

## MONTANDO CONFLITOS: GRIFFITH NA BIOGRAPH

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa.<sup>1</sup> UFMG. [prcarvalhob@gmail.com](mailto:prcarvalhob@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo examina filmes escolhidos de David Wark Griffith em seu período Biograph. O texto recupera a estreia profissional de Griffith como ator de teatro e a sua posterior conversão à indústria do cinema. Descreve como realizou seus primeiros filmes, estruturando-os a partir de esquemas narrativos provenientes dos melodramas, gênero de longa tradição nos palcos. O exame desses filmes revela estruturas compostas de diferentes núcleos dramáticos, estabelecendo polarizações entre si. Polarizações que formam a base para o desenvolvimento de conflitos semanticamente operados pela montagem fílmica. É agenciando planos para criar relações de oposição, convergência e bifurcação nas tramas que Griffith tece as espirais dramáticas de suas narrativas, nem sempre terminadas em finais felizes. De uma tal montagem, não inteiramente clássica e tampouco “primitiva”, emerge o código moral do diretor sulista, conservador em muitos aspectos, mas também progressista em diversos outros.

**Palavras-chave:** cinema dos primórdios, D. W. Griffith, Cia. Biograph, narração.

### ***EDITING CONFLICTS: GRIFFITH IN BIOGRAPH***

**Abstract:** *This paper deals with a choice of films by David Wark Griffith in his Biograph period. The text recovers something of Griffith's debut as theater actor and his later conversion to cinema industry. It describes how he made his first films, structuring them in a dualism borrowed from the melodrama's narrative schemas, a genre with a long stage tradition. The analysis of these movies reveals structures composed of several dramatic nucleuses which establish polarizations among them. These polarizations make up the basis for developing conflicts semantically operated by the filmic edition. It is agencing plans in order to create relations of opposition, convergence and bifurcation in the plot that Griffith raises dramatic spirals in his narratives, which not always have a happy ending. From such an edition, not entirely classic, neither “primitive”, emerges the moral code of the southern director, conservative in some aspects, but also progressive in quite a few others.*

**Keywords:** *early cinema, D. W. Griffith, Biograph, narration.*

---

<sup>1</sup> Paulo Barbosa é Mestre e Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atualmente, leciona a disciplina “História do cinema mudo” na Escola de Design da UEMG. É autor dos livros “Do truque ao efeito especial: o cinema de Segundo de Chomón” (2014) e “O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935” (2015).

## Introdução

Há consenso entre os historiadores sobre a importância de D. W. Griffith para o cinema dos primeiros tempos. Com certo exagero, costuma-se creditar ao diretor estadunidense a invenção do filme narrativo,<sup>2</sup> atribuindo-lhe a paternidade sobre recursos como o *close-up*, o *travelling*, a montagem cruzada e o plano americano, dentre outros.<sup>3</sup> Análises menos hagiográficas dão conta de que Griffith não só não inventou tais recursos, como os herdou de filmes anteriores a 1908, ano em que debutou no cinema. Se o diretor não foi o “pai do filme”, mas um de seus aperfeiçoadores, suas películas constituíram um muito específico modelo para a narração com imagens móveis.<sup>4</sup> Este artigo captura Griffith no momento em que levantava os alicerces desse modelo, examinando seus filmes da fase Biograph. Procura-se destacar a inscrição de tais filmes na tradição do melodrama, gênero que tem no engendramento de conflitos a sua espinha dorsal. Em exemplos escolhidos, mostra-se como Griffith fez, da montagem, uma ferramenta central para galvanizar conflitos em suas tramas. Montagem que organiza o espaço fílmico griffithiano, determinando polarizações, convergências e contrapontos às narrativas, pensadas para abrigar o código moral do diretor, útil, ao fim e ao cabo, à fundação do cinema narrativo industrial.<sup>5</sup>

