede esmola para uma pessoa que passa. Ele observa a casa que está a sua esquerda, caminha em volta da janela e fica pensativo. Em seguida ele sai de quadro pela esquerda, mas volta rapidamente para baixo da janela.

Intertítulo: “*That man saved my life*” (Tradução: “Aquele homem salvou minha vida”)

Cena 7 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, sala de estar, três pessoas estão na sala, um homem sentado em uma cadeira, ao seu lado uma mulher também sentada em uma cadeira e não chão uma criança. A criança é a menina que quase foi atropelada. A menina adormece, a mulher levanta da cadeira, acorda a criança, pega na sua mão e sobe uma escada, que está à direita do quadro, com ela. O homem levanta, se espreguiça e também sobe a escada. O ex-condenado entra pela janela que está à esquerda do quadro, derruba algo no chão, se esconde,

o homem desce a escada, aponta uma arma para ele e usa o telefone. O ex-condenado conversa desesperadamente com o homem. O homem sai da sala pelo lado direito do quadro. A menina desce a escada e vai até o ex-condenado, ela parece reconhecer o homem que a salvou. O ex-condenado coloca seu paletó em volta da menina e dá colo para ela. O homem entra armado na sala acompanhado pela polícia e se surpreende com o que vê. A menina fala com o homem armado, que em seguida dispensa a polícia. O ex-condenado se ajoelha na frente do homem armado, enquanto isso a mulher desce as escadas.

Intertítulo: “*A friend at last*” (Tradução: “Amigos finalmente”)

Cena 8 (esta cena tem apenas um plano): cenário e enquadramento igual ao da cena 5. O ex-condenado está ao lado da menina deitada na cama, a mulher abre a porta e entra a família da menina que o ex-condenado salvou. Todos trocam cumprimentos entre si. Fim da história.

### 3.2.6.2 Análise do filme

*The ex-convict* é um filme simples do ponto de vista técnico, todas as cenas tem planos abertos, e a câmera está sempre em posição frontal em relação a ação. A função da montagem é apenas unir os planos do filme, portanto, não há uma montagem narrativa. Há um pequeno movimento panorâmico da câmera na cena 4, que tem como função corrigir o enquadramento para acompanhar o movimento da menina.

Apesar da falta de ousadia com relação às questões técnicas, a história apresenta uma estrutura convincente, com começo, meio e fim, mas apelativa. As duas primeiras cenas apresentam os personagens e o conflito principal da trama. O ex-condenado perde o emprego e fica desesperado quando volta para casa e vê a filha doente, ele decide praticar um novo crime para ajudar sua família. Antes disso, o ex-condenado mostra que tem um bom coração e impede que uma menina seja atropelada. Por uma coincidência do destino, ele tenta roubar a casa da menina que salvou, a menina intervém e ele não é punido. Afinal de conta, ele voltou ao crime para salvar a sua filha doente.

Nos primeiros anos de atividade do cinema, quando os filmes começam a apresentar mais elementos narrativos, as histórias deixam o humor e a ironia de lado para apelar para o drama e para as lições de moral, como é o caso do filme em questão. Um das razões disso é o fato das *gags* e da maioria dos filmes de perseguição utilizarem estruturas muito simples para contar histórias pouco desenvolvidas. Os filmes que apelam para o drama precisam de estruturas e histórias mais elaboradas, para justificar as situações que acontecem no filme. As

*gags* não precisam dar explicação, o filme dramático precisa de argumentos para se sustentar.

O conflito que envolve o ex-condenado é o fio condutor de toda a história, ele é o único personagem que tem uma motivação clara, mesmo que não seja um personagem bem construído. Ele faz parte da única linha causal que sustenta e conduz a história.

É possível compreender a noção de tempo que o filme tenta passar, entretanto *The ex-convict* tem dificuldade em articular a questão da temporalidade. O filme tem algumas passagens de tempo que não ficam claras, a história parece transcorrer em um único dia, mas isso não fica claro.

Todas as cenas deste filme são precedidas por intertítulos. Apesar das frases curtas, os intertítulos dão informações importantes para a compreensão da história. São informações que as imagens tem dificuldade para passar para o espectador, como por exemplo, o intertítulo que diz “*The man is an ex-convict*” (Tradução: “O homem é um ex-condenado). O filme começa num momento da vida em que o homem já saiu da prisão, o intertítulo informa uma característica da vida do personagem e que vai ser muito importante para a história.

No caso deste filme, o intertítulo assume a função do narrador invisível do filme narrativo clássico. Os intertítulos são responsáveis pela apresentação do personagem principal e do conflito da história. O filme se apóia nos intertítulos para contar a história, o ideal seria deixar que a imagem fizesse isso. Só que para que isso aconteça é preciso utilizar narrativamente os elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica.

*The ex-convict* pode ser compreendido com o meio do caminho entre as formas narrativas dos primeiros anos do cinema, a atração e a mostração, e o cinema narrativo. Este filme não se encaixa na grande maioria das características das atrações, mas utiliza poucos elementos que são encontrados nos filmes narrativos. É realmente um filme de transição, sem uma identificação clara com as estruturas para se contar histórias que fazem parte deste período.

### 3.2.7 *The girl and her trust*: confiança na narrativa

*The girl and her trust*, de 1912, foi um dos últimos filmes que D.W. Griffith dirigiu pela *American Mutoscope and Biograph Company*. Este filme mostra o amadurecimento narrativo, técnico e estético do cinema e dos seus realizadores.

O filme tem pouco mais de 15 minutos de duração, mais precisamente 15 minutos e 10 segundo, 123 cenas, e uma história bem estruturada que mistura pitadas de drama, com uma

perseguição e o suspense do salvamento no último minuto. *The girl and her trust* já faz parte do período em que os filmes eram a atração principal e eram exibidos em locais construídos especialmente para a projeção cinematográfica.

Grace, a operadora do telégrafo de uma pequena estação de trem, se envolve em uma situação perigosa quando dois bandidos tentam roubar o dinheiro que acabou de chegar com o último trem. O colega de trabalho e admirador de Grace não está na estação no momento do roubo, e ela decide ir atrás dos bandidos para tentar impedir o roubo. Antes disso, ela consegue pedir ajuda através de uma mensagem enviada por telégrafo. Enquanto Grace está com os bandidos, a ajuda está a caminho. Uma outra estação de trem recebeu a mensagem de Grace e enviou um trem para ajudá-la, seu colega de trabalho encontra-se com esse trem e também parte para ajudá-la. Após alguns minutos de perseguição o trem alcança os bandidos, o colega de Grace atira nos bandidos. Os outros homens que estão no trem imobilizam os bandidos. Grace corre para os braços do seu admirador. No final, todos sobem no trem que começa a se movimentar, Grace e seu admirador sentam um de cada lado do baú onde está guardado o dinheiro.

### 3.2.7.1 Descrição do filme

Intertítulo: “*Grace, the telegraph operator, is admired by all*”. (Tradução: “Grace, a operadora do telégrafo é admirada por todos”.)

