
Sistema do narrador e modo melodramático nas origens do cinema narrativo¹

Victor Cardozo BARBOSA²

Pedro Maciel GUIMARÃES³

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

RESUMO

Nesse presente trabalho, pretende-se estabelecer um campo de convergência entre abordagens distintas da análise fílmica: a consolidação do sistema do narrador no cinema (Gunning, 1994) e as aplicações da influência do modo melodramático (Brooks, 1995) à forma cinematográfica. Tangenciando ambas as abordagens, situa-se o conceito de encenação. Propõe-se que a partir dessa convergência, existente desde a consolidação do cinema narrativo, é possível encontrar um repertório comum que oferece modelos para o primeiro cinema narrativo consolidado a partir de Griffith e analisamos alguns de seus primeiros filmes pela perspectiva dessa convergência

PALAVRAS-CHAVE: Sistema do narrador; modo melodramático; Griffith; encenação.

Narração e modo melodramático são perspectivas de abordagem bastante distintas na análise fílmica e cada uma pertence ao seu próprio campo de estudo, vasto e autônomo em si mesmo. No entanto, no ato de feitura dos filmes e sobretudo diante da obra fílmica, tais elementos frequentemente se apresentam em convergência, sugerindo uma compreensão mais reveladora se vistos um em função do outro, considerados em suas relações de complementaridade e oposição. Aqui nos debruçamos justamente sobre o início dessa relação, que começa justamente nos primeiros passos de consolidação do cinema narrativo que tornou-se hegemônico ainda nas primeiras décadas do século XX, com Griffith e seu raio de influência nos primeiros cineastas que deram prosseguimento a esse cinema. Nesse processo, nos detemos sobre os pontos de encontro e interpenetração entre o surgimento do discurso narrativo e o modo melodramático, levando em consideração também o desenvolvimento do conceito de encenação, crucial para compreender esse terreno comum. Por fim, é feita uma breve análise de alguns dos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do programa de Multimeios da UNICAMP, email: victorczbs@gmail.com.

³ Professor do programa de Multimeios da UNICAMP, email: pedro75@unicamp.br.

primeiros curta-metragens feitos por Griffith na Biograph focada na sua influência como modelo nesse mesmo campo de convergência entre discurso narrativo e modo melodramático.

Se nos propomos a investigar os fundamentos da narrativa, um ponto de partida necessário, ainda que possa parecer redundante, é o fato de que há sempre alguém que conta, e alguém para quem a narrativa é contada. A noção de transmissão do que quer que acreditemos existir na narrativa é, portanto, chave. A palavra “narrativa” em si mesma adquire vários significados e aplicações possíveis, que inevitavelmente variam de acordo com o meio pelo qual se narra - da fala oral a um meio tão potencialmente complexo quanto a forma cinematográfica - mas se ela existe com esses elementos (alguém que conta algo para alguém), é consequência que ela comece com o narrador e só possa se completar na mente de quem a recebe. Assumindo esse ponto de partida, uma afirmação possível é de que através da narrativa é evocado significado, significado interpretado que pode assumir talvez assumir interpretações distintas em cada parte do processo, mas que encontra ou ao menos pretende encontrar, em sua estrutura um fio condutor comum, compreensível, compartilhável. É de se esperar, por consequência, que quanto maior compatibilidade existir entre o repertório expressivo de quem narra e de quem recebe a narrativa, maior a eficácia dessa transmissão, maior a clareza de seu discurso. A partir de Genette (1979), que analisa esses elementos na literatura, Tom Gunning delimita os limites do discurso narrativo na forma cinematográfica, mais especificamente no cinema mudo, no “texto” filmico:

O discurso da narrativa é precisamente o texto em si mesmo - o próprio arranjo de significantes que comunicam a estória - palavras na literatura, imagens em movimento e intertítulos escritos nos filmes mudos. É apenas através desse meio de expressão que nós entramos em contato com a estória ou o ato de narrar. A estória é uma construção imaginária que o espectador ou o leitor cria enquanto lê o discurso da narrativa do próprio texto. O texto em si mesmo, palavras, imagens ou ambos, é tudo o que temos, e discussões de outros aspectos da narrativa devem começar do texto e se reportar a ele. (Gunning, 1994, p. 15)