### 1 – Do palco ao set

Sexto filho de uma família de sete irmãos, David Wark Griffith nasceu em 1875, na pacata cidade de Crestwood (Kentucky). Seu bisavô foi um veterano da luta pela independência dos Estados Unidos; o avô, um desbravador do oeste, e o pai, combatente da Guerra Civil, pelo lado dos Confederados. Embora de família tradicional, Griffith não teve infância das mais fáceis. O pai faleceu quando o garoto contava apenas 10 anos, deixando a prole em situação difícil. Com a morte do marido, a mãe de Griffith vendeu a fazenda da família em Crestwood, buscando melhores cenários na mais desenvolvida Louisville. Montou uma pensão na cidade, que não logrou o êxito esperado, razão pela qual o jovem sulista viu-se impelido a trabalhar: aos 15 anos, já havia sido entregador de jornais, ascensorista e livreiro. Apesar das dificuldades, Griffith não abandonou a escola, cultivando o gosto por literatura. Chegou a publicar poemas num jornal local, mas a sua grande ambição era tornar-se autor de teatro. Antes de incursionar pela dramaturgia, porém, foi aconselhado a conhecer por dentro o mundo dos palcos. A partir daí, integrou diferentes companhias itinerantes em Louisville, excursionando a cidades vizinhas a fim de encenar dramas, comédias, épicos. Casou-se com a também atriz Linda Arvidson e mudou-se para Nova York em 1905, cidade onde seguiu atuando, montando ali também a sua primeira peça, um fracasso de público e de crítica.

Em 1908, o cinema se popularizava, sendo exibido nos *nickelodeons*, grandes galpões para projeção de filmes espalhados Estados Unidos afora. A atividade recebia o desprezo da comunidade

---

<sup>2</sup>Estilo dominante nos filmes de Hollywood, nos anos 1930 e 1940. Supõe uma estreita manipulação dos elementos cinematográficos, de modo a comunicar uma história com o máximo de eficácia. Para esse estilo, importa apagar as marcas enunciativas do discurso fílmico, de modo a permitir a completa imersão do espectador na narrativa.

<sup>3</sup> O mito de “pai do filme” foi alimentado pelo próprio Griffith, que fez publicar, em 1913, no *New York Dramatic Mirror*, um artigo no qual enumerava “suas” inovações, entre as quais o *close-up*, os planos gerais, a montagem paralela, o suspense e a interpretação contida dos atores.

<sup>4</sup> Evidentemente, os curtas de Griffith não podiam conter todos os elementos da linguagem clássica, já que recursos como campo/contracampo, basilares do estilo clássico, só se tornaram comuns em fins dos anos 1910.

<sup>5</sup> Mais sobre as diferenças entre o cinema de atrações e o cinema narrativo, no artigo *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*, publicado pela primeira vez na revista *Wide Angle* (1986) e republicado no livro *Space, frame, narrative* (ELSAESSER, 1990).

teatral, mas remunerava bem, atraindo os menos puristas. Por recomendação de um amigo, Griffith procurou a Cia. Edison, disposto a vender um de seus roteiros à empresa do cientista. Edwin Porter era quem fazia os filmes da companhia, e foi a esse diretor que o jovem aspirante a roteirista apresentou uma adaptação da ópera *La Tosca*, de Puccini, recusada por Porter, que só trabalhava com textos originalmente escritos para o cinema. Não obstante a recusa, Griffith ganhou do diretor um papel no filme *Rescued from the eagle's nest* (1908). Sua meta, no entanto, continuou sendo escrever roteiros, o que o levou a deixar a Cia. Edison para alistar-se em outras produtoras. Encontrou vaga de ator na American & Biograph Mutoscope Company, concorrente da Cia. Edison, onde passou a trabalhar sob as ordens do diretor Wallace McCutcheon. Dirigido por McCutcheon em cerca de 20 filmes, colaborou como co-roteirista em dois títulos do cineasta, credenciando-se, enfim, para as suas próprias aventuras na direção.

Griffith chegou à Biograph num ano difícil para a companhia. Em 1908, uma crise se abatia sobre a empresa, em vista das muitas batalhas jurídicas travadas com a Cia. Edison, deflagradas após a chamada guerra de patentes.<sup>6</sup> 1908 foi também o ano em que a Biograph dispensou as atividades do diretor Wallace McCutcheon, afastado das filmagens em face de uma doença grave. A vaga de McCutcheon chegou a ser ocupada por outros, como o próprio filho do diretor e o câmera Bill Bitzer, porém sem sucesso considerável. Griffith era o próximo na linha de sucessão de McCutcheon, e foi chamado a encarregar-se dos filmes da Biograph. A aposta não poderia ter sido mais acertada: de 1908 a 1914, trabalhou ininterruptamente naquela empresa, constituindo uma das mais prolíficas carreiras do período, composta de cerca de 450 curtas dos mais variados gêneros.