Cena 1 (esta cena tem apenas um plano): plano médio de uma sala, ao fundo uma mesa, alguns papéis pendurados na parede, a direita do quadro está Grace, sentada em uma cadeira, enquadrada da cintura para cima, quase de frente para a câmera. Ela está lendo um livro, ao seu lado têm mais alguns móveis. Do lado esquerdo do plano tem uma porta, um rapaz, enquadrado na altura dos joelhos, vestindo terno e chapéu, com um pacote embaixo do braço, entra pela porta. Grace não nota a chegada do rapaz, o rapaz se aproxima dela, até ficar ao seu lado. Ele pega um garrafa de vidro pequena que estava em baixo do braço, estica o braço que segura a garrafa na direção de Grace, ela nota a presença dele. Grace pega a garrafa, diz algo para o rapaz, e leva a garrafa em direção a boca. O rapaz alcança um canudinho para ela. Os dois conversam um pouco e em seguida Grace faz um sinal para o rapaz apontando para a porta, ela repete o sinal duas vezes e o rapaz vai embora.

Cena 2 (esta cena tem apenas um plano): plano médio de uma sala com paredes e móveis escuros. Um homem está de frente para a câmera, ele apóia uma das mãos na parede perto da



porta. As ações deste homem no decorrer da cena mostram que ele trabalha naquele local. O rapaz de terno e chapéu cruza a porta, ele passa pelo homem, dá mais alguns passos e dobra para a sua direita. O rapaz pára para falar com o homem, e em seguida volta a caminhar e sai por uma porta que está a sua frente, no canto esquerdo do quadro. Assim que o rapaz passa pela porta, o funcionário da estação de trem começa a rir, e rapidamente se dirige para a porta que está a sua direita.

Cena 3 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace continua lendo e segurando a garrafa. O homem que trabalha com ela entra pela porta que fica à esquerda do quadro, dá alguns passos e fala com ela. Grace se vira para ouvir o homem, coloca o livro em cima da mesa, bebe mais um pouco do líquido da garrafa, e conversa com ele. O homem se abaixa um pouco para alcançar o canudinho da garrafa de vidro, vira o rosto bruscamente e tenta beijar Grace, que se vira rapidamente. Grace se levanta, agora os dois estão enquadrados na altura dos joelhos. A moça parece estar xingando o homem, ele fala mais alguma coisa, dá alguns passos para trás. Grace se vira, cruza os braços e fica de costas para o homem, que continua falando algo com uma cara triste, em seguida ele se vira e caminha em direção à porta que está à esquerda do quadro.

Cena 4 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação passa pela porta que está a direita do quadro, ele está cabisbaixo, dá mais alguns passos, se vira e fica de frente para a porta, parece dizer algo e abaixa o rosto.

Cena 5 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual da cena 1. Grace está de pé no canto direito do quadro, ela mexe os braços, leva alguns dedos até a boca e os abaixa em seguida. Grace senta novamente, mexe numa máquina que está a sua direita, a máquina parece ser um telégrafo, ela pega um bloco de papel e um lápis e começa a escrever algo.

Cena 6 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação está de pé ao lado da porta que fica no canto direito do quadro, ele rapidamente se vira e caminha até um balcão que também fica a direita, ao lado da porta.

Cena 7 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace está escrevendo algumas coisas no bloco, em seguida mexe no telégrafo, arranca a folha do bloco e se levanta segurando a folha em umas das mãos e lápis na outra. Ela caminha em direção a porta que fica na esquerda do quadro, ela pára na porta e fala algo.

Cena 8 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação está na frente do balcão, ele olha para o lado e vai em direção à porta que fica a direita do quadro.

Cena 9 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. O funcionário da estação entra em quadro pela esquerda do quadro. Grace caminha em direção à cadeira que está a sua frente. O homem vai até ela. Grace estica o braço que está segurando o papel em direção ao homem, que pega o papel e lê o que está escrito. Grace senta.

Intertítulo: “*National Bank sending \$2000 on number 7 for Simpson Construction Co*”. (Tradução: O Banco Nacional está enviando \$2000 no número sete para Simpson Construction Co”.)

Cena 10 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento e posição dos atores igual a cena 9. O funcionário da estação lê o papel e o entrega para Grace. Ele e vai até a mesa que tem no fundo do cenário, abre uma gaveta e pega algo, ele se vira segurando uma arma. O homem mexe na arma, Grace parece não gostar. Em seguida o homem vai novamente até a gaveta da mesa e pega uma pequena caixa, ele volta a ficar ao lado de Grace. O homem coloca a caixa na mesa ao lado dela, pega algumas balas e as coloca na arma enquanto fala com Grace.

Cena 11 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma ferrovia, ao fundo um trem em movimento se aproxima lentamente. Ao lado direito dos trilhos está o rapaz que veste terno e chapéu.

Cena 12 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento e posição dos atores igual à cena 10. Os dois rapidamente se viram para a janela que está ao fundo. O funcionário da estação coloca a arma na cintura e sai correndo pela porta que está à esquerda.

Cena 13 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação sai pela porta que está à esquerda, pega uma sacola e caminha em direção a porta que fica no fundo do cenário, à esquerda, ele abre a porta.

Cena 14 (esta cena tem apenas um plano): plano médio na altura da cintura do funcionário da estação, ele sai pela porta à esquerda do quadro e caminha em direção ao lado oposto.

Cena 15 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 11. O trem ocupa quase todo o quadro, o homem que trabalha na estação vai com a sacola até uma das portas dos vagões. O rapaz de terno continua ao fundo, ele ajuda uma criança a descer do trem.

Cena 16 (esta cena tem apenas um plano): plano geral que mostra a ligação entre dois vagões. Um homem suspeito de chapéu redondo está escondido no vagão à esquerda do quadro, lentamente ele vai para frente.

Cena 17 (esta cena tem apenas um plano): plano médio do lugar onde o homem suspeito está, ele olha para frente e se move lentamente, atrás dele está outro homem. O primeiro homem olha para a sua direita.

Cena 18 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual o da cena 15: o funcionário da estação recebe algo de um homem que está dentro do vagão do trem, e coloca dentro da sacola que ele está segurando. Em seguida o homem que trabalha na estação dá um papel para o outro que está dentro do trem.

Cena 19 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cenas 16. Vê-se os dois homens suspeitos descendo do trem que começa a se movimentar. Os dois se escondem atrás de uma pilha de sacos de estopa e saem correndo em direção ao canto direito do quadro. Ao fundo está o homem que trabalha na estação. Os dois homens suspeitos se escondem em baixo de um tablado de madeira. O homem que trabalha na estação começa a caminhar.

Cena 20 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 14. O funcionário da estação passa pela porta que está à esquerda do quadro.

Cena 21 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação entra pela porta que está à esquerda do quadro. Ele vai até um baú que fica a direita do quadro.

Cena 22 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento e posição dos atores igual à cena 16. Um dos homens suspeitos sai de baixo do tablado de madeira.

Cena 23 (esta cena tem apenas um plano): plano médio de uma varanda. Em primeiro plano tem uma janela com grades e duas cadeiras. Ao fundo vê-se um dos homens suspeitos entrar em quadro no sentido da direita para a esquerda. Ele caminha até a janela, senta em uma das cadeiras e olha pela janela.