No cinema, esse fio condutor da narrativa, organizado em torno do discurso, tende a ser uma estrutura lógica para as imagens e a base para a transmissão de significado que dela resulta. Que essa estrutura narrativa seja frequentemente desafiada,

deformada, suprimida, tensionada até o limite pelos demais elementos expressivos da forma fílmica, que comumente são não-semânticos, só confirma o seu papel central para dar vazão à força desses outros elementos que aparentam não caber ou se limitar a ela, ainda que possam ser (e comumente sejam) usados como complemento do discurso. Seja de maneira convergente ou disjuntiva, no ato de narrar coexistem a estrutura lógica e os efeitos que eventualmente escapam a ela, para o campo do não semântico, do emocional ou mesmo irracional dentro do que é transmitido.

Narrativa e encenação

Adicionado a esse jogo de forças que tangencia a narrativa, existe um outro conceito que é também centro de dissenso e disputas em torno da sua abrangência, que é o de encenação. No cinema narrativo, dependendo da perspectiva que se escolha, encenar se insinua por vezes em complementaridade com o narrar cinematográfico. No entanto, esse terreno comum entre encenar e narrar é incerto, uma vez que os meios não semânticos podem ou não estar no discurso narrativo mas via de regra sempre se atribuem ao domínio da encenação. Comparemos a trajetória do conceito de *mise en scène* no cinema, que culmina talvez com a famosa máxima de Michel Mourlet, de que “tudo está na *mise en scène*” (1959) e é sucintamente descrita do seu surgimento até seu ponto histórico de disputa mais acalorada até os anos 60 (Oliveira Jr., 2010), e a demarcação feita por Tom Gunning (1994) dos agenciamentos formais em torno do discurso da narrativa fílmica. Aqui, se sobressai na definição justamente aquilo que escapa ao domínio mais esquemático da narrativa, e no entanto, o papel do narrador parece também estar contido no de encenador, justamente na potencialidade de combinar pontos de vista pela decupagem:

A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpação do corpo, que no teatro precisa de excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro - e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do quadro, etc). Entra em jogo uma explicitação de sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para que os significados e as emoções se canalizem em formato intensificado. A necessidade do enquadramento e possibilidade de variar o ponto de vista sobre a cena, assim sendo, determinam no cinema um novo

estatuto para a realização cênica. Mas são justamente essa necessidade e essa possibilidade que permitirão à *mise en scène* cinematográfica ser mais que uma técnica (...) Por meio desse quadro, a *mise en scène* cinematográfica não se faz apenas uma colocação em cena, mas acima de tudo *um olhar sobre o mundo*.” (Oliveira Jr., 2010, p. 10-11)

A estrutura proporcionada pela narrativa dá sustentação para a intensidade e expressividade pretendidas pela encenação. No entanto, este “olhar sobre o mundo” assimila o do narrador, que precisa agenciar e impor significado a uma matéria-prima composta de fragmentos de uma imagem técnica que, num primeiro momento, traz ainda muito fortemente a ideia de mimese da realidade. Num primeiro momento, quando a tarefa de ordenar esses fragmentos ainda encontra-se num limbo de formas possíveis (afinal o cinema narrativo só se torna dominante com Griffith), a própria escolha pela narrativa como estrutura unificadora e abrangente das imagens em movimento, longe de ser neste momento a mais óbvia, demonstra uma ambição de controle que eventualmente se perderia num momento posterior de assimilação dessa estrutura, uma vez que nesse ponto as possibilidades de artifício ainda estavam por descobrir. Ambição artística e experimento coexistem obrigatoriamente. O narrador se torna portanto tanto um artífice quanto um desbravador quase científico dessa nova matéria-prima:

