

II

A DECUPAGEM CLÁSSICA

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. Daí decorre a escala que, a grosso modo, apresento (conforme a fonte, esta classificação de planos modifica-

se, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro).

Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

Plano Médio ou de Conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a

quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Quanto aos ângulos, considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada. Adotaremos as expressões: “câmera alta” e “câmera baixa” para designar as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição mais elevada (de cima para baixo) e de um nível inferior (de baixo para cima). Para esquematizar os traços básicos do que denominamos *decupagem clássica*, façamos uma experiência. Voltemos aos primeiros tempos da ficção cinematográfica, supondo uma evolução da decupagem muito bem comportada a título de clareza, embora não seja totalmente correto admitir que as coisas empiricamente se passaram do modo exposto a seguir.

Tomemos o “teatro filmado”. Acabamos de assistir a toda uma cena desenvolvida dentro de um mesmo espaço e fluindo continuamente no tempo, sem saltos. Suponhamos que uma outra cena em outro espaço deve seguir-se a esta para dar andamento à estória. A construção provavelmente adotada seria a de filmar num só plano de conjunto a primeira cena e só cortar no momento do salto para outro espaço. O corte estaria aí justificado pela mudança de cena, e a imediata sucessão, sem perda de ritmo, estaria justamente possibilitada pelo corte. Teríamos uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal no nível da diegese (diegético = tudo o que diz respeito ao

mundo representado) motiva e solicita o corte. A montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular. A platéia aceita esta sucessão não-natural imediata de imagens porque esta sucessão caminha de encontro a uma convenção da representação dramática perfeitamente assimilada. Tal convergência redime o salto, que permanece aceitável e natural porque a descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (de sucessão de cenas ou fatos).

A utilização depreciativa do termo “teatro filmado” vem desta obediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo teatral (o espectador tem um único ponto de vista frontal em relação à encenação). As cenas filmadas em exteriores, apesar da imobilidade e unidade de ponto de vista da câmera permanecer como estilo constante, apresentavam algumas condições novas. Estas advinham da própria configuração do espaço aberto e tendiam a produzir um afrouxamento da rígida estrutura presente na linguagem de interiores. A câmera podia assumir um ponto de vista sob um ângulo diferente do frontal; as entradas e saídas (e em geral a movimentação dos atores) eram efetuadas de modo mais livre, permitindo-se inclusive a movimentação deles em direção à câmera, o que sugeria uma abertura que incluía o espaço atrás desta. Como já apontei, ganhava mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro. Os

teóricos do cinema, interessados em definir os passos decisivos na evolução da “linguagem cinematográfica” tiveram sempre tendência a dar uma importância decisiva ao que se passava atrás das câmeras. O que implica em, frente aos filmes deste período, dar mais importância à identidade de estilo no comportamento da câmera do que às diferenças que poderiam advir da oposição exterior-interior em termos de configuração espacial.

Não surpreende que a operação habitualmente apontada como libertadora em relação à prisão teatral seja precisamente a utilização do corte no interior de uma cena; a mudança do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o “mesmo fato” que, supostamente, não sofreu solução de continuidade, nem se deslocou para outro espaço. Aqui, estou me referindo ao efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente). É claro que estou considerando a ação tal como aparece na tela, dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. Todos sabemos que isto não acontece na produção do filme – a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem.

André Malraux, em seu texto “Esboço de uma psicologia do cinema”, escrito em 1946, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica, explicitando algo naquele momento presente na mente de muitos teóricos. Tal consenso nada

tem de estranho, porque muita coisa realmente está envolvida neste procedimento, embora não se possa elevá-lo isoladamente a tal posição. Antes de comentar mais o que está implicado neste tipo de corte, gostaria de citar outro exemplo, cuja importância no cinema do início do século é também enorme. Trata-se da montagem paralela, focalizando acontecimentos simultâneos, cujo modelo clássico é a montagem de perseguições. Desde os primeiros anos do século este foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque.

