

ANDRÉ BAZIN

O CINEMA

ENSAIOS

Coleção Primeiros Passos

Antropologia da Comunicação

Visual

Massimo Canevacci

O que é Arte
Jorge Coli

Antropologia do Cinema

Massimo Canevacci

O que é Cinema
Jean-Claude Bernardet

Hitchcock/Truffaut

Entrevisitas

François Truffaut

O que é Fotografia
Claudio Araujo Kubrusly

Hollywood

Entrevisitas

Michel Ciment

O que é Teatro
Fernando Peixoto

Hollywood 1936

Blaise Cendrars

A Imagem-Tempo

Cinema II

Gilles Deleuze

Coleção Encanto Radical

Griffith

O nascimento de um cinema

Ismail Xavier

Hitchcock

O mestre do medo

Inácio Araújo

791.4
B363c

O cinema :

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL

Tradução:
Eloisa de Araújo Ribeiro

Introdução:
Ismail Xavier



21000035563

A Linguagem Cinematográfica
Marcel Martin

O Vão dos Anjos: Bressane,

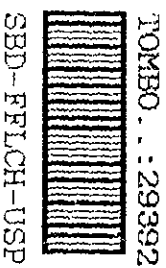
Sganzerla

Estudo sobre a criação

cinematográfica

Jean-Claude Bernardet

estudo de linguagem cinematográfica



TOMBO...:29392

SBD-FFLCH-USP

editora brasiliense

menos uma realidade objetiva do que uma hipótese de trabalho, eu distinguirei no cinema de 1920 a 1940 duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade.

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem.

A utilização da montagem pode ser "invisível"; é o caso mais freqüente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.

A neutralidade dessa decupagem "invisível" não dá conta, porém, de todas as possibilidades da montagem. Em contrapartida, elas podem ser apreendidas perfeitamente, em três procedimentos conhecidos geralmente pelo nome de "montagem paralela", "montagem acelerada" e "montagem de atrações". Criando a montagem paralela, Griffith conseguia dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra. Em *La roue*, Abel Gance nos dá a ilusão da aceleração de uma locomotiva sem recorrer a imagens reais de velocidade (pois afinal, as rodas poderiam rodar sem se deslocar), pela simples multiplicação de planos cada vez mais curtos. Enfim, a montagem de atrações, criada por Eisenstein, cuja descrição não é tão fácil, poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação de outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento: os fogos de artifício em *O velho e o novo*, que sucedem a imagem do touro. Nessa forma extrema, a montagem de atrações foi rara-

VII A EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA¹

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao "delicado incômodo" do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos.

De fato, agora que o emprego do som demonstrou o bastante que não veio para aniquilar o Anígo Testamento cinematográfico, mas realizá-lo, caberia perguntar se a revolução técnica introduzida pela banda sonora corresponde realmente a uma revolução estética, em outros termos, se os anos de 1928-1930 são efetivamente os do nascimento de um novo cinema. Encarada do ponto de vista da decupagem, a história do filme não deixa aparecer, com efeito, uma solução de continuidade tão facilmente quanto se poderia pensar, entre o cinema mudo e o falado. Em compensação, poderíamos revelar os parentescos entre certos realizadores dos anos 1925 e outros de 1935, e sobretudo do período 1940-1950. Por exemplo, entre Erich Von Stroheim e Jean Renoir ou Orson Welles, Carl Theodor Dreyer e Robert Bresson. Ora, tais afinidades mais ou menos claras provam, em primeiro lugar, que uma ponte pode ser lançada por cima da falha dos anos 30, que certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado, mas, principalmente, que se trata menos de opor o "mudo" ao "falado" do que, em ambos, famílias de estilo, concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica.

Sem me dissimular a relatividade de uma simplificação crítica que as dimensões deste estudo me impõem, e considerando-o

mente utilizada, até mesmo por seu criador, mas podemos considerar bem próxima em seu princípio à prática mais geral da *elipse*, da comparação ou da metáfora: são as meias jogadas na cadeira ao pé da cama, ou ainda o leite que transborda (*Crime em Paris*, de H. G. Clouzot). Existem, naturalmente, combinações variáveis desses três procedimentos.

Quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações. A célebre experiência de Kulechov com o mesmo plano de Moshukine, cujo sorriso parecia mudar de expressão conforme a imagem que o precedia, resume perfeitamente as propriedades da montagem.

As montagens de Kulechov, a de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele. Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles. A matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Moshukine sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não comportam as premissas. Do mesmo modo, podemos imaginar: meninas + macieiras floridas = esperança. As combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir a idéia por intermédio da metáfora ou da associação de idéias. Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um "transformador" estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador.

Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo. Por um lado, o cinema soviético levou às últimas consequências a teoria e a prática da montagem, enquanto que a escola alemã fez com que a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis (cenário e iluminação). É claro que, além do alemão e do soviético, outros cinemas também contam, mas seja na França, na Suécia ou na América, não parece que a linguagem cinematográfica careça de meios para dizer o que ela tem a dizer. Se o essencial

da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia desempenhar, no máximo, um papel subordinado e complementar: em contraponto à imagem visual. Mas esse possível enriquecimento, que no melhor dos casos só poderia ser menor, corre o risco de não ter muito peso no preço do lastro de realidade suplementar introduzido ao mesmo tempo pelo som.

*
*

É que acabamos de considerar o expressionismo da montagem e da imagem como o essencial da arte cinematográfica. E é precisamente essa noção geralmente admitida que questionam implicitamente, desde o cinema mudo, realizadores como Erich Von Stroheim, F. M. Murnau ou R. Flaherty. A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmara não pode ver tudo ao mesmo tempo mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada. O que conta para Flaherty, diante de Nanook caçando a foca, é a relação entre Nanook e o animal, a amplitude real da espera. A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos mostrar a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto. No filme, esse episódio só admite, portanto, um único plano. Podemos negar que ele é, por isso mesmo, muito mais emocionante do que uma "montagem de atrações"?

Murnau não se interessa tanto pelo tempo, mas pela realidade do espaço dramático: a montagem não desempenha, nem em *Lobisomem* (*Nosferatu*) nem em *Aurora*, nenhum papel decisivo. No entanto, poderíamos pensar que a plástica da imagem a aproxima de um certo expressionismo, mas seria uma visão superficial. A composição de sua imagem não é de modo algum pictural, ela não acrescenta nada à realidade, não a deforma, muito pelo contrário, ela se esforça para desvelar suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama. Assim, em *Tabu*, a entrada no campo da imagem pelo lado esquerdo da tela de uma nau identifica-se absolutamente com o destino, sem que Murnau jogue com o rigoroso realismo do filme, com cenário totalmente natural.

Mas foi seguramente Stroheim quem mais se opôs a um só tempo ao expressionismo da imagem e aos artifícios da montagem. Nele, a realidade confessa seu sentido como o suspeito sob o inter-

rogatório incansável do comissário. O princípio de sua *mise-en-scène* é simples: olhar o mundo de bem perto e com bastante insistência para que ele acabe revelando sua crueldade e feiúra. Poderíamos imaginar facilmente, em última instância, um filme de Stroheim composto de um único plano tão longo e grande quanto quissésemos.

A escolha desses três diretores não é exaustiva. Certamente encontraríamos em outros autores, aqui e ali, elementos de cinema não expressionista e nos quais a montagem não tem vez. Aliás, até mesmo em Griffith. Mas talvez esses exemplos sejam suficientes para indicar a existência, no âmago do cinema mudo, de uma arte cinematográfica precisamente contrária à que é identificada com o cinema por excelência; de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta* mas pelo que *revela* da realidade. Para tal tendência, o cinema mudo não passava, de fato, de uma enfermidade: a realidade, menos um de seus elementos. Virtualmente, tanto *Ouro e maldição* como a *Joana d'Arc*, de Dreyer, já são, portanto, filmes falados. Se deixarmos de considerar a montagem e a composição plástica da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica, o aparecimento do som não constitui mais rachadura estética que divide dois aspectos radicalmente diferentes da sétima arte. Um certo cinema pensou ter morrido com a banda sonora; não foi de modo algum "o cinema": o verdadeiro plano de clivagem estava noutra parte, continuava — e continua — sem ruptura, a atravessar 35 anos da história da linguagem cinematográfica.

* * *

Sendo, assim, a unidade estética do cinema mudo questionada e repartida entre duas tendências intimamente inimigas, reexaminemos a história dos últimos 20 anos.