O discurso filmico tem a habilidade de aparecer quase neutro. Um único plano pode mostrar muito e ao mesmo tempo contar muito pouco a respeito do que mostra. Se abordamos cinema como uma forma narrativa que apresenta histórias para um público seria não obstante tolice ignorar uma qualidade única de seu discurso narrativo - sua tendência fotográfica inerente em na direção da mimese, em direção à representação de um mundo do qual o narrador filmico parece estar ausente. Contudo, esse aspecto do cinema não destrói o conceito do narrador filmico; ao invés disso, define o seu papel. A tarefa principal do narrador filmico deve ser superar a resistência inicial do material fotográfico ao ato de contar, criando uma hierarquia de elementos importantes dentro de uma massa de detalhes convincentes. Através do discurso filmico, essas imagens do mundo se tornam endereçadas pelo espectador, passado de fenômeno natural para produtos culturais, significados arranjados para um espectador. O narrador filmico forma e define significados visuais (Gunning, 1994, p. 17).

O conceito de encenação contempla também o caráter ontológico da imagem cinematográfica, que não necessariamente se dobra às intenções de um narrador mas

pode tranquilamente ser incorporado na tensão formal pretendida pelo cineasta, independente do grau de ambivalência que sua narrativa pretenda assumir para si. Em todo caso, ambos os conceitos mantêm seu terreno comum ao abranger todas etapas da feitura de um filme na chamada “era clássica” do cinema, sobretudo hollywoodiano, desde os elementos pró filmicos à edição. A experimentação afinal se sedimenta e os achados se incorporam a um repertório estilístico geral. É um clichê recorrente que um diretor do sistema de estúdios, especialmente se trabalhou dentro das convenções hollywoodianas, seja saudado como um grande “contador de histórias” mesmo por seus pares, e em praticamente todos os relatos de cineastas dessa era reconhecidos como grandes encenadores que se dispõem a definir sua prática, a narrativa assume sempre um papel privilegiado (Bogdanovich, 1998). É como se, no momento posterior à consolidação do discurso narrativo, a necessidade de satisfazer a narrativa e sua transmissão de significado fosse um truque pragmático compartilhado por esses velhos mestres para depurar a abstração e poder expressivo que paira sobre os ossos de uma simples estória, de um discurso há muito convencionalizado ou mesmo de uma fórmula precisa. Ao ser questionado sobre os scripts que filmava, Allan Dwan coloca nesses termos: “Estórias, para mim, eram problemas matemáticos - como a maioria dos problemas são. Provavelmente, se eu tivesse uma técnica, ela seria matemática.” (Bogdanovich, 1998)

Já num filme não-narrativo, é comum que não se fale em encenação, pois já não há necessidade, tamanha a relação de simbiose entre narrar e encenar na forma filmica. Nos cinemas não-narrativos, a estrutura lógica necessária à forma filmica abandona seu traje narrativo e assume seu pressuposto estrutural, temático ou se volta para um dispositivo para que o ponto de vista possa ser estabelecido. A encenação ou, se preferimos, a expressividade da forma filmica pode negar ou tensionar a narrativa, mas na ausência dela, precisa de alguma outra estrutura lógica para que as imagens encontrem seu discurso.

Mas se a narrativa filmica, portanto, se completa no encontro do discurso da narrativa com a apreensão daquele para quem a narrativa é narrada, essa apreensão não se restringe à interpretação do que é disposto pelo esquema da trama, à capacidade de convencimento e concretude que a imagem em movimento pode emprestar no sentido da verossimilhança à uma intriga que sabemos mediada pelo artifício, ao agenciamento

dos efeitos emocionais em evidência na estória. O discurso fílmico da narrativa se vale também do poder de abstração e fascínio da imagem em si mesma, seja pelo retorno das “atrações” (Gaudreault, Gunning, 2006), seja por sua “plasticidade” tratada “não como representação, mas como presença” (Dubois, 2012). Ainda que a narrativa possa ser considerada por vezes um mero pretexto para que ele possa ter vazão e ser incorporado dentro de uma estrutura lógica e aceitável, persiste uma simbiose que fortalece ambos. Longe de apenas domesticar esse poder, o discurso da narrativa lhe serve de catalisador. O ponto de encontro entre narrar e encenar passa também por esse jogo de ordem e modulação das possibilidades expressivas da forma fílmica.