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços.

A própria natureza das ações representadas corresponde a uma situação mais complexa do que a desenvolvida numa única ação. A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige os saltos da câmera e a sucessão descontinua de imagens. Tal como no caso elementar da mudança de cena no “teatro filmado”, também aqui a motivação inicial para o corte vem de uma necessidade da

narração e, por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem. Novamente, a quebra na continuidade da percepção é justificada. A seqüência de imagens, embora apresente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração.

As imagens estão definitivamente separadas e, na passagem, temos o salto; mas, a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isto constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada.

Historicamente, este procedimento – montagem paralela – constituiu um dos pólos de desenvolvimento da narração cinematográfica. Esta, obviamente, envolve hoje uma série muito mais complexa de procedimentos, que inclui os casos elementares citados. Mas, inegavelmente, a montagem paralela e a mudança do ponto de vista na apresentação de uma única cena constituíram duas avançadas básicas no desenvolvimento da chamada “linguagem cinematográfica”.

A reflexão de alguns teóricos na década de 1920 deu-se justamente na direção de uma

análise mais detida deste procedimento em suas características especificamente cinemáticas. Tal é o caso de Vitor Chklovski, uma das figuras fundamentais no contexto dos “formalistas russos” (e também roteirista de alguns filmes), que ressaltou muito bem certas características particulares da perseguição no cinema e suas diferenças em relação à narração literária. Preocupado com uma teoria da narração, suas observações dizem respeito às conseqüências específicas que advêm da duração definida que a montagem confere a cada imagem, acentuando a influência da organização temporal (imposta ao espectador) na própria natureza dos fatos escolhidos para compor os momentos decisivos da intriga. Como um exemplo simples, ele aponta o largo uso de um tipo de ameaça cujo efeito pode sempre ser adiado, o que se ajusta perfeitamente às necessidades da manipulação emocional da montagem paralela: a morte iminente da heroína deve ser produto de um dispositivo de ataque mecanicamente elaborado – a serra que corta o tronco na qual ela está amarrada numa posição cada vez mais próxima da lâmina – de duração compatível com a ação do herói, por sua vez, uma corrida de obstáculos contra o tempo. Tais dispositivos tornam mais eficiente o jogo de durações cada vez menores caracterizador da montagem paralela e responsável pela popularidade de muitos filmes. Esta combinação entre dispositivo elaborado e corrida contra o tempo é ainda de largo uso nos enlatados exibidos na televisão.

Numa versão menos elaborada desta situação básica, também ainda são numerosos os filmes de aventura em que todo o pro-

blema está em inventar pretextos para o adiamento da ação, que pela sua natureza, levaria a um desfecho fulminante (todos nós já assistimos a filmes em que o vilão “fala demais” antes de dar o tiro final).

Aos olhos do início do século, esta construção, intercalando duas ações simultâneas em diferentes lugares, era uma das modalidades de organização espaço-temporal mais evidentemente específicas ao cinema. Embora o procedimento do “enquanto isto...” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, dada a intensificação do efeito em função do ritmo e da movimentação plástica das imagens, era vista como marca de um poder exclusivo ao novo veículo. Neste particular, esta montagem chamava tanto a atenção dos cinéfilos quanto a expansão espacial da comédia, baseada nas desabaladas correrias pelas ruas. Nestas, em suas primeiras versões, a câmera permanecia fixa, estando no início de cada plano a uma considerável distância dos protagonistas, que vinham rapidamente em direção a ela, dentro da confusão geral estabelecida; a tomada de cena não se interrompia enquanto o desastrado cortejo (em geral de perseguidores e perseguidos) não passava próximo à câmera, indicando a expansão do espaço da ação para outro ponto, onde a câmera teria com eles um novo encontro. Uma variante mais elaborada incluía a colocação de algo (obstáculo ou pessoa entretida numa atividade qualquer) a alguns metros da câmera e na trilha dos protagonistas, de modo a criar uma antecipação do efeito através da expectativa frente à iminente colisão; esta consumava-se, às vezes fazendo uso de uma