Cena 24 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 14. O funcionário da estação abre o baú e coloca a sacola dentro dele, em seguida fecha o baú e coloca um cadeado.

Cena 25 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 24. O homem suspeito continua olhando pela janela.

Cena 26 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 14. O funcionário da estação está segurando uma chave, ele caminha até a porta que fica a direita do quadro.

Cena 27 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. O funcionário da estação mostra a chave para Grace, que está sentada na cadeira.

Cena 28 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 24. O homem suspeito continua olhando pela janela. Ele olha para os lados, se levanta e sai de quadro pelo canto direito inferior.

Cena 29 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 16. Um dos homens suspeitos continua embaixo do tablado de madeira, o outro homem suspeito se

aproxima, ele se abaixa para falar com o outro e em seguida também vai para debaixo do tablado.

Cena 30 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. O funcionário da estação ainda está segurando a chave. Grace se levanta e os dois caminham em direção à porta que fica a esquerda.

Cena 31 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. O funcionário da estação mostra o baú para Grace e dá a chave para ela. Em seguida ele mostra alguns papéis para ela, e coloca o bloco em cima do balcão ao fundo. Os dois conversam e o homem mostra a arma que está na sua cintura.

Intertítulo: “*Danger? Nothing ever happens here*”. (Tradução: Perigo? Nunca acontece nada por aqui.)

Cena 32 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 16. Os dois homens suspeitos continuam em baixo do tablado.

Cena 33 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace e o funcionário continuam conversando. Ela está de braços cruzados. Ele caminha até a porta que fica ao fundo, olha para trás e vê que Grace está de costas para ele, em seguida ele sai pela porta.

Cena 34 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 14. O funcionário sai pela porta que fica à esquerda, ele dá alguns passos e caminha em direção a esquerda até sair de quadro.

Cena 35 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 16. Os dois homens suspeitos continuam em baixo do tablado. O funcionário passa ao fundo do quadro.

Cena 36 (esta cena tem apenas um plano): plano de geral de um lugar ao ar livre com grama e um pequeno barranco. O funcionário da estação entra em quadro pela direita, ele pára no meio do quadro, olha para trás, volta a caminhar e sai de quadro pela esquerda.

Cena 37 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace está ao lado da porta que fica no fundo do quadro. Ela fecha a porta lentamente segurando a chave.

Intertítulo: “*The tramps` opportunity*”. (Tradução: “A oportunidade dos bandidos”.)

Cena 38 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 16. Os dois homens suspeitos saem de baixo do tablado. (A partir de agora os dois homens suspeitos serão chamados de bandidos.)

Cena 39 (esta cena tem apenas um plano): plano médio do trem, que está parado, dois homens sobem rapidamente uma escada que leva para dentro do trem.

Cena 40 (esta cena tem apenas um plano): plano médio, aparece uma janela no canto esquerdo do quadro e uma parede de madeira ao fundo. Um dos bandidos entra em quadro pelo canto direito, atrás dele está o outro bandido, os dois olham pela janela.

Cena 41 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace está sentada perto do telégrafo. Na janela ao fundo dá para ver dois bandidos. Grace muda a expressão facial, ela fica mais séria.

Cena 42 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 40. Os bandidos se abaixam rapidamente e conversam.

Cena 43 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace olha para trás em direção à janela, volta a olhar para frente e dá um suspiro.

Cena 44 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 40. Os dois bandidos estão abaixados, em seguida eles se levantam olham pela janela.

Cena 45 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace olha preocupada para a janela, ela vê os dois bandidos que estão do lado de fora e se levanta assustada. Ao fundo, os bandidos saem de perto da janela. Grace caminha em direção à porta.

Cena 46 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Os dois bandidos saem correndo pelo canto esquerdo do quadro.

Cena 47 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace entra em quadro pela direita e vai até a porta que fica ao fundo. Ela tenta fechar a porta, mas não consegue, a porta está se movimentando.

Cena 48 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 15. Os dois bandidos empurram a porta.

Cena 49 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace tenta fechar a porta, mas não consegue.

Cena 50 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 15. Os dois bandidos empurram a porta.

Cena 51 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Grace continua tentando fechar a porta, mas não consegue, ela sai correndo e vai em direção à outra porta que fica à direita. Os dois bandidos entram e correm atrás dela.

Cena 52 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace entra em quadro pela direita e tranca a porta.

Cena 53 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos tentam abrir a porta que fica à direita. Um deles vai até o baú onde o homem trabalha na estação guardou alguma coisa.

Cena 54 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace vai até o telégrafo e começa a mexer nele.

Cena 55 (esta cena tem apenas um plano): plano médio de uma sala. Ao fundo um rapaz está de pé, escorado em um balcão. Do lado esquerdo, mais à frente, um homem está sentado lendo algo.

Cena 56 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace usa o telégrafo.

Cena 57 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 55. O homem sentado olha para o telégrafo que está ao seu lado.

Cena 58 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace continua usando o telégrafo.

Intertítulo: “*The tramps want the key to the express box*”. (Tradução: “Os bandidos querem a chave do baú expresso”.)

Cena 59 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos continuam perto da porta, um deles mexe no balcão ao lado da porta.

Cena 60 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace ainda está usando o telégrafo.

Cena 61 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 55. O homem mexe no telégrafo e fala com ao rapaz, que se levanta e vai até perto dele.

Cena 62 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos voltam para perto da porta. Um deles sai pela porta que tem ao fundo. O outro tenta abrir a porta que fica à direita.

Cena 63 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace continua usando o telégrafo, ela parece estar desesperada.

Cena 64 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 40. Um dos bandidos tenta cerrar as grades da janela.

Cena 65 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace olha para o telégrafo, ela cruza as mãos em posição de oração.

Cena 66 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 40. Um dos bandidos continua tentando cerrar as grades da janela, em seguida ele pára de fazer isso.

Cena 67 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace se levanta, olha para frente e volta a se sentar.

Cena 68 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 55. O homem que está usando o telégrafo escreve algo num papel, levanta e conversa com um rapaz. Os dois saem de quadro pela direita.

Cena 69 (esta cena tem apenas um plano): plano médio de um lugar ao ar livre, a lateral de uma casa e madeira está ao lado direito, o funcionário da estação caminha e entra na casa.

Cena 70 (esta cena tem apenas um plano): plano geral. O homem que recebeu a mensagem do telégrafo entra em quadro pela direita com um papel na mão, ele vai até outro homem e mostra o papel para ele.

Cena 71 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 70. Os dois homens continuam conversando, mais dois homens ficam atrás deles, o homem com o papel sai de quadro pela direita e o outro pela esquerda.

Cena 72 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 55. O homem com o papel volta para o telégrafo, e começa a usá-lo.

Cena 73 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos tentam abrir a porta que está à direita.

Cena 74, plano 1: plano geral enquadramento igual ao da cena 1. Grace está perto da porta. Ela vai até a mesa e pega uma bala de revólver que está dentro da caixa.

Cena 74, plano 2: plano detalhe da fechadura. Uma mão (sabe-se que a mão é de Grace, esse plano dá continuidade a cena anterior) coloca a uma bala no buraco da fechadura.