Suspense, psicologia e moralidade: o modo melodramático no surgimento do sistema do narrador

Diante de um filme narrativo, a emoção ou a falta dela é particularmente decisiva na relação de quem o assiste com o que é, de fato, narrado: sem um engajamento emocional diante do discurso implícito à maneira como a trama é disposta, resta pouco mais do que a economia de informações administrada ao longo da duração do filme e os eventuais encantos sensoriais da imagem em movimento. De um filme narrativo pode-se talvez dizer que obtém êxito na imersão de sua fábula quando a trama, ou, conforme reapropriado por Bordwell, *syuzhet* (1986), serve de estrutura para modular satisfatoriamente discurso e forma, e esta modulação passa inevitavelmente por efeitos emocionais dos quais a narrativa tira grande parte de seu interesse e poder.

Ao definir os modos do excesso, Brooks (1995) propõe um equilíbrio que poderíamos considerar estruturalmente análogo ao que pode existir entre narrativa e encenação: *melos* e *drame*. No melodrama ou modo melodramático, existe para o autor como um “sistema estético coerente” e pervasivo, que tensiona significado através do excesso, construído numa relação entre a articulação máxima do drama (*drame*) até os limites da linguagem em contraponto com os meios não semânticos (*melos*), que evocam o inefável, o “moral” oculto subjacente à vida em sociedade. Tal “modo imaginativo” dominou, em relação próxima com o romantismo a representação nas artes do século XIX, sobretudo no teatro e no romance literário: “(...) Em sua forma mais ambiciosa, o modo melodramático de concepção e representação parece ser o

próprio processo de alcançar um drama fundamental da vida moral e encontrar os meios para expressá-lo” (Brooks, 1995, p. 12).

A ausência do som direto e presença de uma trilha sonora instrumental que acompanha as imagens em movimento, em combinação com a pantomima necessária aos atores, que vai sendo complexificada e dotada de nuances cada vez maiores, já sugere uma aproximação inevitável com o modo melodramático, especialmente se levamos em consideração a alternância entre gestos, linguagem corporal e expressões faciais com os textos presentes nos subtítulos. Além disso, não pode ser negligenciada sua influência nos momentos em que a narrativa fílmica em formação busca no teatro no romance literário do fim do século XIX uma base ou equivalência para firmar seu próprio meio. Essa influência ecoa na definição dada por Gunning ao sistema do narrador: “(...) criação de um todo dramático completo e coerente, fundado (como foi o teatro respeitável do período) na caracterização e compreensível para o público mesmo em apresentação não verbal.” (Gunning, 1994, p. 40).

Ao se debruçar sobre as origens do cinema narrativo norte-americano, Gunning se defronta com um ponto de partida de grande complexidade: a mudança de paradigma que se dá entre uma profusão de gêneros que ofereciam as mais diversas formas de explorar os encantos da imagem em movimento, o “cinema de atrações” (Gaudreault, Gunning, 1989) dentre os quais o formato narrativo era apenas um dentre outros, e um cinema predominantemente narrativo que incorpora e assimila boa parte dessas atrações. Tal mudança se dará historicamente de maneira gradual e diretamente influenciada por contingências econômicas, sociais e culturais da indústria cinematográfica que então ainda estava em processo de formação. No intuito de compreender os elementos que dão forma a esse discurso cinematográfico da narrativa que surge aglutinado em volta dos primeiros filmes de D.W. Griffith, Gunning se reporta ao método de análise criado por Genette (1979) no contexto do estruturalismo literário. Genette divide o discurso da narrativa em três categorias: tempo (relações temporais entre o discurso da narrativa e a estória, por sua vez subdivididos em ordem, duração e frequência), modo (ponto de vista, controlando o acesso aos acontecimentos, bem como seu grau de detalhamento e intensidade) e voz (relação entre o discurso da narrativa e o ato de narrar).