Em seu primeiro ano na Biograph, Griffith agarrou-se com unhas e dentes às imagens em movimento. Sua passagem pelo teatro não fora das mais brilhantes, e o cinema representava a oportunidade de redenção deste diretor estreante, em busca de pavimentar caminho rumo ao reconhecimento artístico. Enquanto não consolidou seu estilo, experimentou o ainda pouco explorado cinema tal como o encontrou naquele final de década. Ou seja, mais elaborado do que nos primeiros anos, quando capitaneado por inventores, empresários, mágicos. Com efeito, Griffith pertencia a uma geração distinta daquela dos pioneiros. Como outros profissionais do teatro, chegava ao cinema atraído basicamente pelo salário. Não pretendia elucubrar novas parafernalias para o dispositivo, trabalho já feito pela geração anterior. Contribuiria sim, e o mais que pudesse, para aperfeiçoar o cinema ao nível da linguagem, levando para o novo meio seu trabalho incansável, sua visão de mundo e sua vasta experiência teatral.<sup>7</sup>

## 2 – Procura-se Dollie

*As aventuras de Dollie* (*The adventures of Dollie*, 1908) foi o primeiro filme rodado por Griffith na Biograph. Concebido a partir de uma ideia de Bill Bitzer, repete o argumento da película inglesa *Rescued by Rover* (Cecil Heptworth, 1905), sucesso popular de meados da década. Como *Rescued by Rover*, *As aventuras de Dollie* narra o rapto de uma criança por um cigano.<sup>8</sup> Organizado em 13 planos, o filme principia com a mãe brincando ao ar livre com a sua filha Dollie. O cigano se aproxima para vender vasos à moça, que recusa o oferecimento. Dollie é levada pelo cigano num momento de descuido da mãe, e veem-se planos da menina em cativeiro. Em dado instante, o raptor esconde Dollie num barril, para depois sequestrá-la numa carroça. Mas o barril é derrubado no caminho e rola para um rio, flutuando em planos sucessivos até atracar onde se encontram os pais de Dollie. O casal abre o barril e descobre ali a filha, encerrando-se o filme em nota tranquilizadora.

---

<sup>6</sup> Desde 1897, Thomas Edison acionava os tribunais a fim de impedir a fabricação de aparatos e a tiragem de películas fora de seus estabelecimentos. Queria também impor aos produtores uma cota a seu favor sobre tudo que arrecadassem, numa atitude que travou a atividade cinematográfica nos Estados Unidos por uma década.

<sup>7</sup> Para mais sobre a transformação do cinema de 1907 a 1915, ver *The transformation of cinema* (BOWSER, 1994).

<sup>8</sup> A incorreção política de Griffith é notória, usando e abusando de estereótipos racistas e preconceituosos, como é o caso do cigano em *As aventuras de Dollie* (mas também dos negros, em *The birth of a nation*). Não se trata, aqui, porém, de discutir essa questão, tema abordado já com o devido rigor por outros autores.

Em *As aventuras de Dollie*, o espectador toma-se de repulsa pelo rapto da criança. Tem sua emoção galvanizada pelos elementos pró-fílmicos, como a caracterização grotesca do cigano, contraposta à candura dos pais da menina. Na fita, alternam-se planos que mostram ora o território do cigano, ora o da família. Esses territórios conflitantes evidenciam as forças em jogo na película, replicando o binarismo dos melodramas, gênero teatral do início do século XX, do especial agrado de Griffith. Como explica Marzal (1998, p. 47), os melodramas baseavam-se em enredos morais, tendo como *leitmotiv* conflitos de natureza ética. Funcionavam a partir de um desequilíbrio qualquer no mundo, o qual derivava numa crise, acirrada até a conclusão do relato num clímax, com a devolução das coisas à estabilidade original.

Melodramático, *As aventuras de Dollie* traça um nítido contraste entre os dois núcleos narrativos que presidem seu relato. Esses núcleos ganham sinal negativo e positivo, respectivamente, conforme as oposições semânticas que estabelecem entre si. Oposições que desaparecem com o resgate da menina Dollie, finalizando a narrativa e restituindo equilíbrio ao universo diegético. Eis Griffith em seu primeiro filme, já trabalhando o dialogismo entre espaços como mola propulsora para seus dramas cinemáticos. Essa mesma lógica de espaços físicos nitidamente contrapostos será retomada em outros filmes do diretor na Biograph, período em que lapida obsessivamente a estrutura narrativa de suas fitas. Como regra geral, Griffith filmava quadros inteiros com os atores, depois cortava as fitas e as montava de maneira mais ou menos intuitiva, como quem monta as peças de um quebra-cabeça.