De 1930 a 1940, parece ter se instituído pelo mundo afora, e principalmente a partir da América, uma certa comunidade de expressão na linguagem cinematográfica. É o triunfo em Hollywood de cinco ou seis gêneros que asseguraram então sua massacrante superioridade: a comédia americana (*A mulher faz o homem*, 1936), o burlesco (Irmãos Marx), o filme de dança e o *music-hall* (Fred Astaire e Ginger Rogers, os *Ziegfeld follies*), o filme policial e de gângsteres (*Scarface, a vergonha de uma nação*, *O fugitivo*, *O delator*), o drama psicológico e de costumes (*Esquina do pecado*, *Jezebel*), o filme fantástico ou de terror (*O médico e o monstro*, *O homem invisível*, *Frankenstein*), o *western* (*No tempo*



De 1930 a 1940, é o triunfo em Hollywood de cinco ou seis gêneros que asseguram sua massacrante superioridade. Aqui, um policial: *Scarface, a vergonha de uma nação*. (Foto F.C.M.)

das diligências, 1939). O segundo cinema do mundo é, sem dúvida alguma, no mesmo período, o francês; sua superioridade se afirma aos poucos numa tendência que podemos chamar grosseiramente de realismo *noir* ou realismo poético, dominado por quatro nomes: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier. Não sendo nossa intenção premiar, seria inútil demorarmonos nos cinemas soviético, inglês, alemão e italiano, cujo período considerado é relativamente menos significativo para eles do que os dez anos seguintes. As produções americanas e francesas bastam, em todo caso, para definir claramente o cinema falado anterior à guerra como uma arte que alcançou visivelmente o equilíbrio e a maturidade.

Primeiro, quanto ao fundo: grandes gêneros com regras bem elaboradas, capazes de agradar o maior público internacional e interessar também uma elite culta, contanto que ela não fosse *a priori* hostil ao cinema.

Segundo, quanto à forma: estilos da fotografia e da decupagem perfeitamente claros e de acordo com o tema; uma total recon-

citação da imagem e do som. Revendo hoje filmes como *Jezabel*, de William Wyler, *No tempo das diligências*, de John Ford, ou o *Tágico amanhecer*, de Marcel Carné, teremos a sensação de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal e, reciprocamente, admiramos neles os temas dramáticos e morais que, sem dúvida, não foram totalmente criados pelo cinema, mas ao menos elevados por ele a uma grandeza, a uma eficácia artística que, sem ele, nunca teriam atingido. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte "clássica".

Compreendo que se possa, com razão, defender a tese que a originalidade do cinema do pós-guerra, em relação ao de 1939, reside na promoção de certas produções nacionais e, em particular, no brilho ofuscante do cinema italiano e no aparecimento de um cinema britânico original e liberado das influências hollywoodianas: que daí se tire a conclusão que o fenômeno realmente importante dos anos 1940-1950 é a intrusão de sangue novo, de uma matéria ainda inexplorada; em suma, que a verdadeira revolução foi feita muito mais a nível dos temas do que do estilo; do que o cinema tem para dizer ao mundo, mais do que da maneira de o dizer. O "neo-realismo" não é a princípio um humanismo antes de ser um estilo de *mise-en-scène*? E esse estilo não se definiria essencialmente por um desaparecimento frente à realidade?

Tampouco temos a intenção de elogiar não sei que preeminência da forma sobre o fundo. "A arte pela arte" não é menos herege no cinema. Talvez, ainda mais! Mas a tema novo, forma nova! E saber como o filme nos diz alguma coisa é mais uma maneira de compreender melhor o que ele quer nos dizer.