nova surpresa. Aqui, o efeito de suspense, de expectativa a ser aliviada no momento da convergência, era baseado, não na montagem, mas na profundidade do espaço visado pela câmera imóvel e no conseqüente tempo transcorrido para que os protagonistas o atravessassem. Falo no passado, mas é extremamente fácil encontrar tais procedimentos na construção de filmes atuais. Por outro lado, insisto nos exemplos ilustrativos destes dois métodos de dramatização – uso da montagem ou o uso da profundidade – para ressaltar a sua presença desde a primeira década do século.

Tal presença é mais significativa se lembrarmos que, estes procedimentos já eram utilizados e reiterados em diferentes produções, antes da utilização dos movimentos de câmera, cujo uso mais sistemático desenvolveu-se com maior lentidão. A mesma lentidão que caracterizou a incorporação no repertório cinematográfico do uso de corte em cena, bastante raro em 1908, se tomarmos ainda os filmes de D. W. Griffith como referência. E somente usado quando carregado de uma motivação precisa – mostrar com maior detalhe uma ação importante ou dispositivo chave no desenvolvimento da história, que não poderia ser entendido no usual plano de conjunto (ou plano geral) com que se filmava tudo. O que é mais importante para mim aqui, não é o fator cronológico, mas a constatação básica de que o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa. Com outros procedimentos, não foi outra a trajetória, como mostra o caso dos

movimentos de câmera, de início ligados à necessidade de acompanhar as personagens em cenas exteriores. É notável o fato de que o uso sistemático das “panorâmicas” (rotação da câmera em torno de um eixo fixo), no cinema ficcional, precedeu ao uso dos *travellings* (ou carrinho; movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada).

Basicamente, os mesmos fatores responsáveis pela “naturalidade” da montagem que liga duas cenas desenvolvidas em espaços diferentes estarão aptos a conferir “naturalidade” ao corte no interior de uma cena. Já vimos o papel de convenções tradicionais dramáticas e narrativas na aceitação da descontinuidade existente entre as imagens nos dois exemplos citados; passagem de cena no “teatro filmado” e a intercalação de planos na montagem de perseguições. Do mesmo modo, os cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços não estilham a representação também em pedaços desde que sejam efetuados de acordo com determinadas regras. Estas, de um lado, estão associadas à manipulação do interesse do espectador; de outro, ao esforço efetuado em favor da manutenção da integridade do fato representado. As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo

a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. Em termos das alternativas colocadas ao final do capítulo anterior, a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar.

O trabalho para conseguir tais efeitos pode ser dividido em vários aspectos. Há, presidindo toda a elaboração, uma primeira delimitação: o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma estória, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema. Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. Aponte a equivalência entre paralelismo da montagem e o “enquanto isto...” da literatura. Posso apontar equivalências também em relação ao procedimento considerado chave na gênese da arte cinematográfica. A mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena, importante ruptura frente ao espaço teatral, pode ser aproximada a procedimentos freqüentemente usados pelo escritor ao compor literariamente

uma cena qualquer. Também este expõe os fatos através de um conjunto de detalhes particulares ou através de observações que dizem respeito ao conjunto, tal como na representação do cinema. Esta aproximação, evidentemente, não pode ir além desta indicação de uma semelhança de estrutura. Em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. O fato de um ser realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”).

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial

do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na seqüência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”.

Num outro nível, superposto aos anteriores, temos a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas. Passamos de um plano de conjunto a um primeiro plano de um rosto porque, da própria natureza da ação representada, surge uma solicitação que é atendida justamente por esta mudança de plano. Contendo nova informação necessária ao andamento da história, precisando a reação de uma personagem particular diante dos

atos, denunciando alguma ação marginal imperceptível para o espectador nos planos anteriores, o novo plano é sempre bem vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura.