### 3 – Vila solitária

Nos anos de 1908 e 1909, as produtoras perceberam a necessidade de atrair ao cinema as classes média e alta. Para tanto, promoveram uma “higienização” das salas de exibição, tidas pelas autoridades como “estações recrutadoras do vício”. Uma das providências nessa direção foi banir das salas os filmes grotescos, indecentes ou degradantes. Também foram priorizados temas “nobres” e edificantes nas fitas, buscando-se atrair para as salas o público das *upper classes*. Temáticas sociais começaram então a entrar na ordem do dia dos filmes, e questões como banditismo, alcoolismo, discrepâncias de classe e violência contra as mulheres ganharam destaque nas histórias, pensadas, cada vez mais, para veicular esse tipo de conteúdo. Vindo de uma longa experiência no teatro, Griffith dominava a fatura do melodrama. E não se fez de rogado em acolher toda sorte de problema social em seus filmes, atravessados por conflitos os mais diversos, nem sempre resolvidos em desfechos felizes.

O princípio da invasão de uma *celula mater* por um agressor “alienígena” foi vastamente explorado por Griffith, como se nota já em seu primeiro filme. *The lonely villa* (1909) se vale desse princípio novamente para fazer três bandidos tomar de assalto uma casa recuada, onde mora família tradicional. O filme abre com os larápios tramando o que vão fazer. Corte para o interior da casa, mostrando a família no aconchego do lar. De volta ao lado de fora, um dos bandidos disfarça-se para bater à porta, fazendo-se passar por um mensageiro camponês. O médico e genitor recebe uma mensagem por escrito do laráprio, a qual não percebe ser falsa. Trata-se, como se infere, de um estratagema para que o chefe da família se ausente em lugar distante, enquanto os bandidos invadem e saqueiam a sua casa.

Em sua abertura, *The lonely villa* já sinaliza o conflito que o permeará. Seus planos se articulam em núcleos distintos, um, composto pelos bandidos, outro, pela família do médico. A oposição mal *versus* bem está nos ambientes de origem desses grupos: o primeiro vem do mato; o segundo vive numa casa *wasp*. Em algum momento, os grupos precisam se cruzar a fim de que se estabeleça o conflito. Para tanto, Griffith utiliza o recurso das entradas e saídas através de portas: é por meio de portas, permitindo o trânsito de um ambiente a outro, que os personagens logram coabitar espaços. Isso, até o ponto em que bandidos sejam autorizados a habitar espaços que não lhes pertencem. Quando não mais o são, não há mais porta que permita acesso. Os bandidos então pedem passagem à força e, rompido o hímen que os separa da família do médico, invadem a *celula mater*, afugentando as espavoridas mulher e filhas do médico para um quarto (fig.1).