Cena 74, plano 3: plano geral, enquadramento igual ao da cena 1. Grace está mexendo na fechadura, em seguida ela se afasta da porta.

Cena 75 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos continuam tentando abrir a porta.

Cena 76 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace está segurando uma tesoura. Ela pega um martelo em cima da mesa e vai em direção à porta.

Cena 78, plano 1: enquadramento igual ao da cena 74, plano 2, só um pouco mais aberto. Grace fica na altura da fechadura.

Cena 78, plano 2: enquadramento igual ao da cena 74, plano 2. Uma mão coloca a tesoura no buraco da fechadura, rente à bala.

Cena 78, plano 3: enquadramento igual ao da cena 74, plano 2, só um pouco mais aberto. Uma das mãos de Grace posiciona a tesoura na fechadura, a outra bate na tesoura com o martelo várias vezes.

Cena 79 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos estão perto da porta, eles se assustam com algo, começa a sair fumaça da maçaneta.

Cena 80 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 74, plano 2. Vê-se apenas a cabeça de Grace que em seguida se levanta.

Cena 81 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 55. O homem que usa o telégrafo se levanta, ele lê o que está escrito em um papel, e sai de quadro pela direita.

Cena 82 (esta cena tem apenas um plano): plano médio, um trem ao fundo e alguns homens parados em frente a um vagão. O homem do telégrafo vai até os homens perto do trem e mostra um papel para eles.

Intertítulo: “*With right over all trains*”. (Tradução: “Com direito a todos os trens.”)

Cena 83 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 81. Os homens continuam conversando.

Cena 84 (esta cena tem apenas um plano): plano geral, trilhos e um trem se movimentando em direção a câmera. Dois homens correm atrás do trem.

Intertítulo: “*They decide to take it away to blow in open*”. (Tradução: “Eles decidem levar o baú abri-lo com um golpe”.)

Cena 85 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 2. Os dois bandidos conversam cada um deles pega um dos lados do baú. Eles caminham em direção a porta que está ao fundo.

Cena 86 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 15. Os dois bandidos saem pela porta empurrando baú.

Cena 87 (esta cena tem apenas um plano): plano geral com vários trilhos. Os dois bandidos entram em quadro pela direita empurrando o baú. Eles largam o baú e correm para a esquerda.

Cena 88 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace está ao lado da porta. Ela olha para o lado oposto e faz alguns gestos.

Cena 89 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 87. Só o baú está em quadro.

Cena 90 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace olha para frente, estica o braço e depois o leva até a cabeça. Ela vai em direção a porta e tenta abri-la. Em seguida, Grace pega o martelo e a tesoura e mexe na fechadura.

Cena 91 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 69. O homem que trabalha na estação entra em quadro pela direita, ele sai da casa e caminha em direção à direita do quadro.

Cena 92 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 87. Só o baú está em quadro. Os bandidos entram em quadro pela esquerda em cima de um limpa trilho. Eles param e tentam erguer o baú.



Intertítulo: “She risks her life for her trust”. (Tradução: “Ela arriscou a vida pelo que ela acreditava”.)

Cena 93 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 1. Grace consegue abrir a porta e sai de quadro pela esquerda.

Cena 94 : enquadramento igual ao da cena 2. Grace entra em quadro pela direita, ela vai em direção a porta que fica ao fundo.

Cena 95, plano 1: enquadramento igual ao da cena 87. Os bandidos colocam o baú em cima do limpa trilhos. Grace entra em quadro e tenta detê-los, ela segura o baú e sobe no limpa trilho.

Cena 95, plano 2: plano médio frontal dos três personagens em cima do limpa trilhos, um dos bandidos tenta segurar Grace. Ela senta enquanto o bandido bate em sua cabeça.

Cena 95, plano 3: enquadramento igual ao da cena 87. Os bandidos movimentam o limpa trilhos, Grace está desacordada ao lado do baú. Os bandidos saem de quadro pela esquerda.

Cena 96 (esta cena tem apenas um plano): plano médio frontal dos trilhos, uma paisagem diferente ao fundo. O bandidos movimentam o limpa trilhos. Grace tenta se mexer.

Cena 97 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 36. O funcionário da estação entra em quadro pela direita, ele pára, olha com espanto para algo à sua frente.

Cena 98 (esta cena tem apenas um plano): plano médio frontal dos trilhos, uma paisagem diferente ao fundo. O bandidos movimentam o limpa trilhos mais rápido. Grace faz alguns movimentos.

Cena 99 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 36. O funcionário da estação olha com espanto para algo à sua frente, ele mexe muito os braços e sai de quadro pelo canto direito do quadro.

Cena 100 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 87. O funcionário entra em quadro correndo pela esquerda, ele pára ao lado dos trilhos já no canto direito do quadro.

Cena 101 (esta cena tem apenas um plano): plano médio frontal dos trilhos, uma paisagem diferente ao fundo. Os dois homens suspeitos continuam movimentando o limpa trilhos rapidamente.

Cena 102 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual do da cena 87. Um trem em movimento entra em quadro pelo canto direito superior. O trem diminui a velocidade ao chegar perto do funcionário e este pula para dentro da cabine do trem.

Cena 103 (esta cena tem apenas um plano): plano médio da cabine do trem. O funcionário gesticula bastando enquanto conversa com o maquinista. Em seguida o maquinista se vira e mexe em algumas alavancas.

Cena 104 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, uma paisagem diferente, ao fundo, no canto direito do quadro, os bandidos entram em quadro com o limpa trilhos, eles continuam se movimentando e saem de quadro pelo canto esquerdo.

Cena 105 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, ao fundo tem uma curva e um barranco, dá para ver uma nuvem espessa de fumaça, que sai de uma chaminé, próxima ao barranco. Em seguida um trem entra em quadro. O trem faz a curva e segue avançando, até sair de quadro pelo canto esquerdo inferior.

Cena 106 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, os bandidos no limpa trilhos entram em quadro pela esquerda e saem pela direita. Um *travelling* acompanha o movimento dos bandidos.

Cena 107 (esta cena tem apenas um plano): plano geral do trem em movimento. O trem entra em quadro pela esquerda e sai pela direita. Um *travelling* acompanha o movimento do trem.

Cena 108 (esta cena tem apenas um plano): plano médio frontal dos trilhos, uma paisagem diferente ao fundo. Os dois homens suspeitos continuam movimentando o limpa trilhos rapidamente. Um dos bandidos bate em Grace, ela tenta se defender.

Cena 109 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, uma paisagem diferente ao fundo. O trem entra em quadro pelo lado esquerdo e sai pelo direito. Um *travelling* continua acompanhando o trem.

Cena 110 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, uma paisagem diferente ao fundo. Os bandidos no limpa trilhos entram em quadro pela esquerda e saem pela direita. Um *travelling* acompanha o movimento dos bandidos.

Cena 111 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos do trem, uma paisagem diferente ao fundo. O trem entra em quadro pelo lado esquerdo e sai pelo direito. Um *travelling* continua acompanhando o trem.

Cena 112 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos, em uma paisagem diferente. Os bandidos no limpa trilhos entram em quadro pelo canto superior direito, e saem de quadro pelo canto inferior esquerdo.

