

100 ANOS DE UMA FORMA DE CONTAR HISTÓRIAS

Marco Vale

Há 100 anos, o cineasta norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) amadurecia o seu estilo de narrar histórias através do cinema. Em 1911, Griffith lançou o curta-metragem *The Lonedale Operator* e, em 1912, os curtas *The Girl and Her Trust* e *An Unseen Enemy*. Três obras que apresentaram um notável nível de sofisticação na elaboração dos enquadramentos e na dinâmica de montagem em comparação a importantes obras anteriores do cineasta, tais como *The Lonely Villa* e *A Corner in Wheat*, ambos lançados em 1909. Autor e ator de teatro medíocre, este sulista de Kentucky começou a trabalhar, inicialmente a contragosto, como ator de filmes em 1908, mesmo ano que marca a sua estreia como diretor cinematográfico, com o curta-metragem *The Adventures of Dollie*. Sua carreira como cineasta tem início na produtora American Biograph, onde dirigirá mais 450 curtas-metragens entre 1908 e 1913.

Deste período se construiu a lenda de que Griffith teria criado sozinho a gramática visual da narrativa cinematográfica clássica, de que seria ele o “pai fundador” do cinema como nós conhecemos até hoje. Lenda já impressa em 1913, quando, por ocasião de sua saída da Biograph, o jornal *New York Dramatic Mirror* fez uma reportagem relatando que Griffith não só era o diretor de centenas de sucessos da Biograph (informação que era negligenciada pela ausência de créditos das equipes técnicas nos filmes da produtora) como também teria criado, entre outras coisas, o *close-up*, a montagem paralela e até um estilo de direção que impunha uma atuação mais sutil ao seu elenco.¹

Há muitos anos, os estudos cinematográficos questionam esta lenda. Só no Brasil, autores como Ismail Xavier e Arlindo Machado deram expressivas contribuições para a discussão de que Griffith não foi o primeiro a usar enquadramentos mais

¹ XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith, o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 30.

fechados nos seus atores (*close-up*, plano americano, plano médio) ou montagem paralela. Por outro lado, muitos desses textos defendem também a ideia de que a contribuição de Griffith foi decisiva para que estes recursos de linguagem fossem sistematizados e melhor compreendidos pelo público.

Para contribuir nesta discussão, pretendo discutir aqui alguns importantes aspectos da linguagem de montagem desenvolvida por Griffith em seus curtas-metragens para a Biograph e como esta linguagem ainda serve de base para a linguagem narrativa de obras audiovisuais norte-americanas mais contemporâneas. Pretendo também destacar como Griffith, em muitos de seus curtas, estabelece um diálogo criativo entre a sua forma de contar histórias, através do cinema, com novas percepções de um público que começava a conviver com os meios de comunicação à distância.

Montagens paralelas

De todas as características de estilo da narrativa desenvolvida por D. W. Griffith, a mais lembrada é, sem dúvida, a montagem paralela, que, em inglês, recebe o nome de *crosscutting*, entre outros termos. A montagem paralela é a construção narrativa clássica em que o filme descreve duas ou mais ações de forma que elas pareçam acontecer ao mesmo tempo. Mas Griffith e seus seguidores criam no espectador a impressão simultaneidade para as diferentes ações não por apresentá-las em uma mesma tela. Na narrativa clássica mais hegemônica, cada ação aparece de cada vez ocupando toda a tela do filme, mas uma ação é interrompida antes que ela acabe e é imediatamente substituída pela ação seguinte, que, por sua vez, também será interrompida, pela montagem, e seguida pela ação anterior que é retomada em um ponto à frente no tempo em que ela se encontrava antes de ter sido, temporariamente, abandonada.

Podemos observar dois efeitos importantes que a montagem paralela provoca na narrativa dos filmes de Griffith: uma moralidade discursiva e um suspense que se constrói através da convergência dramática das diferentes ações. Dependendo do caso, ambas as tendências podem se apresentar em uma mesma narrativa.

Dramas de comparações

Em muitos de seus filmes, Griffith gostava de intercalar ações moralmente antagônicas, estabelecendo a dicotomia entre a virtude e o pecado, o bem e o mal ou o sofrimento das vítimas e a indiferença de seus algozes. Este tipo de discurso moralizante era bastante frequente nos melodramas propostos por Griffith e, em muitos de seus filmes, o cineasta não escondia suas convicções direitistas extremamente conservadoras².