De início são necessárias simplificações e ajustes: por um lado, entre os romances de Marcel Proust analisados por Genette e os primeiros curta-metragens de Griffith para a Biograph que Gunning escolhe analisar existe ainda uma enorme diferença em termos de sofisticação e complexidade narrativa; por outro lado, a qualidade “icônica” do cinema, bem como a questão da *mimese* presente na imagem cinematográfica, realçada anteriormente, abre possibilidades não exploradas por esse metodologia, para as quais Gunning cria uma quarta categoria, "narrativização" (1994, p. 18). A despeito de tais ressalvas, as funções do discurso da narrativa permanecem identificáveis como valiosas ferramentas para compreender a consolidação da forma cinematográfica passa a ser predominante no cinema norte-americano a partir de 1909 e é possível observar que a discrepância em complexidade vai se tornando menor à medida em que crescem o escopo e as nuances desse cinema, bem como as ambições de uma arte originalmente popular que pretende tomar de empréstimo um pouco de “respeitabilidade” do teatro e do romance literário.

Dessa ideia de “respeitabilidade” pode-se apontar uma das primeiras contribuições do sistema do narrador griffithiano: uma atenção e acesso maior à caracterização moral e psicológica dos personagens e especialmente ao ponto de vista que é depreendido dela (em outras palavras, a categoria de modo). O modo será muitas vezes a via de incorporação das atrações. Tempo desempenha também uma função crucial: não apenas se estabelece uma ordem definida, geralmente linear, mas também as relações de simultaneidade de planos em espacialidades distintas passam a ser de fato exploradas em seu potencial narrativo (expectativa e suspense tornam-se efetivamente possíveis, bem como a construção de um espaço sintético consequente dessa continuidade). A voz do autor, por sua vez, torna-se em princípio a voz do ponto de vista moral ou ideológico, mas também da intervenção poética ou mesmo experimental (não apenas intertítulos mas movimentos de câmera, uso eloquente do close-up e do plano detalhe, montagem organizada sob um eixo temático, etc). Gunning conclui que o sistema do narrador possui como pontos cardeais os conceitos de suspense, psicologia e moralidade (idem, p. 28). Tal mapeamento poderia facilmente ser aplicado ao modo melodramático no cinema.

É sobretudo no sistema do narrador, proposto para demarcar as mudanças empreendidas por Griffith, que a aproximação com o modo melodramático se faz mais

clara e sugere uma influência na sucessão de estilos que se seguiram após a sua consolidação.

Dos experimentos no sistema do narrador à consolidação do cinema narrativo

Muito devido a contingências históricas dos primeiros anos da indústria cinematográfica, como a demanda massiva de filmes inéditos, nos primeiros anos da Biograph, Griffith tem a oportunidade de trabalhar, afinar seu ofício e experimentar sobre a forma sob condições de controle praticamente absolutas. Além do mito de pai da linguagem cinematográfica, devidamente demolido por Gunning, nele também se concentra a imagem idealizada de um diretor onipotente, que carrega consigo toda a concepção da obra, prevê a estrutura geral até todos os seus aspectos mais ínfimos. Talvez uma maneira mais racional de compreender os primeiros anos de Griffith, tanto em seus êxitos quanto em suas limitações, seja pela via da experimentação: entre seu primeiro filme, *The Adventures of Dollie* (1908) e seu fatídico primeiro longa metragem, *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) existem quase 400 filmes dentro dos mais diversos modelos dramaturgicos (alguns deles retomados com variações ou revisitados posteriormente em longa-metragens mais ambiciosos).

Dentro desses caminhos abertos pela experimentação e aprimoramento do sistema do narrador, alguns de seus filmes desenvolveram certos estilemas, demonstraram a viabilidade de certos formatos dentro da narrativa que seriam revisitados por diversos cineastas, limitando-se não apenas a continuadores diretos dos caminhos formais abertos por Griffith no cinema norte-americano (diretores que parecem mesmo ter algum parentesco, como John Ford, Raoul Walsh, Allan Dwan, Frank Borzage, Leo McCarey, Eric von Stroheim, Tod Browning, Cecil B. DeMille) mas também influências mais difusas que passam pela paródia ou pela negação de algum de seus preceitos ou simplesmente pelo deslocamento deles para outro contexto nacional, ideológico, cultural (nomes tão distintos como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, F.W. Murnau, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Jean Renoir, Carl Theodor Dreyer).