Cenas 113 (esta cena tem apenas um plano): plano médio enquadrando Grace no limpa trilhos, em primeiro plano está o baú. Os bandidos aparecem apenas da cintura para baixo, eles estão movimentando o limpa trilhos.

Cena 114 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos em uma paisagem diferente. Os bandidos no limpa trilhos entram em quadro pelo canto superior direito, e saem de quadro pelo canto inferior esquerdo.

Cena 115 (esta cena tem apenas um plano): plano geral dos trilhos em uma paisagem diferente. O trem, ao fundo, quase no meio do quadro, aparece após passar por um desnível do terreno.

Cena 116 (esta cena tem apenas um plano): plano médio da cabine com as máquinas do trem, o maquinista está de costas para a câmera, mexendo em algumas alavancas e instrumentos. O funcionário da estação está no canto esquerdo do quadro, ele vai até o canto direito, onde está outro homem.

Cena 117 (esta cena tem apenas um plano): enquadramento igual ao da cena 114. O trem, ainda em movimento está mais próximo da câmera. Conforme o trem se aproxima dá para ver o funcionário com parte do corpo fora do trem, no lado direito do quadro. O trem sai de quadro pelo canto direito.

Cena 118 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma paisagem diferente, ao fundo, estão os trilhos do trem. Os bandidos estão ao fundo, eles se movem da direita para a esquerda do quadro, até saírem de quadro. Em seguida o trem entra em quadro no canto superior direito, e sai de quadro pela esquerda.

Cena 119 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma paisagem diferente, os trilhos do trem estão em primeiro plano. Os bandidos entram em quadro pelo canto direito superior, e seguem se movimentando, ao fundo é possível uma nuvem de fumaça espessa. Grace e um dos bandidos gesticulam bastante.

Cena 120 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma paisagem diferente, os trilhos do trem estão em primeiro plano. Os bandidos estão no meio do quadro, eles se movem da esquerda para a direita do quadro. Quando os bandidos chegam perto do limite do quadro, os dois saem de cima do limpa trilhos. Ao mesmo tempo, o trem em movimento entra em quadro pelo lado esquerdo. O funcionário está de pé na frente do trem.

Cena 121 (esta cena tem apenas um plano): plano geral de uma paisagem diferente, os trilhos estão no meio do quadro. O limpa trilhos se movimenta lentamente da direita para a esquerda do quadro. Os bandidos saltam do limpa trilho e começam a correr. Grace continua em cima do limpa trilhos. Ao fundo, o trem entra em quadro pelo canto superior direito. Os dois bandidos caem no chão. O limpa trilhos atinge o limite do quadro pelo lado esquerdo, Grace sai de cima dele. Conforme o trem se aproxima é possível ver que o funcionário da estação está armado e atirando nos bandidos. Os dois bandidos continuam caídos no chão. Grace

abraça o homem que trabalha na estação. O trem pára, dois homens descem do vagão, eles correm até o bandido que ainda está se mexendo no chão.

Cena 122 : plano geral quase frontal do frente do trem. Grace está sentada na frente do trem ao lado do baú, o funcionário da estação pula e senta do outro lado do baú, ele tira um pequeno saco do bolso da calça e o coloca em cima do baú. Os dois homens que desceram do trem correm para entrar no vagão.

Cena 123 : plano médio frontal de Grace e do funcionário. Os dois estão sentados na parte da frente do trem, um de cada lado do baú. O trem parece estar parado. Grace fala e o homem olha atentamente para ela. O homem coloca em cima do baú um pequeno saco, ele abre o saco e Grace pega um pedaço de algum alimento e leva até a boca. O trem começa a se movimentar. Os casal se beija enquanto o trem se afasta em direção ao fundo do quadro. Fade out. Fim do filme. Logotipo da *American Mutoscope and Biograph Company*.

Intertítulo: “*It pleases us to please you.*” (Tradução: “É um prazer para nós agradar você.”).

### 3.2.7.3 Análise do filme

*The girl and her trust* está dividido em 123 cenas e 12 páginas de descrição, só isso já é um sinal que este filme tem algo diferente dos outros que foram analisados antes. Vale lembrar que o objetivo deste trabalho não é fazer um julgamento de valor, e sim mostrar a evolução e o desenvolvimento da narrativa e da utilização dos elementos da linguagem cinematográfica nos primeiros anos de atividade do cinema.

D.W.Griffith já tinha uma carreira solidificada como diretor quando fez este filme. Ao longo de sua carreira, o diretor buscou o aprimoramento da estrutura narrativa das suas histórias, o seu trabalho tem uma nítida inspiração na literatura oitocentista, principalmente nas obras de Charles Dickens. Griffith rapidamente percebeu a vocação das imagens em movimento para contar histórias.

O trabalho de Griffith contribuiu para o desenvolvimento da narrativa, principalmente do modelo clássico, e dos elementos da linguagem cinematográfica. Mas ele não “inventou” tudo sozinho, muitos realizadores que trabalharam antes deles, como Edwin. S. Porter, começaram a preparar o caminho para o desenvolvimento de todos esses elementos. Griffith foi um dos primeiros a sistematizar a utilização de todos esses recursos, que surgiam de forma esparsa e posteriormente passaram a fazer parte do “primeiro desenvolvimento ordenado do

discurso cinematográfico” (ROSSINI, 2005, p. 5). Os filmes dirigidos por Griffith são os mais “narrativos” dos primeiros anos de atividade do cinema,

Um diferença notável já no intertítulo que abre o filme é o crédito de Griffith como diretor, como alguém que assume a autoria do trabalho em questão. Os demais membros da equipe, como câmeras e atores, não são creditados.

*The girl and her trust* tem quinze minutos de duração e uma história que “cabe” dentro desse tempo sem estar comprimida, o filme parece durar o tempo necessário que a história precisa para ser contada de forma clara e com todos os detalhes. Fazer um filme de 15 minutos com 123 cenas exige um grande esforço de produção. A grande maioria das cenas são curtas, com menos de 20 segundos de duração, mas como existe uma continuidade da ação entre as cenas que mostram os mesmos personagens, é muito provável que as imagens de um determinado personagem foram filmadas por inteiro e depois divididas em partes na montagem. Pode-se fazer tal afirmação porque esse é um recurso utilizados nos dias de hoje, e que exige um trabalho de pré-produção e planejamento da filmagem.

A montagem deste filme trabalha à favor da narrativa, é neste momento que começa a existir uma relação entre montagem e narrativa. Vários elementos tornam evidente essa relação, as cenas têm continuidade entre si, e conseguem intercalar três linhas de ação que começam separadas e se unem no fim da história, há mais de uma tentativa de decupagem mais elaborada dentro da cena. Para Gaudreault (2009), a relação entre filmagem e montagem é o que difere a mostraçãõ e as atrações do cinema narrativo.

De modo geral, as entradas e saídas de quadro, principalmente nas cenas em que os personagens passam pelas portas, estão bem montadas, no tempo certo do movimento dos personagens. Entretanto, ao longo do filme é possível identificar algumas quebras de eixo, ou sucessão de planos que causa certo estranhamento. Esse estranhamento é causado pela falta de variação do ângulo da câmera, ou por duas cenas sucessivas que apresentam pouquíssima variação na forma como enquadram os personagens.