Mas muitos desses filmes revelavam também preocupações sociais do cineasta, como é o caso de *A Corner in Wheat* (1909), onde vemos o luxo de um banquete promovido por um especulador de trigo enquanto os pobres sofrem por não ter dinheiro para pagar o pão em uma mercearia. Enquanto um agiota tem uma requintada festa em sua mansão em *The Usurer* (1910), diferentes famílias têm seus bens confiscados pelos abusivos juros cobrados pelo personagem título. Em ambos os casos, os personagens pagam pelos seus desmandos: o especulador cai acidentalmente em um depósito de trigo e morre soterrado pelo próprio produto, enquanto o usurário, também acidentalmente, fica preso no seu cofre e morre sufocado pelo esgotamento de ar do ambiente.

No texto “Parábolas cristãs no século das imagens”, Ismail Xavier aponta que um filme como *Forrest Gump, O Contador de Histórias* (*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994) constrói seu discurso neste mesmo tipo de estrutura narrativa.³ Enquanto vemos o personagem título (interpretado por Tom Hanks) lutar no Vietnã e percorrer, mesmo que obtusamente, o caminho que a parte conservadora da sociedade norte-americana esperava de um “bom cidadão” nas décadas de 1960 e 1970, sua paixão, Jeanny (Robin Wright), se envolve com a contra-cultura, os Panteras Negras, as drogas e o sexo livre. Neste *drama de comparações*⁴ de fundo moralista, Gump termina

² Este é o caso de *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), um dos filmes mais importantes e polêmicos da história do cinema americano. De um racismo ultrajante, o longa-metragem de D. W. Griffith reescreve a História ao colocar os membros da famigerada Ku Klux Klan como “heróis” que restabelecem uma suposta harmonia no sul escravocrata dos EUA após o fim da Guerra da Secessão (1861-1865).

³ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 101-125.

⁴ Segundo Sergei Eisenstein, Griffith chamava seu filme *Intolerância* (*Intolerance*, 1916) de um “drama de comparações”.

milionário, sócio da Macintosh entre outras coisas, enquanto, no começo dos anos 1980, Jeanny morre jovem por conta de um vírus desconhecido, em nítida alusão à AIDS, como condenação melodramática pela postura de sua geração em relação às drogas e ao sexo.

Este uso da montagem paralela a serviço de um discurso moral também pode ser observado em filmes documentais contemporâneos. Enquanto uma família da cidade de Flint, em Michigan, está sendo despejada de sua casa por consequência do desemprego provocado pelo fechamento da fábrica da General Motors na cidade, vemos Roger Smith, presidente da GM, em Detroit, fazendo o seu discurso otimista em uma ostentadora festa de véspera de Natal da empresa automotora em *Roger & Eu (Roger and Me*, Michael Moore, 1989). Enquanto um policial militar carioca, morto em combate com traficantes, é enterrado com todas honras e cerimônias (com direito a banda militar e batalhão de tiro) em um belo cemitério, vemos um menor traficante sendo enterrado em uma modesta sepultura de um cemitério de periferia em *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998). Estes dois momentos, presentes em dois importantes documentários, são interessantes exemplos de apropriação de uma percepção de simultaneidade que presta tributo à montagem paralela clássica ficcional.

Não pretendo me aprofundar mais neste tipo de narrativa paralela, que, no mais, teve forte impacto nas formulações revolucionárias de montagem propostas por cineasta soviéticos da década de 1920, tais como Serguei Eisenstein e V. Pudovkin. O que pretendo discutir mais detidamente neste texto é a construção narrativa de tempo e espaço que a montagem paralela pode estar presente tanto nos antigos curtas-metragens de Griffith como em produções norte-americanas bem mais contemporâneas, como *Matrix (The Matrix*, Andy Wachowski e Larry Wachowski, 1999).