Diante impossibilidade de abranger o escopo necessário para contemplar mesmo apenas as mais influentes dentre as veredas estilísticas exploradas nesse período, fiquemos com quatro filmes exemplares de 1909, ano decisivo do diretor na Biograph: *A Drunkard's Reformation*, *The Country Doctor*, *The Sealed Room* e *A Corner in Wheat*.

***A Drunkard's Reformation*: Temperança, segundo drama e o moral oculto**

Um bom ponto de partida para *A Drunkard's Reformation* é a ideia de que seja uma “resposta do sistema do narrador ao desafio levantado pelos *films d'art*” (Gunning, 1994, p. 175). Sendo os *films d'art* uma influência na transição entre o primeiro cinema e o cinema de integração narrativa (idem, p. 37-8), Griffith tenta aqui combinar a transposição de uma caracterização baseada em motivações de personagem, associadas à transposição do teatro sério burguês, bem como uma ambição de assumir uma moral pedagógica, afinada com o melodrama (Xavier, 2003, p. 66-7), mas potencializada pelas novas ferramentas estilísticas de seu sistema. O filme se filia de certo modo aos “temperance dramas” (“dramas de temperança”), muito populares à época, mas a maneira como a conversão é encenada reveladora das ambições do cineasta: o alcoólatra, depois de maltratar continuamente sua família, é convencido a ir com eles ao teatro e se comove vendo a si mesmo refletido numa peça teatral que adapta um romance de Emile Zola, *L'Assommoir* (1996).

Mais didática que a moral do discurso, devidamente reforçada pelos intertítulos, é a própria estrutura de espelhamento escolhida pelo cineasta e o esquema formal resultante: o contraste entre os estilos de atuação do protagonista, consideravelmente mais contido que o bêbado da peça, a montagem paralela entre os semblantes dos personagens na plateia, a identificação clara dos personagens com a vida cotidiana, presumivelmente feita para ser o mais semelhante possível com a de um espectador de 1909. A versão mais radical de tal ambição no paralelo entre arrebatamento melodramático e pertencimento aos dramas do cotidiano pode ser vista, pelo lado mais prosaico, em *A Turba* (*The Crowd*, King Vidor, 1928) ou, conforme já explorado por Ismail Xavier (2003) em sua análise do comparativa do melodrama griffithiano e da sedução moral hitchcockiana, em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock,

1954). A revelação moral presente no modo melodramático se beneficia da estrutura de espelhamento para dedicar-se à introspecção, modo, ou, se preferirmos, ao drama da consciência, que o texto não toca, e no entanto é verdadeiro cerne de todo melodrama (Brooks, 1995, p. 111).

The Country Doctor: O significado que muda

The Country Doctor, tido por Gunning como “o mais forte uso de movimento de câmera de Griffith em seus primeiros anos fazendo filmes” (1994, p. 214) é inevitavelmente definido pelo seu primeiro e último plano, uma panorâmica da paisagem natural de Stillwater para a casa dos protagonistas e outra, em completa simetria com a primeira, da casa para a paisagem. O primeiro plano, num nível mais utilitário é um *establishing shot* que situa a trama, mas também uma incursão da voz que mais tarde revelará uma ironia ou ao menos, ambivalência em relação ao contexto inicial - não por acaso, a cena familiar idílica que vemos em seguida com o médico, sua esposa e filha, as figuras humanas parecem ser engolidas pela vegetação em volta. Por um lado, a beleza da paisagem parece identificar uma integração espiritual da felicidade beata dos personagens a proximidade com a natureza em volta, mas o desfecho recontextualiza tal associação, contaminando a paisagem de Stillwater com um senso de fatalidade.