Tal prática corresponde a uma extensão do esquema elementar do Griffith de 1908 acima apontado, e a grande exposição teórica e didática de seus princípios foi elaborada por V. Pudovkin; no seu livro *Film technique* (1926), ele nos explica com grande clareza toda a receita.

Algo mais pode ser encontrado no livro de Pudovkin, assim como já era encontrado na realização de filmes competentes da época: a preocupação fundamental com o ritmo de sucessão das imagens e a observação de que devem haver certas compatibilidades entre duas imagens sucessivas, de modo a se definirem certas relações plásticas. As correlações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios estabelecido no desfile das configurações visuais, são dois instrumentos à disposição de qualquer cineasta. O que é característico da decupagem clássica é a utilização destes fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções. Assim afirma-se um sistema de ressonâncias, onde um procedimento complementa e multiplica o efeito do outro. Longe de termos um esquema linear que vai da "impressão de realidade" à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionis-

mo construído e as disposições do espectador, "ligado" aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada "participação afetiva". Neste sentido, um dos procedimentos mais sutis e de conquista mais tardia, de tremenda eficiência no mecanismo de identificação, é constituído pela combinação de dois elementos: o esquema denominado no contexto americano "*shot* (plano)/*reaction-shot*" e a denominada "câmera subjetiva". A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos. O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. Neste último caso, temos a típica combinação das duas técnicas – *shot/reaction-shot* e câmera subjetiva.

Um dado importante em relação à câmera subjetiva é que nem sempre sua presença é evidente. No caso em que o herói realiza um movimento em certa direção e a câmera, ao assumir o seu ponto de vista, reproduz exatamente o seu movimento, é mais fácil o espectador tomar consciência do pro-

cesso. Ou também quando o herói, penetrando em novo espaço, assume uma atitude exploratória dramaticamente importante, e a câmera substitui os seus olhos, explorando o novo ambiente de modo a fornecer à plateia a sua experiência visual. Mas, em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação.

A título de esclarecimento, lembro que é preciso não confundir o procedimento da câmera subjetiva com a representação direta (visualização) de processos psicológicos de alguma personagem (lembraça, sonho, imaginação), caso em que se trata de projetar na tela um equivalente visual, apto a denotar o processo psicológico em questão (não temos aqui uma questão estrita de uso do ponto de vista).

Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o do chamado campo/contracampo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assu-

me o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contracampo). Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens.

Falei dos diálogos. Acentuei o uso do sistema campo/contracampo. Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que, no período mudo, a seqüência de planos era interrompida pela presença dos letreiros indicadores das falas. Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática.

Na verdade, o advento do cinema sonoro, tão lamentado por diferentes estetas, constituiu um passo decisivo no refinamento do sistema voltado para o ilusionismo e a identificação. O que não significa dizer que não havia outras propostas de utilização da trilha sonora, pelo contrário. Desde 1928, o manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, assim como inúmeras proclamações de cineastas e críticos, apontavam para outras direções e faziam sua crítica incisiva ao princípio do som sincronizado com a imagem

(princípio que estabelece a colocação das palavras e ruídos nos exatos momentos em que vemos funcionar a fonte emissora, de modo a produzir uma correspondência aceita como natural entre a imagem e o som). O fato é que este princípio era necessário para o aperfeiçoamento do método clássico; tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo mais convincente. A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão. O cinema sonoro nos tem dado inúmeras provas disto na representação de eventos naturais e conflitos humanos. Particularmente, a clássica “cena de briga” tem cada vez mais baseado sua credibilidade no som dos golpes desferidos de parte a parte, tanto quanto ou mais do que na precisa simulação visual dos gestos. Por outro lado, a ressonância de efeitos fornecida pela trilha musical, no cinema mudo baseada na presença da orquestra na sala de projeção, teve uma enorme ampliação de suas possibilidades com o cinema sonoro. A entrada, a saída, a modulação e a própria peça musical escolhida passam para total controle dos realizadores do filme.