Heranças literárias nas narrativas paralelas

Tanto nos filmes curtos para a Biograph como nos seus posteriores longas-metragens, D. W. Griffith usou a montagem paralela para contar suas narrativas nos mais diferentes locais e épocas da História. Em um texto muito célebre, “Dickens, Griffith e nós”,

Serguei Eisenstein discute a influência que a narrativa literária de Charles Dickens teve sobre a obra do cineasta norte-americano. Eisenstein lança mão de fragmentos de livros do autor britânico para evidenciar como descrições de ações paralelas e de pequenos detalhes (tais como uma chaleira fervendo) tinham uma função análoga à montagem paralela e aos *close-ups* desenvolvidos por Griffith. Sobre esta questão, Eisenstein cita um fragmento das memórias da primeira esposa de Griffith, Linda Arvidson:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo”. “Bem,” disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”⁵

O filme em questão é o drama histórico *Enoch Arden* (1911), inspirado em poema de Alfred Lord Tennyson, publicado originalmente em 1864. No momento exato do desastre marítimo, Griffith intercala imagens deste evento com planos de Annie Lee à sua espera em uma praia próxima da casa do casal, até o momento em que ela levanta as mãos aos céus e se apavora, imagem que é seguida pelo plano de Enoch e outros naufragos chegando a uma ilha distante. Neste breve momento, Annie tem um pressentimento em relação ao esposo – ou seja, a personagem toma conhecimento da tragédia que cruza o caminho do marido de forma melodramática, limitando uma possível verossimilhança mais realista deste momento do relato.

No texto “O nascimento do narrador”, Arlindo Machado toma emprestado de autores como Noël Bruch o conceito de “ubiquidade” para descrever a capacidade do narrador cinematográfico de observar qualquer evento, em qualquer lugar, sempre de um ponto de vista privilegiado. Segundo este conceito, Griffith consegue acompanhar as trajetórias simultâneas de Enoch e de Annie Lee, mesmo que ambos estejam separados por uma grande distância: “Essa sensação de onividência produzida por essa espécie de

⁵ EISENSTEIN, Sergeï. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 177.

‘deus’ interno à narrativa constitui a célebre *ubiquidade* que marca a experiência do espectador no cinema clássico”.⁶

Narrativas paralelas ao telefone

Em *The Lonely Villa* (1909), Griffith cria uma narrativa de suspense em que o marido fica sabendo da invasão de bandidos em sua casa, mesmo estando distante dali, por conta de um telefonema de sua esposa. Segundo David Bordwell, este curta de Griffith deve ter sido influenciado por um filme francês chamado *Le Médecin du Chateau* (Pathé Frères, 1908), que conta uma história muito parecida⁷. A apreciação deste curta francês é um eloquente testemunho de que já existiam ações paralelas e o uso de planos mais fechados em filmes anteriores aos primeiros trabalhos de D. W. Griffith⁸. Por outro lado, a comparação do curta francês com *The Lonely Villa* (1909) é reveladora de como Griffith absorveu tendências cinematográficas anteriores à sua obra e soube criar desdobramentos dramáticos mais elaborados e complexos. Ambos os filmes contam uma narrativa muito parecida: esposo se despede de sua família e vai fazer uma visita em algum lugar a quilômetros dali. Assaltantes percebem a ausência do patriarca e resolvem assaltar a casa. A família usa móveis como obstáculos para dificultar o encontro com os vilões. A esposa telefona para o lugar onde se encontra o marido. Ciente do risco que sua família sofre, o esposo corre para salvar sua família. No momento em que os bandidos conseguem ultrapassar a barreira de móveis que impedia o acesso deles para a sala onde a esposa e as crianças (no filme francês é só um filho) se encontram, o marido chega e rende os criminosos. Os dois filmes apresentam uma convenção que já estava sendo trabalhada pelo cinema nos primeiros anos do século XX e que pode ser descrita como “o resgate no último instante”, clichê que a montagem paralela herdará e levará à níveis rítmicos de montagem narrativa bem mais expressivos nos curtas-metragens de D. W. Griffith.

⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 146.

⁷ BORDWELL, David. “Lucky’ 13”. Disponível em:

<<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/29/lucky-13/>>. Acesso em: 15 de junho de 2012.

⁸ Segundo o site www.imdb.com, *Le Médecin du Chateau* foi lançado nos EUA em 28 de março de 1908, enquanto o primeiro filme dirigido por Griffith (*The Adventures of Dollie*, que não apresenta paralelismos narrativos) teve sua estreia no dia 14 de maio do mesmo ano.