Planos subseqüentes que tem pouca variação no tamanho do quadro, como, por exemplo, um plano geral seguido de um plano um pouco mais fechado e com a mesma posição de câmera, causam este tipo de situação, é como se a imagem desse um pulo entre as cenas. Isso acontece nas cenas que tentam fazer uma planificação, como a 74, 78 e 95. Nas cenas 74 e 78, o objetivo é mostrar um detalhe importante, mas há pouca variação no tamanho do quadro. No caso da cena 95, a câmera permanece frontal o tempo todo, na troca de um plano para outro a imagens dá “saltos”. Os três casos utilizam uma seqüência de três planos, o primeiro mostra o começo da ação, o segundo aproxima a ação e o terceiro volta para o para a

posição inicial da cena, provavelmente o objetivo dessa seqüência é fazer com que o espectador, ainda pouco acostumado com esse tipo de situação, não se sinta perdido.

Quando se posiciona a câmera estabelece-se um eixo imaginário à sua frente, é como se o ambiente fosse dividido em duas partes, uma na frente da câmera e outra atrás dela. Quando se pula de uma parte para a outra sem estabelecer um novo eixo, acontece a quebra de eixo. Esse recurso também ajuda a determinar o sentido da movimentação em cena e da entrada e saída de quadro, no filme em questão, em alguns momentos da perseguição nota-se um confusão no sentido da ação, em determinados momentos e o sentido da ação é da direita para a esquerda, e na cena seguinte inverte e fica da esquerda para a direita, é justamente essa inversão que causa o estranhamento, e dá a impressão que a ação retrocede ao invés de avançar progressivamente.

Sobre os movimentos de câmera, da metade para o fim da perseguição, quando o trem tenta alcançar os bandidos no limpa trilho, é utilizado o recurso do *travelling* para acompanhar o deslocamento dos bandidos e dos homens que estão indo ajudar Grace. O *travelling* dá mais dinamismo para a perseguição.

A planificação das cenas *The girl and her trust* possuem pouca variação no ângulo da câmera, que permanece quase o tempo todo frontal com relação à ação. Em muitas situações do filme são os atores e os cenários ao ar livre que dão certa angulação para o plano, quebrando com a frontalidade da câmera. Nas cenas que mostram a perseguição aos bandidos, por exemplo, a câmera posicionada de forma frontal enquadra um ambiente que dá uma sensação de angulação, como uma curva nos trilhos do trem, ou então um trilho que começa bem ao fundo, em um dos cantos superiores do quadro, e que termina em primeiro plano, em um dos cantos inferiores do quadro. É como se a câmera buscasse nos cenários a angulação que ainda não consegue dar simplesmente se posicionando de forma diferente.

Há ainda outra característica muito importante na montagem e na estrutura desse filme. Em vários momentos aparece a noção de ponto de vista, poucos de forma direta e muitos de forma indireta. Nas cenas 16 e 17 há um ponto de vista direto, na cena 16 um dos bandidos olha para o lado e a cena seguinte mostra exatamente o que ele viu. Já nas cenas 23 - 24, 27 - 28, 40 - 41, e 44 - 45, o ponto de vista é utilizado de forma indireta, isso significa que primeiro é mostrado um ou mais personagens olhando para alguma coisa, na cena seguinte vemos o que ele estava vendo, mas não do ponto de vista que ele viu. Por exemplo, quando os bandidos observam Grace na sala do telégrafo, primeiro vemos os bandidos a observando do lado de fora, depois vemos o que eles estavam observando e os dois bandidos ao fundo, do lado de fora da janela.

Este filme pode ser considerado uma obra acabada, ou fechada, com início meio e fim, e com uma seqüência lógica de ações dentro da história. A maioria dos planos não começa vazio, esperando os personagens entrarem em quadro, e também não precisa que todos saiam para terminar. Em *The girl and her trust* já está aplicado, em partes, o princípio de que “a cena começa tarde e deve terminar cedo”. São esses pequenos detalhes da montagem que dão ritmo, agilidade e fluidez para o filme como um todo, e para o desenrolar da narrativa.

O filme utiliza poucos intertítulos, de modo geral bem empregados. São muito úteis para mostrar ao espectador as mensagens dos telégrafos, e não “contam demais”. Em alguns momentos, reafirmam o que a imagem mostra ou fazem as afirmações que as imagens conseguem mostrar sem problema, este é o caso do intertítulo que antecede a ação dos bandidos e diz: “*The tramps` opportunity*”. (Tradução: A oportunidade dos vagabundos”), o espectador consegue notar que naquele momento os bandidos vão entrar em ação, porque a forma como a história é contada conduz para isso. Apesar disso, os intertítulos não prejudicam o filme.

*The girl and her trust* já possui vários elementos do modelo narrativo clássico. As cenas iniciais apresentam os personagens principais da história, Grace e o seu colega de trabalho, e a situação que vai gerar o conflito da história, o dinheiro que vai chegar com o próximo trem, juntamente com os bandidos. Os personagens são bem definidos, há uma distinção muito clara entre os mocinhos e os bandidos. Isso também acontece com as motivações de cada um, os bandidos querem o dinheiro que está guardado dentro do baú, a virtuosa Grace vai fazer de tudo para impedir o roubo. O colega de trabalho de Grace quer tentar conquistá-la, ao salvar Grace e ajudar a prender os bandidos ele consegue o que quer.

A estrutura do filme segue a noção de equilíbrio, desequilíbrio e (re)equilíbrio proposta por Gardies (2007), e apresenta mais de uma linha causal. Segundo Bordweel (2007) o modelo clássico tem uma estrutura causal dupla, uma linha envolve um romance, e a outra uma situação ligada ao conflito do filme, no final, ou até mesmo um pouco antes, essas linhas se fundem e preparam o desfecho da história. *The girl and her trust* utiliza essa estrutura causal dupla, há o flerte entre Grace e seu colega de trabalho, e uma outra linha que envolve o roubo do dinheiro e a perseguição dos bandidos. A resolução, ou união, das linhas causais costuma acontecer um pouco antes do fim do filme, é o clímax da história, e conduz o filme para um “final feliz”. O final feliz é outra característica da narrativa clássica e que pode ser encontrada no filme em questão, no fim do filme clássico uma nova ordem é estabelecida, o final feliz é a conclusão lógica para este tipo de história.

*The girl and her trust* consegue intercalar muito bem as situações que o filme cria, consegue também fazer com que essas ações progridam de forma gradual até o momento que elas se unem. Com isso, o filme não se perde, e consegue estruturar uma linha narrativa consistente e plausível. Isso caracteriza uma situação muito comum do modelo clássico, que é o “enquanto isso...”, enquanto Grace tenta impedir os bandidos, seu colega de trabalho está longe. Enquanto os bandidos fogem com o baú e com Grace, a ajuda está à caminho.

A perseguição que acontece em *The girl and her trust* é muito parecida com os filmes de perseguição típicos da fase de transição, só que é mais elaborada, consistente e não passa a sensação de estar “esticando” um acontecimento. No filmes que seguem o modelo clássico, essa situação de perseguição vai levar ao “salvamento no último minuto”, quando tudo parece estar perdido, o mocinho consegue vencer os bandidos e salvar a mocinha, isso acontece claramente no filme em questão.