Em 1938 ou 1939, portanto, o cinema falado conhece, sobretudo na França e na América, uma maneira de perfeição clássica, fundada, por um lado, sobre a maturidade dos gêneros dramáticos elaborados durante dez anos ou herdados do cinema mudo e, por outro, sobre a estabilização dos progressos técnicos. Os anos 30 foram a um só tempo os do som e da película pancromática. Sem dúvida o equipamento dos estúdios não parou de ser aperfeiçoado, mas tais melhoras eram apenas de detalhe, nenhuma delas abria possibilidades radicalmente novas para a *mise-en-scène*. Tal situação, aliás, não mudou desde 1940, a não ser talvez no que toca à fotografia, graças ao aumento da sensibilidade da película. A pancromática desequilibrou os valores da imagem, as emulsões ultra-sensíveis permitiram que seus contornos fossem modificados. Podendo rodar em estúdio com diafragmas muito mais fechados,

o operador pôde, se fosse o caso, eliminar as imagens nebulosas dos planos de fundo que geralmente eram de rigor. Mas poderíamos, certamente, encontrar exemplos anteriores do emprego da profundidade de campo (como em Renoir); ela sempre foi possível em cenas de externa e até mesmo em estúdio, mediante algumas proezas. Bastava querer. De modo que se trata, no fundo, menos de um problema técnico — cuja solução, é verdade, foi enormemente facilitada — do que de uma busca de estilo, sobre a qual voltaremos a falar. Em suma, desde a vulgarização do emprego da pancromática, o conhecimento dos recursos do microfone e da generalização do guindaste no equipamento dos estúdios, podemos considerar adquiridas as condições técnicas necessárias e suficientes para a arte cinematográfica a partir dos anos 30.

Já que os determinismos técnicos foram praticamente eliminados, é preciso então procurar noutra parte os sinais e os princípios da evolução da linguagem: no questionamento dos temas e, por conseguinte, dos estilos necessários à sua expressão. Em 1939, o cinema falado chegara ao que os geógrafos chamam de perfil em equilíbrio de um rio. Isto é, a curva matemática ideal que é o resultado de uma erosão suficiente. Atingido o perfil de equilíbrio, o rio flui sem esforço de sua fonte à sua embocadura e cessa de escavar ainda mais seu leito. Mas, caso ocorra algum movimento geológico que aumente excessivamente a penepiano, modifica a altitude da fonte, a água começa a trabalhar novamente, penetra nos terrenos subjacentes, embrenha-se, mina e escava. Por vezes, tratando-se de camadas de calcário, todo um novo relevo se esboça em baixo-relevo quase invisível sobre o planalto, mais complexo e irregular no caso de seguirmos o curso da água.

EVOLUÇÃO DA DECU PAGEM CINEMATOGRAFICA A PARTIR DO CINEMA FALADO

Em 1938, encontramos quase em toda parte o mesmo tipo de decupagem. Se chamarmos, um pouco convencionalmente, "expressionista" ou "simbolista" o tipo de filmes mudos fundados na composição plástica e nos artifícios da montagem, poderíamos qualificar a nova forma de relato de "analítica" e "dramática". Consideremos, para retomar um dos elementos da experiência de Kulechov, uma mesa posta e um pobre diabo faminto. Podemos imaginar a seguinte decupagem em 1936:

1. plano geral enquadrando a um só tempo o ator e a mesa;
2. *traveling* para a frente terminando no rosto que exprime uma mescla de maravilhamento e desejo em primeiro plano;
3. série de primeiros planos de viveres;
4. retorno ao personagem enquadrado de pé, que avança lentamente em direção da câmera;
5. ligeiro *traveling* para trás a fim de permitir um plano americano do ator apanhando uma asa de galinha.

Quaisquer que sejam as variantes que se possa imaginar para essa decupagem, haveria ainda pontos comuns:

1. a verossimilhança do espaço, no qual o lugar do personagem está sempre determinado, mesmo quando um primeiro plano elimina o cenário;
2. a intenção e os efeitos da decupagem são exclusivamente dramáticos ou psicológicos.

Em outros termos, encenada num teatro e diante de um público, a cena teria exatamente o mesmo sentido, o acontecimento continuaria a existir objetivamente. As mudanças de ponto de vista da câmera nada acrescentariam. Apresentam apenas a realidade de maneira mais eficaz. Em princípio, quando permitem que seja melhor vista, salientando em seguida o que merece ser salientado.