Em *The Lonely Villa*, o cineasta norte-americano intercala muito mais as duas ações que acontecem nos diferentes lugares. É interessante notar que Griffith demonstra maior consciência da importância da montagem em seu curta do que o da Pathé. Apesar da simultaneidade das ações ser razoavelmente clara para os nossos olhos acostumados com narrativas paralelas, o ritmo da montagem do filme francês nos soa muito mais lento. Os planos são mais longos; em cada imagem que descreve a trajetória do marido voltando de carro para sua casa, vemos o veículo atravessando o plano de uma extremidade para a outra, enquanto Griffith não espera até que a carroça do marido cruze todo o espaço do plano para cortar para outra ação. Na comparação, Griffith também adensa os efeitos melodramáticos: o marido, no filme francês, abandona rapidamente o telefone para salvar sua mulher, enquanto o marido, no filme americano, só abandona o telefone quando, paralelamente, os bandidos cortam o fio telefônico que se encontrava na parte externa da casa. Desta forma, a decisão de agir do protagonista no filme de Griffith é impelida por um agente externo (a comunicação com sua mulher foi interrompida).

Por outro lado, *Le Médecin du Chateau* surpreende nesta comparação pelo uso de planos mais fechados, justamente outro recurso de linguagem que costuma ser considerado invenção de Griffith. No momento em que o casal se comunica ao telefone, ambos são retratados em *close-ups* no curta francês, enquanto *The Lonely Villa* só apresenta planos mais gerais em toda a sua narrativa.

No século XIX, o telégrafo revolucionou a transmissão de informações a longas distancias, enquanto, no começo do século XX, a telefonia se espalhava pelos lares burgueses tanto nos EUA como na França. O curta-metragem francês *Le Médecin du Chateau* foi inspirado em uma peça de um ato chamada *Au Téléphone*, de André de Lord. A peça tinha um final pessimista: o marido ouve o assassinato de sua mulher pelo telefone. A produtora Pathé já a tinha adaptado em outro curta-metragem, *Terrible Angoisse* (Pathé Frères, 1906). Mais do que simples objeto de cena, o telefone era um elemento importante para a construção dessas narrativas. Em diversos dramas contemporâneos apresentados por D. W. Griffith na fase Biograph, também podemos verificar uma constante presença tanto de telefones como de telégrafos em momentos chaves de suspense.



Griffith desenvolve um conceito inovador que estes meios de comunicação vão trazer às narrativas paralelas cinematográficas em comparação à obra de um escritor vitoriano como Charles Dickens: a ubiqüidade do narrador pode ser, mesmo que de forma restrita, compartilhada com os personagens do relato através de dispositivos modernos de comunicação. Ao telefone, estes personagens não possuem o dom da onividência, mas podem saber o que está acontecendo em outro lugar que não é aquele onde eles se encontram. Em uma sociedade cada vez mais pautada pela ciência e pela tecnologia, como a do século XX, soluções místicas como a clarividência de Annie Lee em *Enoch Arden* vão se tornando cada vez menos convincentes ao público.

Vale a pena comparar como algumas situações envolvendo telefones e telégrafos se repetem nos curtas de Griffith e como ele descobre novas possibilidades dramáticas usando os mesmo elementos de filme a filme.

Como já foi descrito, no filme *The Lonely Villa* o marido decide agir quando o contato do telefone é cortado, em montagem paralela envolvendo planos mais abertos. Em *An Unseen Enemy* (1912), Griffith cria uma situação análoga que, através de decupagem e montagem mais elaboradas, gera um ápice emocional de admirável efeito expressivo.

Dois irmãs órfãs (feitas por Dorothy e Lillian Gish em suas estreias no cinema) estão presas em uma sala de sua própria casa. Através de um buraco na parede, sua empregada aponta uma arma contra as adolescentes. Tendo um telefone no recinto, a irmã mais nova consegue ligar para o trabalho do irmão, que fica a quilômetros dali. É bom lembrar que a cena é de um filme mudo e o diálogo por telefone entre os dois irmãos é resolvido de forma completamente visual. O único intertítulo usado neste momento, “*the drink has its effect*”, é seguramente desnecessário para a plena compreensão do espectador, pois apenas representa um comentário de Griffith sobre a personagem da empregada, que está alcoolizada. Através da montagem paralela, o diretor intercala planos abertos da sala com as duas órfãs, plano americano da empregada e seu comparsa na sala ao lado, com planos mais fechados (de plano médio para *close-up*) do irmão no escritório de seu trabalho. Em pânico, a irmã larga o telefone. O irmão não percebe e tenta continuar o diálogo. A caçula se refugia no fundo da sala onde se encontra sua irmã e é neste momento que a empregada faz o primeiro disparo. Griffith imediatamente corta desta última imagem para o *close-up* do irmão