Este filme consegue trabalhar de forma consistente a questão temporal, sem saltos ou sucessões de “agoras”. As situações de tensão, como, por exemplo, quando Grace pede ajuda mandando uma mensagem pelo telégrafo enquanto os bandidos tentam arrombar a porta do lugar onde ela está, dão a impressão de dilatar o tempo, o que confere pitadas de suspense para a história, o espectador se angustia com a situação. A intercalação das cenas é outra característica de uma montagem que está à serviço da narrativa.

Para finalizar, em *The girl and her trust* já é possível notar a presença do narrador invisível, característico dos filmes clássicos, na condução da história. O narrador invisível tem várias funções, entre elas, conduzir a história de forma sutil, por vezes suprimindo ou liberando as informações sobre a trama, apresentar os personagens o local onde acontece a ação, e dar indicações temporais e espaciais.

Se *Annabelle serpentine dance* foi considerado o ponto de partida desta análise, *The girl and her trust* é o ponto final. *Annabelle* tem apenas uma cena, *The girl* tem 123. Ou seja, em um período de quase vinte anos, multiplicaram-se o número de cenas dos filmes. *The ex-convict* é um filme que marca muito bem o meio do caminho, porque não consegue se encaixar uma categoria específica, não utiliza o modelo das atrações, mas também não pode ser considerado um filme narrativo. Os filmes analisados mostraram as principais características e os pontos-chave do desenvolvimento da narrativa e da utilização dos elementos da linguagem cinematográfica.

Os filmes analisados são uma amostra do que foi produzido nos primeiros anos de atividade do cinema. Cada um deles têm características específicas e representa um momento importante do processo de desenvolvimento da narrativa e da linguagem cinematográfica.



Os anos de 1903 e 1904 são emblemáticos nesse sentido. A grande maioria dos elementos começam a ser utilizados, ainda que de forma esparsa, nesses anos, com o passar dos anos eles se tornaram cada vez mais frequentes, um exemplo disso é *The girl and her trust*, que já pode ser considerado um filme narrativo, uma vez que apresenta várias características ligadas à narração.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho foram discutidas várias questões ligadas ao desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem cinematográfica, muitas destas questões foram retomadas no terceiro capítulo, com a análise de um conjunto de filmes norte americanos produzidos nos primeiros anos de atividade do cinema.

A escolha dos filmes analisados levou em consideração questões que surgiram nos dois primeiros capítulos da dissertação. Essas questões apontam estágios importantes para o desenvolvimento da narrativa e dos elementos da linguagem cinematográfica.

Com a primeira sessão de cinema realizada pelos Irmãos Lumière, teve início o desenvolvimento comercial dessa atividade. A possibilidade de lucrar com as imagens em movimento levou uma série de pessoas a ingressar nesse ramo promissor. Ao mesmo tempo, foi descoberta a vocação das imagens em movimento para contar histórias. É nesse momento que o cinematógrafo sofre um desvio de função, deixa de ser um invento científico e surge uma nova forma de entretenimento. Mas, afinal de contas, como se contava uma história nos primeiros anos do cinema?

O sucesso comercial das primeiras imagens em movimentos rapidamente aumentou a demanda por novos rolos de filmes. O aumento da demanda exigia também que se buscasse coisas novas para mostrar ao espectador. Os primeiros realizadores buscaram inspiração em outras atividades técnicas e artísticas para fazer os primeiros filmes. Essa experimentação e (re)ordenação de elementos já existentes foi o ponto de partida para o desenvolvimento de formas de produção específicas deste período. Ou seja, o desenvolvimento de formas específicas para se contar histórias com imagens nos primeiros anos do cinema foi decisivo para o desvio da função científica do “aparelho” cinematógrafo.

É possível estabelecer um marco inicial e um marco final para delimitar o período que esta pesquisa estuda. Entretanto não é possível datar com precisão o surgimento dos elementos narrativos e da linguagem cinematográfica. Estes elementos estão dispersos ao longo do período inicial, foi por isso que optou-se por analisar o conjunto da obra através de um corpus que pudesse mostrar o desenvolvimento desses elementos.

O filme *Annabelle serpentine dance* representa o momento inicial da atividade cinematográfica, o ponto de partida para a criação de elementos e técnicas específicas para esta nova forma de entretenimento. *Fire in a burlesque theater* é um típico filme que segue o modelo das atrações e das mostrações, que são as primeiras formas específicas para se contar uma história com imagens em movimento.

A partir de então começou a tomar forma o que Rossini (2005) chama de primeira organização do discurso audiovisual, que teve como resultado o estabelecimento do cinema narrativo clássico. Só que as imagens em movimento tiveram que percorrer um bom caminho e passar por algumas etapas para chegar nesse estágio. Uma delas foi adotar a noção de que um filme é uma obra acabada, com começo, meio e fim, tudo que faz parte dele tem uma função específica e uma ordem que deve ser mantida para garantir a compreensão da história que está sendo contada.

Nesse sentido, os anos de 1903 e 1905 são emblemáticos, em um curto espaço de tempo é possível encontrar uma série de elementos técnicos e narrativos que estão dispersos e que ainda não foram sistematizados. É nesse período também que os filmes deixam de fazer parte dos espetáculos de variedades para se tornarem as únicas atrações dos *nickelodeons*. Isso significa que os lucros seguem aumentando, assim também como a demanda por novos filmes.

Em *The gay shoe clerk* já é possível encontrar alguns desses elementos dispersos. Este filme esboça uma tentativa bem simples de planificação da cena ao utilizar um *insert* para mostrar mais de perto um detalhe importante da história. Em *How a french nobleman* nota-se o aumento do tempo dos filmes e do número de planos utilizados para se contar uma história. Entretanto, esses dois filmes utilizam as duas formas narrativas específicas deste período, a atração e a mostra. As *gags* e os filmes de perseguição são também dois modelos de histórias típicos dos primeiros anos do cinema, eles oferecem uma situação padrão, na qual podem se encaixar os mais diversos temas. A maioria dos filmes que utilizam esses modelos têm narrativas comprimidas, que condensam uma história simples em alguns minutos de filme, ou então contam histórias tão curtas que não oferecem possibilidade de desdobramento em novas situações que possam dar continuidade para o filme.

A atração e a mostra têm uma nítida tendência exibicionista, de querer mostrar alguma coisa ao invés de contar algo. A grande maioria dos filmes que têm essa característica são, conforme Gaudreault e Jost (2009) “unipontuais” e apresentam uma tripla unidade que envolve tempo, espaço e ação. Nesse momento inicial, ainda não era feita a articulação narrativa do plano e da montagem. O plano aberto e fixo predominava, e a única função da montagem era colocar um plano atrás do outro.

*The life of an american fireman* é um filme muito interessante, e que deixa uma questão no ar: porque Porter não se arriscou a intercalar as cenas do salvamento? Nos dias de hoje isso seria uma opção muito natural, mas há cem anos atrás nem tanto pelo jeito. Apesar disso, esse filme consegue contar uma história mais elaborada e melhor estruturada, com

alguns elementos narrativos. Deixando de lado o humor e a ironia das *gags* e dos filmes de perseguição, este filme conta uma história mais séria.