É claro que, como o diretor de teatro, o diretor de cinema dispõe de uma margem de interpretação para onde pode dirigir o sentido da ação. Mas é apenas uma margem e, como tal, não poderia modificar a lógica formal do acontecimento. Consideremos, em contrapartida, a montagem dos leões de pedra em *O fim de São Petersburgo*; aproximadas com habilidade, uma série de esculturas dão a impressão de um único animal que se ergue (como o povo). Esse admirável achado de montagem é impensável em 1932. Em *Fúria*, Fritz Lang introduz ainda em 1935, após uma sucessão de planos de mulheres tagarelando, a imagem de galinhas cacarejando num pátio. É uma sobrevivência da montagem de atrações que já chocava na época e que, hoje, parece totalmente heterogênea ao resto do filme. Por mais decisiva que seja a obra de um Carné, por exemplo, em sua valorização dos roteiros de *Cais de sombras* ou de *Trágico amanhacer*, sua decupagem permanece ao nível da realidade que ele analisa, é apenas uma maneira de vê-la bem. Por isso, assistimos ao desaparecimento quase total dos truques visíveis, tais como a superposição, e até mesmo, sobretudo na América, do primeiro plano cujo efeito físico por demais violento tornaria a montagem sensível. Na comédia americana típica, o diretor retorna toda vez que pode ao enquadramento dos perso-

nagens acima dos joelhos, que se verifica mais de acordo com a atenção espontânea do espectador, o ponto de equilíbrio natural de sua acomodação mental.

De fato, tal prática da montagem tem suas origens no cinema mudo. É mais ou menos o mesmo papel que ela desempenha em Griffith, em *O Irmão partido*, por exemplo, pois, com *Intolerância*, Griffith já introduz a concepção sintética da montagem que o cinema soviético levará às suas últimas consequências e que se verá, menos exclusivamente, aceita por toda parte no final do cinema mudo. Compreende-se, aliás, que a imagem sonora, muito menos maleável que a imagem visual, tenha levado a montagem para o realismo, eliminando, cada vez mais, tanto o expressionismo plástico quanto as relações simbólicas entre as imagens.

Assim, por volta de 1938, os filmes eram, de fato, quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número variava relativamente pouco (cerca de 600). A técnica característica dessa decupagem era o campo/contra-campo: é, por exemplo, num diálogo, a tomada alternada, conforme a lógica do texto, de um ou outro interlocutor.

Foi esse o tipo de decupagem, perfeitamente conveniente aos melhores filmes dos anos 30 a 39, que a decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e de William Wyler veio questionar.

A notoriedade de *Cidadão Kane* não poderia ser exagerada. Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas. É claro que Orson Welles não "inventou" a profundidade de campo, como tampouco Griffith inventou o primeiro plano; todos os primitivos do cinema a utilizavam, e por razões óbvias. A imagem nebulosa só apareceu com a montagem. Ela não era apenas uma sujeição técnica consecutiva ao emprego dos planos próximos, mas a consequência lógica da montagem, sua equivalência plástica. Se, a tal momento da ação, o diretor faz, por exemplo, como na decupagem acima imaginada, um primeiro plano de uma fruteira, é normal que a isole também no espaço pela focalização. A imagem nebulosa do fundo confirma portanto o efeito da montagem, ela pertence apenas acessoriamente ao estilo da fotografia, mas essencialmente ao do relato. Jean Renoir já a tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, isto é, depois de *A besta humana* e *A grande ilusão*

e antes de *A regra do jogo*: "Quanto mais avanço em minha profissão, mais sou levado a fazer a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais eu evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmara como no fotógrafo". E, com efeito, se procurarmos o precursor de Orson Welles, não será Louis Lumière ou Zecca, mas Jean Renoir. Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração.

É evidente, para quem sabe ver, que os planos-seqüência de Welles em *Soberba* não são de modo algum "o registro" passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro, mas, ao contrário, que a recusa de cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma operação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido.

Basta comparar dois fotografamas em profundidade de campo, um de 1910 e o outro de um filme de Welles ou de Wyler, para compreender só ao ver a imagem, mesmo separada do filme, que sua função é bem diferente. O enquadramento de 1910 identifica-se praticamente com a quarta parede ausente do palco do teatro ou, pelo menos em cenas externas, com o melhor ponto de vista sobre a ação, enquanto que o cenário, a iluminação e o ângulo dão, à segunda paginação, uma legibilidade diferente. Na superfície da tela, o diretor e o operador sobberam organizar um tabuleiro de xadrez dramático, do qual nenhum detalhe é excluído. Encontraremos os exemplos mais claros disso, se não os mais originais, em *Perfida*, no qual a *mise-en-scène* ganha um rigor depurado (em Welles a sobrecarga barroca torna a análise mais complexa). A colocação de um objeto em relação aos personagens é tal que o espectador não pode escapar à sua significação. Significação que a montagem teria detalhado num desenrolar de planos sucessivos.²