segurando o telefone e reagindo com o corpo ao barulho do tiro. Assustado, ele continua a tentar falar com a irmã. Corte para a sala com as duas adolescentes e vemos o segundo disparo. Griffith corta novamente para o irmão no trabalho, ele se apavora e larga o telefone. É hora de agir. O irmão consegue um carro para ir à casa de sua família e, para aumentar o suspense, enfrenta obstáculos que, para além da distância, podem levá-lo ao fracasso, como uma ponte levadiça que o intercepta no meio do trajeto.

Como em muitos dramas de Griffith para a Biograph, a angústia do personagem de *An Unseen Enemy* é saber do perigo no exato momento em que ele acontece, mesmo estando distante dali, graças à comunicação estabelecida pelo telefone. Em *Death's Marathon* (1913), por exemplo, uma esposa, ao telefone, sabe que o marido está para se matar, mas não está ao seu lado para impedi-lo. Tanto em *The Lonedale Operator* (1911) como em *The Girl and Her Trust* (1912), as personagens principais trabalham em estações de trem que são assaltadas. Em ambos os filmes, as protagonistas enviam mensagens por telégrafo para outras estações pedindo ajuda e, por trem, personagens vão aos seus resgates.

Ao mesmo tempo em que o telefone e o telégrafo ofereciam a possibilidade da comunicação instantânea entre diferentes lugares, Griffith, em suas narrativas, evidenciava a distância física entre os heróis e as vítimas indefesas. Em vários filmes seus para American Biograph, o conflito é instaurado nos personagens entre o saber e o estar presente no lugar onde acontece o perigo, gerando, desta forma, o suspense no espectador. Por este último motivo, os momentos em que as montagens paralelas nestes filmes ficam mais frenéticas são, justamente, quando os personagens tentam diminuir essas distâncias com outros inventos da vida moderna, tais como carros e locomotivas.

Por mais conservadores e moralistas que sejam os melodramas de D. W. Griffith, as narrativas de seus filmes souberam tirar o máximo proveito dos efeitos que os meios de comunicação estavam provocando no imaginário das plateias do começo do século XX, da mesma forma que, nos estertores do mesmo século, um filme como *Matrix* vai dialogar com as novas percepções das plateias, geradas pela difusão das tecnologias digitais e da internet.

A montagem paralela via internet

Quando foi lançado nos cinemas, em 1999, *Matrix* foi saudado como o filme *mainstream* de Hollywood que melhor dialogava com o conceito de virtualidade em uma sociedade que estava ficando cada vez mais conectada pela internet. Neo (Keanu Reeves) é um hacker que um dia descobre que toda a sua experiência de vida foi uma simulação virtual de mundo, a *matrix* do título, controlada por máquinas de inteligência artificial. O protagonista viveu sempre em um casulo, como milhões de outras pessoas, e seus corpos servem como fornecedores de energia para o funcionamento das máquinas, enquanto suas mentes estão conectadas à Matrix, que se apresenta como realidade para todos que por ela são controlados. Neo é resgatado ao “mundo real” e levado para a nave Nabucodonosor, que trafega clandestinamente em uma velha rede de esgotos. Dentro da nave, seus tripulantes, liderados por Morpheus (Laurence Fishburne), são capazes de se conectar à Matrix e assim fazem porque estão em busca de um salvador que, segundo uma profecia, libertará a humanidade da tirania das máquinas. Neo e os outros personagens continuam a conectar suas mentes à Matrix porque é dentro da realidade virtual que eles saberão se Neo é o “escolhido” da profecia ou não.

Eu me ative a resumir a complicada premissa de *Matrix* para poder evidenciar, adiante, que o filme dirigido por Andy e Larry Wachowski, na verdade, deve muito mais ao legado narrativo de D. W. Griffith do que sua superfície aparente de pós-modernidade deixa suspeitar.