Outra característica notável no desenvolvimento da narrativa é o fato de que os filmes ficam mais sérios para se tornarem narrativos. É o que acontece, por exemplo, com *The ex-convict*, uma história que tem pitadas de drama e uma lição de moral, e que apesar disso não consegue articular elementos narrativos e técnicos. Este é um típico filme de transição, que quer ser narrativo, mas não preenche as categorias necessárias para isso, mas também não se enquadra direito no modelo das atrações e das mostrações. Os filmes de transição têm um pouco de cada modelo narrativo, em alguns momentos predominam as atrações e em outros a narração.

Atração, mostração e o modelo clássico coexistem durante um bom tempo, aos pouco o modelo clássico passa a predominar, até se tornar hegemônico. Isso quer dizer que os primeiros realizadores aprenderam com o passar dos anos a estruturar melhor as histórias contadas nos filmes e a articular uma série de elementos que ajudam a contar uma história com imagens. Os primeiros elementos que se desenvolvem nesse período são o plano e montagem, muitos autores consideram esses elementos a base da linguagem cinematográfica.

No começo da década de 1910, os filmes conseguem se enquadrar melhor na categoria dos filmes narrativos e que articulam os elementos da linguagem cinematográfica. Um bom exemplo é *The girl and her trust*, dirigido por D.W. Griffith. Este filme já pode ser considerado um precursor do modelo clássico, que aliás é muito associado ao diretor deste filme. *The girl and her trust* segue vários princípios do modelo clássico proposto por Bordwell (2007), e foi por isso que foi escolhido para ser o ponto final desta análise e desta dissertação.

Não basta o filme ser uma obra acabada, com começo, meio e fim para impedir a alteração dos rolos na hora da projeção, é preciso ter unidade. Ou seja, todos os elementos que compõem o filme, sejam eles narrativos ou da linguagem cinematográfica, têm que ter o mesmo objetivo, que é contar uma determinada história. Tendo um objetivo claro fica mais fácil articular esses elementos, porque eles naturalmente vão convergir para a mesma finalidade.

O modelo narrativo clássico estabeleceu uma série de princípios para a utilização dos elementos da linguagem cinematográfica, esses princípios têm como objetivo garantir que a história se desenvolva na tela de forma coesa, sem saltos ou choques. Ao contrário das atrações e das mostrações, que privilegiavam o choque e que não se preocupavam em esconder o artifício.

As três formas narrativas que são utilizadas nos primeiros anos de atividade do cinema têm características próprias, que estão ligadas a um contexto histórico, técnico e estético. Atração e mostraçãõ são formas muito diferentes do modelo narrativo clássico, mas isso não significa que sejam inferiores. Cada uma dessas formas encontrou uma maneira específica para contar uma história, a análise dos filmes mostra como isso vai sendo feito ao longo dos primeiros anos do cinema.

Quando observado de perto, o processo de desenvolvimento dos elementos narrativos e da linguagem cinematográfica mostra toda uma riqueza de detalhes e de características, e fica muito mais fácil compreender como e porquê determinados recursos técnicos e estéticos foram criados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.
- \_\_\_\_\_. (org). **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BAPTISTA, Mauro. **Narratologia – panorama de uma nova teoria do cinema**. Revista *Imagens*, Capinas, número 2, p. 78 - 81, agosto, 1994.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria contemporânea do cinema**. Volume 2. São Paulo: Senac, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Narration in the fiction film**. London: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. **The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.
- CALIL, Carlos Augusto. **Cinema e indústria**. In: XAVIER, Ismail (organizador). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 44-69.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão – a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (organizadores). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 458p.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: algumas considerações**. In: BENTES, Ivana organizadora. **Ecossistema do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p.15-27.
- \_\_\_\_\_. **Primeiro cinema**. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.
- \_\_\_\_\_. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. 256p.
- \_\_\_\_\_. **Aspectos da vida moderna no primeiro cinema**. In: CATANI, Afrânio Mendes, organizador. **Estudos Socine de cinema**, ano IV. São Paulo: Panorama, 2003. p. 99-107.
- FELINTO, Erick. **A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário e a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2005. 142p.
- FREITAS, Cristiane. **O cinema e “novas tecnologias”:** o espetáculo continua. Revista FAMECOS, número 18, p. 12-34, agosto de 2002.
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAU. **Du littéraire au filmique: système du récit**. Québec: Nota Bene: 1999.

GENETTE, Gerard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GUNNING, Tom. **Cinema e história – “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema**. In: XAVIER, Ismail (organizador). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-42.

\_\_\_\_\_. **The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the avant-garde**. In: ELSAESSER, Thomas. **Early Cinema: space, frame, narrative**. London: British Film Institute, 2006.

\_\_\_\_\_; MOREIRA, Roberto; RAMOS, Fernão; XAVIER, Ismail. **A grande novidade dos cinema das origens**. Revista Imagens, Campinas, número 2, p. 112 - 121, agosto, 1994.

LAFFAY, Albert, **Logique du cinema**. Paris: Masson, 1964,

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e tv**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombras – arqueologia do cinema**. São Paulo: Senac 2003.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário – ensaios de antropologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1980. 203p.

MUSSER, Charles. **Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company**. Berkeley: University of Califórnia Press, c1991 1991. Acessado em maio de 2007, disponível em <http://ark.cdlib.org/13030/ft3q2nd2gw/>

\_\_\_\_\_. **The emergence of cinema: the American screen to 1907**. University of Califórnia Press: Los Angeles, 1994.

PRIEUR, Jérôme. **O espectador noturno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 300p.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 264p.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Televisão e cinema: a tradução, o híbrido e a convergência**. XVXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005. IN: XVXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Anais, 2005, volume 1.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 1997. 249p.

SANTOS, Araci Koepp dos. **Quando os filmes eram jovens: Edison Manufacturing Company, o primeiro cinema e a modernidade *fin-de-siècle***. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Realização Audiovisual) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2008.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975. 387p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994. 152p.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

#### SITES CONSULTADOS

<http://www.telabr.com.br/timeline/mundo>

[http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagem/a magia da imagem em movimento.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagem/a%20magia%20da%20imagem%20em%20movimento.html),



## FILMOGRAFIA

Coleções de DVD`s utilizadas na realização deste trabalho (parte de catalogação):

**EDISON – The invention of the movies.** Diretor: vários. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 2005. 4 DVD`s.

**The Movies Begin: a trasury of early cinema, 1894-1913.** Diretor: vários. Nova York: Kino Video, 2002. 5 DVD`s.

Filmes analisados:

**Annabelle serpentine dance.** Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1895.

**Fire in a burlesque theater.** Estados Unidos: American Mutoscope and Biograph Company, 1904.

**How a french nobleman got a wife trough the New York Herald personal columns.** Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1904.

**The ex-convict.** Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1904.

**The gay shoe clerk.** Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1903.

**The girl and her trust.** D. W. Griffith. Estados Unidos: American Mutoscope and Biograph Company, 1912.

**The life of an american fire man.** Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1903.