Estas observações sobre a eficiência da trilha sonora no interior de um estilo particular estariam escondendo algo fundamental se eu não insistisse no fato de que o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo nível, e não, como muitos preferem, imagem acrescida de um acessório. A passagem mudo-sonoro representa um momento de extrema impor-

tância na construção da decupagem clássica. É inegável que os anos que antecederam a guerra de 1914 constituíram um momento chave de conquista de boa parte dos procedimentos. Não é por acaso que Griffith é o cineasta que permeia todo este capítulo. Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas. O uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes, estes são méritos que Griffith concentra em torno de si. Mas muita coisa ainda estava por ser feita e aperfeiçoada; o processo de formação estende-se pela década de 1920 e dá um verdadeiro salto com o advento do som – de início, uma implantação com alguns pontos críticos, mas em pouco tempo perfeitamente integrado no sistema, com excepcionais vantagens.

Voltemos ao princípio. Eu havia definido decupagem como simplesmente uma decomposição das cenas em planos; agora é preciso lembrar o que está implicado nesta decomposição. Em primeiro lugar, a rigor, eu deveria falar em decupagem/montagem pois uma pressupõe a outra – são logicamente equivalentes. O uso dos dois termos deve-se a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados. Em segundo lugar, aos que estranharam o fato de eu dar ênfase ao som num discurso sobre a

decupagem, lembro que esta, em um sentido mais amplo, corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema.

É construir um espaço-tempo através da combinação de imagens define um tipo de trabalho, enquanto que construí-lo através de imagens e sons é algo qualitativamente diferente. Ou seja, a decupagem/montagem passa a ter também uma dimensão sonora, o que traz uma infinidade de novos recursos e possibilidades, ao lado de novos problemas. Temos duas fontes de estímulo independentes, e o que vemos na tela nem sempre precisa constituir a fonte emissora do som que ouvimos. Mais ainda, este som nem sequer precisa pertencer ao espaço definido pelo que vemos. Em termos de decupagem clássica, falo de vantagens excepcionais porque, mesmo dentro dos limites do princípio do sincronismo, restam muitas possibilidades de combinação de imagem/som. Na construção do espaço “natural” que a caracteriza, tal decupagem receberá uma substancial ajuda no momento em que contar com uma dimensão sonora:

– (1) diante de cada plano, o som presente é mais um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro; na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do “mesmo ambiente”.

– (2) nos momentos de transição e nos saltos bruscos de um espaço para outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai

constituir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador.

– (3) além do mais, não ficam excluídos do método clássico certos assincronismos especiais, utilizados sempre a partir de uma motivação específica e guardando compatibilidade com os objetivos gerais de criação de um espaço que pareça natural.

Gozando ou não de tais vantagens excepcionais, o sistema de procedimentos que constitui a decupagem clássica foi, dentro de certa orientação, identificado com a verdadeira conquista da especificidade cinematográfica. Mas, os seus adeptos, pelo menos no plano teórico, não puderam ficar tranqüilos por muito tempo. Nem bem Griffith havia, nas suas linhas básicas e na sua versão muda, consolidado este método, a denúncia de seus limites já surgia. O que não impediu que, sob a observância de seus princípios, décadas de cinema fossem marcadas pelo predomínio absoluto deste método de narração no nível da produção industrial em escala mundial, sem exceções.