Após dedicar uma longa parte de sua duração para explicar as diferenças e as conexões entre as ações no mundo real e as ações no mundo virtual, o filme *Matrix* pauta sua estrutura narrativa na mais clássica montagem paralela entre esses dois mundos, com direito ao resgate redentor do protagonista no último instante.

Dentro da Matrix, Neo começa a acreditar que realmente é o “escolhido”, principalmente após resgatar Morpheus, que tinha sido capturado pelos Agentes, programas de controle da Matrix que se apresentam como figuras gravatadas e podem exterminar qualquer um que esteja conectado àquela realidade virtual. Todos os aliados de Neo conseguiram se desconectar com segurança da Matrix, menos o protagonista,

que está sendo perseguido pelos Agentes. A mente de Neo continua conectada na Matrix, mas, dentro da ação real, seu corpo desacordado se encontra na nave Nabucodonosor, que é perseguida por Sentinelas, robôs que podem destruir a nave e matar toda sua tripulação. Um pequeno botão pode desencadear um pulso eletromagnético que desligará todas as máquinas nas proximidades, tanto a nave como os Sentinelas presentes. Mas se este botão for acionado antes de Neo ser desconectado da Matrix, ele morrerá.

É curioso perceber que, apesar da intensa integração de tecnologias contemporâneas à narrativa de *Matrix* (internet, celulares, realidade virtual, inteligência artificial, entre outras), seus personagens só conseguem se desconectar da Matrix e acordar para o mundo real se eles usarem arcaicas cabines telefônicas ou telefones com fio, tecnologicamente pouco diferentes dos usados pelos personagens de D. W. Griffith em filmes feitos quase noventa anos antes.

A sequencia clímax do filme *Matrix* será completamente desenvolvida através de montagem paralela. No mundo virtual, Neo é perseguido implacavelmente pelos Agentes e deve encontrar um antigo telefone que o permita se desconectar da Matrix. Paralelamente, no mundo real, os Sentinelas estão se aproximando do Nabucodonosor. Através de um celular, Neo recebe coordenadas da tripulação da nave de um local onde ele possa encontrar o telefone. Neo corre por ruas até encontrar o prédio indicado por seus companheiros. Neste momento, os Sentinelas perfuram o casco de Nabucodonosor. Antes de Neo usar o telefone marcado, os agentes o interceptam e atiram mortalmente no seu peito. Na nave, Trinity (interesse amoroso do protagonista, feito pela atriz Carrie-Anne Moss) confia ao corpo inerte de Neo que a profecia dizia que ela se apaixonaria pelo “escolhido” e beija a sua boca. Melodramaticamente, Neo ressuscita no mundo virtual e enfrenta os Agentes, derrotando-os. Os Sentinelas, com seus raios lasers alcançam o lugar onde estão Trinity e Neo. Na Matrix, Neo corre para atender o telefone salvador. *Close-up* do botão do pulso eletromagnético sendo acionado. Vemos planos da nave e dos Sentinelas entrando em colapso. *Fade out*. Quando ressurgem uma imagem, vemos o *close-up* de Neo acordado e sendo aparado por Trinity. Tanto ele como a tripulação da nave foram salvos no último instante (as ações simultâneas se resolveram no momento redentor em que elas se encontram).



A montagem paralela em *Matrix* não poderia ser mais clássica, inclusive incorporando outro aspecto das convenções *griffithianas*: o uso de *close-ups* para demonstrar dispositivos técnicos sendo acionados em momentos cruciais de suspense. Através de um *close-up* em Nascimento de uma Nação, vemos o detalhe de John Wilkes Booth (Raoul Walsh) engatilhando a arma com a qual ele cometerá o atentado contra Abraham Lincoln. Aquele pequeno gesto com o dedo sela o destino dos EUA. Outro exemplo é a mão trêmula do carrasco que pode cortar o barbante que aciona o cadafalso antes que a personagem “Queridinha” (Mae Marsh) salve o seu marido do enforcamento, em Intolerância (1916). Vemos, também em *close-up*, a funcionária da estação de trem colocar uma bala na fechadura de uma porta em *The Girl and Her Trust*, para que ela possa martelar e disparar o projétil contra os assaltantes que se encontram do outro lado da porta. Ou a chama da vela que pode romper a acorda que segura a garota dependurada na janela de *The Miser’s Heart* (1911). Estes são apenas alguns poucos, dentre vários, exemplos nos filmes de D. W. Griffith em que ele demonstra um recorrente fascínio por artefatos mecânicos que podem salvar ou matar os personagens. Da mesma forma que, em *Matrix*, o pequeno botão do pulso eletromagnético pode salvar seu protagonista, mas, se acionado na hora errada, pode aniquilá-lo.