Em outros termos, o plano-seqüência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem — como poderia renunciar sem recair num balbucio primitivo; ele a integra à composição plástica. O relato de Welles ou de Wyler não é menos explícito que o de John Ford, mas ele tem sobre o último a vantagem de não renunciar aos efeitos particulares que se pode tirar da unidade da imagem no tempo e no espaço. Não é indiferente, com efeito (pelo menos numa obra que consegue ter estilo), que um acontecimento seja analisado por fragmentos ou representado em

sua unidade física. Seria evidentemente absurdo negar os progressos decisivos trazidos pelo emprego da montagem na linguagem da tela, mas eles foram adquiridos em detrimento de outros valores, não menos especificamente cinematográficos.

Por isso, a profundidade de campo não é uma moda de operador com o emprego de filtros ou de tal estilo de iluminação, mas uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica.

E isso não é apenas um progresso formal! A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo.

O assunto deste artigo levaria a analisar as modalidades psicológicas dessas relações, quando não suas relações estéticas, mas poderá ser suficiente observar *grasso modo*:

1. que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista;

2. que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido;

3. das duas proposições precedentes, de ordem psicológica, decorre uma terceira que pode ser qualificada de metafísica.

Analisando a realidade, a montagem supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido do acontecimento dramático. Sem dúvida, outro encaminhamento analítico seria possível, mas então teria sido um outro filme. Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambigüidade. É o que a experiência de Kulechov demonstra justamente por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambigüidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas.

Em contrapartida, a profundidade de campo reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade (os filmes de Wyler são pouco ambíguos), pelo menos como uma possibilidade. Por isso não é um exagero dizer que *Cidadão Kane*



O plano-sequência do diretor moderno não renuncia à montagem, ele a integra à sua plástica. A cena do suicídio fracassado em *Cidadão Kane*.

só pode ser concebido em profundidade de campo. A incerteza em que permanecemos da chave espiritual ou da interpretação está, a princípio, inscrita nos próprios contornos da imagem.

Não que Welles se proíba recorrer aos procedimentos expressionistas da montagem, mas justamente a utilização ocasional deles, entre os “planos-sequência”, em profundidade de campo, lhes confere um sentido novo. A montagem constituía outrora a própria matéria do cinema, a textura do roteiro. Em *Cidadão Kane*, um encadeamento de superposições opõe-se à continuidade de uma cena representada numa única tomada, ele é outra modalidade do relato, explicitamente abstrata. A montagem acelerada jogava com o tempo e com o espaço; a de Welles não procura nos enganar, ao contrário, se propõe, por contraste, como uma condensação temporal, o equivalente, por exemplo, do imperfeito francês ou do frequentativo inglês. Assim, a “montagem rápida” e a “montagem de atrações”, as superposições que o cinema falado não mais empregara durante dez anos, voltam a ter um uso possível em relação ao realismo temporal de um cinema sem montagem. Se nos demoramos no caso de Orson Welles, foi porque a data de seu aparecimento cinematográfico (1941) marca bem o começo de um

novo período, e também porque seu caso é o mais espetacular e o mais significativo em seus próprios excessos. Entretanto, *Cidadão Kane* se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma quase em toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem.

Eu encontraria uma confirmação disso, por caminhos diferentes, no cinema italiano. Em *Paisa* e em *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini, e em *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem. Como em Welles, e apesar das oposições de estilo, o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real. A preocupação de Rossellini diante do rosto da criança de *Alemanha ano zero* é justamente oposta a de Kulechov diante do primeiro plano de Mosjukine. Trata-se de conservar seu mistério. Não devemos nos iludir com o fato de a evolução neo-realista não parecer se traduzir, a princípio, como nos Estados Unidos, por alguma revolução na técnica da decupagem. São muitos os meios para atingir o mesmo objetivo. Os de Rossellini e os de De Sica são menos espetaculares, mas também visam acabar com a montagem e a fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade. Zavattini não sonha com outra coisa que filmar a vida de um homem a quem nada acontece! O mais “esteta” dos neo-realistas, Luchino Visconti, revelava — tão claramente, aliás, quanto Welles — o projeto fundamental de sua arte em *La terra trema*, filme composto quase unicamente de planos-sequência, no qual a preocupação de acambarcar a totalidade do acontecimento se traduz pela profundidade de campo e por intermináveis panorâmicas.