A estrutura temporal é, mais uma vez, enganosamente simples: um médico precisa cuidar de sua filha doente ao mesmo tempo em que uma criança pobre também adoece. Atendendo ao “cumprimento de seu dever”, o médico termina por chegar tarde demais para salvar a filha. O contraste na composição dos planos em cada casa, igualmente arranjados em volta do leito da menina doente, merece consideração: a filha do médico está de costas para os pais, de frente para a câmera, portanto para “nós”, o público, e seu corpo move-se pouco (observamos a gravidade de seu estado antes que o médico possa tomar conhecimento dela). A outra criança, se convulsiona e é vista pela família e pelo médico em todos os momentos. As aparências externas se mostram pouco confiáveis mesmo para o médico que examina ambas as pacientes. Apenas a modulação do discurso do narrador é clara e onisciente.

Com a morte da filha, a panorâmica reaparece, invertida, dando ao filme uma estrutura circular, ainda que o equilíbrio que seria normalmente prescrito a uma narrativa convencional permaneça irremediavelmente rompido. Esta panorâmica final adquire um nível de “expressão gestual” (idem, p. 217), indicando a possibilidade de uma série inesgotável de conotações para o discurso: resignação diante da tragédia, consolo espiritual da natureza, indiferença dessa mesma natureza diante da fragilidade da vida humana, etc. Mas mesmo diante dessa abertura de significados, algo que certamente não pode ser ignorado é o senso de inevitabilidade que a posição desses planos dentro da decupagem obtém como força expressiva ao final do filme, evocando movimentos de morte ao mesmo tempo desdramatizar e potencializada que reapareceriam, por exemplo, no final de obras crepusculares em que a câmera se desloca com equiparável expressão gestual para abandonar o corpo sem vida de suas heroínas. Um momento que seria talvez o mais passível de excesso e ênfase do ponto de vista da narrativa, da encenação e sobretudo do modo melodramático, é potencializado justamente canalizando sua força pra um gesto contido, cujos exemplos máximos no cinema narrativo tido como “clássico”, são as mortes das protagonistas em *A Imperatriz Yang Kwei Fei* (Yokichi, Kenji Mizoguchi, 1955) e *Sete Mulheres* (*7 Women*, John Ford, 1966).

The Sealed Room: Do picaresco ao terror gótico

Em *The Sealed Room*, Griffith novamente busca na literatura fontes para a base da estrutura narrativa, a serem reconfiguradas como matéria prima pelas suas necessidades do encenador (um conto de Edgar Allan Poe, “The Cask of Amontillado” e outro de Honoré Balzac, “La Grande Breteche”). No entanto, aqui ele transita entre o registro picaresco (as intrigas de sedução e adultério), passando também pelo melodramático e pelo horror gótico (a vingança do conde, que empareda vivos a esposa e seu amante). Nesse primeiro registro, é possível identificar inspirações rudimentares do que viria a ser depurado ao máximo em cineastas como De Mille e Lubitsch: a composição e a caracterização se detém sobretudo sobre a graça nos movimentos e gestos, a edição e os enquadramentos privilegiam mais a coreografia dos corpos em cena do que necessariamente a orientação espacial (afinal desnecessária aqui, uma vez

que toda ação se passa entre o salão do conde e seu compartimento secreto para encontros amorosos). Também remetem ao picaresco das primeiras comédias e mesmo melodramas dos cineastas citados: a geometria dos pontos de vista, como no momento em que num só plano temos a troca de olhares entre os amantes enquanto o conde prossegue suas atividades sem nada perceber, e as cortesãs do conde interceptam dissimuladamente ambos os contextos; os *innuendos* sexuais presentes nos repertórios gestuais dos personagens (as mesuras das cortesãs com o conde, a maneira como o cetro é manejado pelo conde e o instrumento é manejado pelo menestrel - como objetos fálicos, empunhados neuroticamente em momentos extremos de ciúme).

A partir do momento em que a vingança do conde é iniciada, a montagem paralela volta-se mais para um acúmulo de terror catártico, e para a performance melodramática de exasperação dos atores, uma vez que a morte dos personagens é dada como inevitável. Um notável exemplo de combinação desses registros contraditórios é *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919), misto de intriga política, comédia sexual e melodrama em que a frivolidade hedonista e o terror parecem se alternar sobre o drama moral dos personagens.