Ao apontar neste texto as semelhanças estéticas e narrativas entre um ícone *pop* da *cyber cultura* e os antigos filmes de D. W. Griffith, não desejo insinuar que tratar-se-ia de uma relação de influência direta. Não seria de se estranhar uma resposta negativa, caso fosse perguntado aos irmãos Wachowski se eles pensaram nos filmes de Griffith quando conceberam e realizaram o primeiro filme da série *Matrix*. A grande questão é como a tradição narrativa estabelecida pelo cineasta de Intolerância continua a demonstrar força mesmo em obras recentes que atraem o imaginário do público com suas imagens geradas por tecnologias de última geração. *Matrix* inovou ao tornar palatável, ao grande público, conceitos complexos de virtualidade e cultura digital, da mesma forma que as narrativas propostas por Griffith souberam tirar proveito do fato de que invenções tecnológicas como o telégrafo, o telefone, o automóvel ou o trem, mudavam a percepção do público sobre o tempo e o espaço dos eventos de sua contemporaneidade. Griffith adequou muitas de suas histórias a uma primeira geração de pessoas conectadas pelos meios de comunicação. Por este motivo, o filme *Matrix* dá

continuidade a essa tradição, apenas atualizando uma antiga forma de discurso narrativo com as tecnologias de seu tempo. Não é por acaso que os personagens do filme precisem recorrer aos velhos telefones para sair da realidade virtual (a *Matrix*). É como se o excesso do *hi-tech* trouxesse a nostalgia do *low-tech*. Da mesma forma, é natural que o filme recorra à montagem paralela mais tradicional para emoldurar os complexos conceitos de virtualidade de sua premissa. Segundo Serguei Eisenstein,

Para entender Griffith, deve-se visualizar uns Estados Unidos compostos de mais do que visões de automóveis velozes, trens aerodinâmicos, fios de telégrafo, inexoráveis correias de transmissão. É-se obrigado a compreender este segundo rosto dos Estados Unidos também – os Estados Unidos tradicionais, patriarcais, provincianos.⁹

Esta análise precisa de Eisenstein sobre o patriarca do cinema americano clássico poderia ser perfeitamente aplicada não só aos filmes da série *Matrix*, mas também aos filmes das séries *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas e outros diretores, 1977 a 1981, e George Lucas, 1999 a 2005) e *Senhor dos Anéis* (*Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001 a 2003) e a *Avatar* (James Cameron, 2009). Todos esses filmes lançaram mão do que havia de mais avançado em tecnologia de som e imagens para discursos conservadores e formas narrativas das mais tradicionais.

Passados cem anos, as imagens mudas de David Wark Griffith ainda hoje ditam os caminhos de muitos dos barulhentos *blockbusters* da Hollywood atual.

Marco Vale

Formado em Rádio e TV pela ECA-USP, realizou mestrado na mesma instituição, onde atualmente faz um doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. Documentarista de televisão e cinema, dirigiu o curta *Memória sem Visão*. É professor e foi coordenador de ensino do curso de RTV da Faculdade Cásper Líbero.

⁹ EISENSTEIN, Sergeï. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 175.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David. “Lucky’ 13”. Disponível em:
<<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/29/lucky-13/>>. Acesso em: 15 de junho de 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

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

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

Edições em DVD consultadas:

Biograph Shorts: Griffith Masterworks (1908-1912). Dir: vários. Distr. (EUA): Kino Vídeo

Forrest Gump – O Contador de Histórias (1994). Dir: Robert Zemeckis. Distr. (Br): Paramount

Matrix (1999). Dir.: Andy e Larry Wachowski. Distr. (Br): Warner

Notícias de uma Guerra Particular (1999). Dir.: João Moreira Salles e Kátia Lund. Distr. (Br): Videofilmes

The Movies Begin – A Treasury of Early Cinema, 1894-1913. Direção: vários. Distribuição (EUA): Kino Vídeo

Roger e Eu (1989). Dir.: Michael Moore. Distr. (Br): Warner