Não poderíamos, porém, passar em revista todas as obras que participam dessa evolução da linguagem desde 1940. É hora de tentar uma síntese dessas reflexões. Os últimos dez anos parecem marcar os progressos decisivos no campo da expressão cinematográfica. Foi propositalmente que parecemos perder de vista, a partir de 1930, a tendência do cinema mudo ilustrada particularmente por Erich Von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty e Dreyer. Não que parecesse extinta com o cinema falado. Pois, muito pelo contrário, pensamos que ela representava o veio mais fecundo do cinema dito mudo, o único que, precisamente porque o essencial de sua estética não estava vinculado à montagem, atraía o realismo sonoro como um prolongamento natural. É bem verdade, porém, que o cinema falado de 1930 a 1940 não lhe deve quase nada a não ser a exceção gloriosa e retrospectivamente profética de Jean



Em *La terra trema*, de Luchino Visconti, a preocupação de acambarcar a totalidade dos acontecimentos se traduz pela profundidade de campo e por intermináveis panorâmicas.

(Foto Ronaldi)

Renoir, o único cujas pesquisas de *mise-en-scène* esforçam-se, até *A regra do jogo*, para encontrar, para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural.

Não se trata, contudo, de lançar sobre o cinema de 1930 a 1940 um descrédito que não resistiria, aliás, de modo algum, à evidência de algumas obras-primas mas simplesmente de introduzir a idéia de um progresso dialético cuja grande articulação é marcada pelos anos 40. É verdade que o cinema falado anunciou a morte de uma certa estética da linguagem cinematográfica, mas somente daquela que o distanciava mais de sua vocação realista. Da montagem, no entanto, o cinema falado tinha conservado o essencial, a descrição descontínua e a análise dramática do evento. Renunciou à metáfora e ao símbolo para esforçar-se na ilusão da representação objetiva. O expressionismo da montagem desapareceu quase que completamente, mas o realismo relativo do estilo

de decupagem, que triunfa geralmente por volta de 1937, implicava numa limitação congênita da qual não podemos nos dar conta enquanto os assuntos tratados não eram perfeitamente apropriados. É o que acontecia na comédia americana, que atinge sua perfeição no âmbito de uma decupagem em que o realismo do tempo não desempenhava papel algum. Essencialmente lógica, como o *vaudeville* e o jogo de palavras, perfeitamente convencional em seu conteúdo moral e sociológico, a comédia americana só tinha a ganhar com o rigor descritivo e linear, com os recursos rítmicos da decupagem clássica.

Foi, provavelmente, sobretudo com a tendência Stroheim-Murnau, quase eclipsada de 1930 a 1940, que o cinema realta mais ou menos conscientemente durante os últimos dez anos. Mas ele não se limita a prolongá-la, busca também ali o segredo de uma regenerescência realista do relato; este torna-se novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substitua insidiosamente um tempo intelectual e abstrato. Longe, porém, de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, ele lhes dá, ao contrário, uma relatividade e um sentido. É apenas em relação a um realismo acrescido à imagem que um suplemento de abstração torna-se possível. O repertório estilístico de um diretor como Hitchcock, por exemplo, estende-se dos poderes do documento: bruto às superposições e aos *clases*. Mas, os primeiros planos de Hitchcock não são os de C. B. de Mille em *Enganar e perder*. São apenas uma figura de estilo entre outras. Em outros termos, no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, em fim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem — sua estrutura plástica, sua organização no tempo —, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para infleir, modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista.

NOTAS

1. Este estudo resulta da síntese de três artigos, o primeiro escrito para o livro aniversário *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952), o segundo, intitulado "A decupagem e sua evolução", publicado no n.º 93 (Julho de 1955) da revista *L'Age Nouveau*, e o terceiro nos *Cahiers du Cinéma* (n.º 1, 1950).
2. Ilustrações precisas desta análise podem ser encontradas no próprio estudo sobre William Wyler.