Enquanto isso, as limitações apontadas pelos primeiros estetas do cinema, em seu momento ainda acompanhadas pelas homenagens que todo cinéfilo sempre gostou de prestar a Griffith e a seus companheiros de pioneirismo, serão crescentemente lembradas e reanalisadas. À medida em que a frente única em defesa do próprio cinema, em sua acepção mais abstrata, perde importância, maior é a tendência a se interpretar as “conquistas” do cinema americano de 1908 a 1914 como a construção de um cinema particular,

carregado de noções particulares, e não como a construção do Cinema. Neste sentido, também ganha formulação cada vez mais clara a idéia de que este cinema particular inscrevia o novo veículo dentro dos limites de convenções particulares, naquele momento já presentes e vigentes em outras formas de discurso dramático e/ou narrativo.

Não se trata apenas de dizer, como já foi dito, que uma série de construções mostra-se cada vez mais como manifestações cinematográficas de estruturas não exclusivas ao cinema. Dentro da formulação atual, trata-se mais de acentuar o fato de que determinadas “descobertas” do começo do século foram fundamentais porque abriram para o cinema a possibilidade de apresentar certas relações e estruturas, cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação no interior da sociedade. O que implica dizer: a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante.

As afinidades do cinema de Griffith com um certo tipo de literatura popular e com um conceito de representação do século XIX tornam-se gradualmente mais relevantes para a reflexão crítica. E passam a ser tão ou mais importantes do que as soluções por ele encontradas no nível específico do cinema. Mesmo porque, a expressão “nível específico do cinema” não tem hoje a conotação heróica do começo do século, nem encontra no nível teórico uma definição clara. De certo modo, tornou-se hoje mais um problema

sofisticado do que uma palavra de ordem de efeito prático, não se constituindo no grande pólo de discussão que punha em conflito os estetas de 1920. Esta é uma razão porque não é meu interesse aqui discutir a questão da especificidade. Inevitavelmente, ao longo da exposição o tema vai aparecer, por força da própria postura de alguns autores analisados. Mas, o meu interesse maior está na avaliação das estéticas cinematográficas em sua relação com o conceito de representação implicado neste método que chamei de clássico.

De um lado, encontraremos propostas que, assumindo tal método como um dado, concentram seus esforços no debate ideológico-estético endereçado a outros níveis da prática cinematográfica. De outro, encontraremos as várias oposições contra ele, cada uma trazendo consigo suas motivações particulares. O que torna estimulante a minha tarefa, e ao mesmo tempo define os seus limites, é o fato de que o trajeto que vai dos princípios ideológicos-estéticos gerais à tomada de posição diante do processo de decupagem/montagem tem sido, em geral, cheio de bifurcações. E muitas vezes tem sido percorrido originalmente em sentido inverso. Em ambos os sentidos, cada ponto de partida, coerente ou incoerentemente, tem levado a pontos de chegada distintos. Neste ponto, via de regra, os estetas e cineastas encontram companheiros ou conclusões indesejáveis, o que os obriga a mais um vai-e-vem na sua reflexão. Em todo caso, é próprio de uma apresentação sintética traçar percursos claros, o que me tranquiliza diante das simplificações e desembaralhamentos a que serei obrigado.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. II, Paris, Editions du Cerf, 1960.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, (tradução portuguesa do *Práxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969).
- CHKLOVSKI, Vitor. *Cine y language*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1971.
- COHEN-SEAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1946.
- MALRAUX, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- PUDOVKIN, V. I. *Film technique and film acting*, New York, Grove Press Inc.,

1970 (deste autor, existe em português: *Argumento e montagem no cinema*, São Paulo, Ed. Iris, 1971; *O ator no cinema*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1956; *Diretor e ator de cinema*, São Paulo, Ed. Iria, 1971).

PUDOVKIN, ALEXANDROV, EISENSTEIN. “Manifesto do sonoro” (1929) in *Film form*, ensaios de S. M. Eisenstein, editados por Jay Leyda; Harcourt, Brace & World Inc. 1949.

Revistas:

- Revue internationale de filmologie* (1947/62) publicada pela Associação Internacional de Filmologia – secretário: Gilbert Cohen-Séat.
- Revista communications* n.15 (1970) e n.23 (1975).