A Corner in Wheat: Da abstração

A Corner in Wheat é um filme em que sugere que o próprio discurso pode ser transcendido superado pela sofisticação estrutural da forma. Construído em volta de “imagens chave” combinadas com “um uso avançado de montagem paralela” (Gunning, 1994, p. 240), o filme exemplifica em tese um estilo “editorial”, afinado com a sensibilidade “sensacionalista” em voga na época (idem, p. 242) e direcionado um “determinismo naturalista” (idem, p. 249). Apesar de todas essas intenções, seria lamentável limitar a esse horizonte estreito o nível de abstração alcançado pela Griffith que, no limite, antecipa uma liberdade ensaística a ser buscada na montagem por cineastas soviéticos no auge do construtivismo, como Sergei Eisenstein em *Outubro* (*Oktyabr*, 1927) ou Dziga Vertov em *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

A primeira metáfora proposta pelo filme é a do grão: das sementes plantadas aos grãos que soterram o “Rei do trigo” no clímax, tempo e espaço se reportam a essa

imagem, que remete à terra semeada e à ampulheta. Em paralelo ao sistema da natureza, no entanto, a montagem estabelece também o sistema de especulação econômica que faz com que os trabalhadores que produzem o trigo não possam comprar o pão. A alternância entre os núcleos dramáticos (trabalhadores do campo, capitalistas da bolsa e comerciantes de pão) convergem apenas na voz pela capacidade de ênfase na montagem e pela própria conexão lógica entre eles como etapas de produção. Os trabalhadores do campo são representados em movimentos lentos, hieráticos, a composição do seu movimento para fora do quadro parece almejar um efeito de intensa plasticidade, a profundidade de campo é acentuada. Na bolsa e no lazer dos capitalistas, o movimento é acelerado, frenético e o espaço, achatado, plano. Por fim, na loja, diante do impasse, os personagens acabam por formar um *tableau vivant* ao final do filme.

As relações entre a unidade do plano, uma cena e o sistema geral do filme vão acumulando possibilidades expressivas à medida que a voz/montagem avança em suas operações. Ao mesmo tempo, os movimentos dentro de plano e as linhas de força na montagem parecem seguir parâmetros musicais: ritmo, contraponto, harmonia. Uma análise de uma situação concreta e potencialmente simples coexiste com um poema visionário sobre a condição humana. Exemplos de tal linhagem vão de *Intolerância* (*Intolerance: Love 's Struggle Throughout the Ages*, D.W. Griffith, 1916) a *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, F.W. Murnau) ou mesmo *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

Considerações finais

A partir dessas breves análises, buscamos oferecer uma amostra das possibilidades que a convergência entre discurso narrativo e modo melodramático pode trazer para a análise fílmica. Não caberia no escopo deste trabalho um aprofundamento dessas possibilidades, mas tão somente avançar o argumento de que a combinação dessas abordagens pode revelar caminhos insuspeitos e pouco explorados na investigação da forma fílmica, bem como das relações entre o que permanece desde o surgimento do cinema até o cinema que é feito hoje, passando pelas relações de influência entre as obras.

REFERÊNCIAS

BOGDANOVICH, Peter. *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Ballantine Books, 1998.

BORDWELL, David (1986). *O cinema clássico hollywoodiano, normas e princípios narrativos*. In RAMOS, Fernão (org). Teoria contemporânea do cinema, vol. II. São Paulo : Senac, 2005.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. [s.l.]: Yale University Press, 1995.

DUBOIS, Philippe. “Plasticidade e cinema: A questão do figural” in HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 97-118.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. “Early cinema as a challenge to film history”, in STRAUVEN, Wanda (org). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1979.

GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the origins of the American narrative film: The early years at Biograph*. Chicago, Urbana: University of Illinois Press, 1994.

MOURLET, Michel. “Sur un art ignoré”, *Cahiers du Cinéma* no. 98, agosto de 1959.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação (mestrado) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2010.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ZOLA, Emile. *L'Assommoir*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.