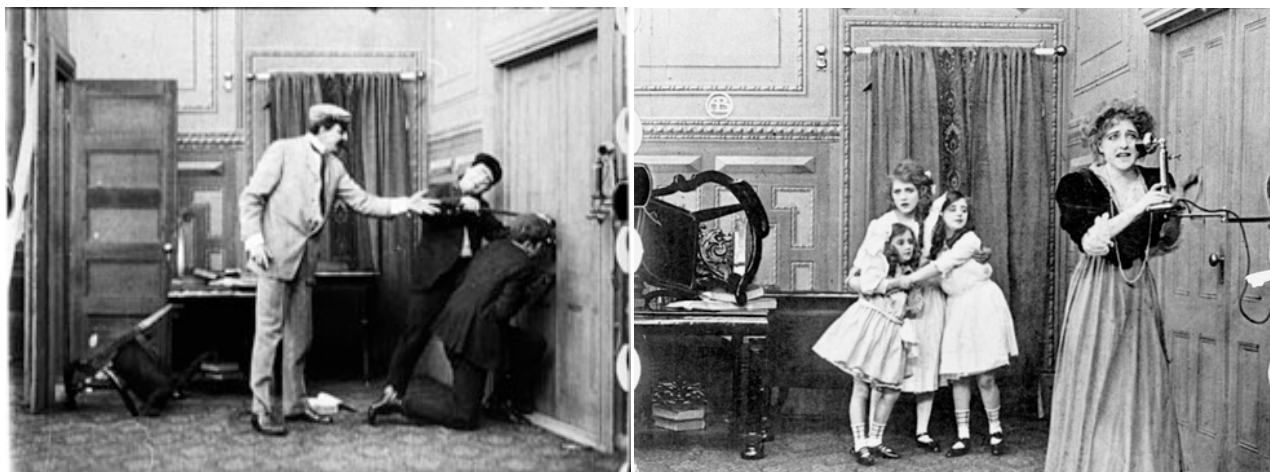


Fig.1. *The lonely villa*: ameaça territorial

Uma chamada telefônica da mulher para o marido é o artifício usado por Griffith para devolver as coisas à estabilidade do início. O modo mais comum de se mostrar conversas telefônicas na primeira década do cinema era dividir o plano em dois e pôr os interlocutores a falar, cada qual de um lado do *split-screen*. Griffith dispensa esse truque e dá à conversa telefônica entre mulher e marido uma construção mais requintada, fundada na alternância entre os interlocutores. É assim que mostra a esposa num plano, e o médico, no plano seguinte, voltando, numa terceira tomada, ao plano da mulher. A conversa é agitada e o tom de urgência do diálogo se deduz pelas expressões dos personagens, dispensando legendas. A montagem rápida desses planos garante suspense à sequência, em que se decide o destino da mãe, que se esforça para salvaguardar a prole.

Griffith procede então a um novo nível de articulação entre os planos, agora para indicar simultaneidade de ações. É a montagem cruzada, mostrando que o médico sai às carreiras para salvar a sua família. É visto entrando numa charrete, enquanto outro plano mostra os bandidos forçando a porta do quarto onde mulher e filhas se refugiam. Griffith retarda ao máximo a chegada do médico à casa, trabalhando os planos para turbinar o efeito de suspense. Eis o expediente conhecido como “salvamento no último minuto”, comum em inúmeros curtas e longas de Griffith. Eis, também, a lógica binária dos melodramas, articulando espaços para levar a narrativa a um ponto quase insuportável de tensão. O final coloca as forças que se digladiam num espaço comum, mostrando a chegada do médico à *celula mater*, acompanhado da polícia.

Outros filmes da mesma época utilizaram a montagem cruzada para narrativas de “salvamento no último minuto”. O que torna *The lonely villa* singular é o modo como Griffith manipula a montagem do filme para tornar seus personagens o mais marcadamente antitéticos possível. O diretor edita os planos intensificando as dessemelhanças entre os núcleos de ação. Sabe que alternar planos dessemelhantes é útil para fomentar identificações no espectador. Assim trabalhada, a montagem desenha um conflito que reclama o alinhamento do espectador à causa do médico, identificado com o “lado do bem”. De resto, o mundo dos bandidos e o mundo da família são, para a lógica do filme, irreconciliáveis. É dessa oposição que se compõe, também, a moral griffithiana, vigilante para que mal e bem não dividam os mesmo espaços.

#### 4 – O valor do trigo

Griffith não foi, sem dúvida, o inventor da montagem alternada, procedimento visto em filmes franceses e ingleses do mesmo período. Foi o diretor, porém, quem empregou o recurso de maneira mais sistemática, complexificando seu uso nos curtas da Biograph. Em *O valor do trigo* (*A corner in wheat*, 1909), Griffith utiliza o paralelismo de planos logrados numa tal montagem de maneira

especialmente engenhosa. Aqui, os planos alternados surgem não para criar simultaneidade de ações, mas para apontar um conflito social. A película abre mostrando a difícil vida de camponeses, que semeiam a terra de maneira mecânica, sem esperar mudança em seu cotidiano miserável. A esse estado de coisas opõe-se a vida nababesca de um banqueiro especulador, que eleva o preço do trigo a seu bel-prazer. Como resultado, os derivados do produto encarecem, e as classes pobres já não alcançam comprar o pão.

A injustiça social gerada pela ciranda econômico-financeira é explicitada na montagem do filme, que alterna planos com populares numa fila de padaria, assistindo ao preço do pão subir sem parar, a planos que mostram o banqueiro comemorando a alta do trigo, cercado de mulheres (fig. 2). Griffith volta, pois, à oposição entre espaços, agora, porém, não para distinguir indivíduos maus de indivíduos bons, mas para realçar contradições entre classes. Ao contrário dos filmes com “salvamento no último minuto”, *O valor do trigo* conflita seguimentos sociais, grupos de pessoas habitantes de mundos opostos. O coroamento dessa contradição está na configuração de cada um dos núcleos narrativos deste filme sem bandidos ou mocinhos, mais um filme editorial, um libelo político do que uma pregação moral.



Fig.2. *O valor do trigo*: conflito de classes

Para finalizar a película, Griffith põe o banqueiro a visitar uma de suas usinas de estocagem de trigo. Acidentalmente, o homem perde o equilíbrio e cai dentro de um de seus silos, morrendo soterrado pelos grãos. A sina trágica do banqueiro especulador, porém, não interrompe as agruras populares, como se poderia esperar. *O valor do trigo* fecha com uma volta ao cenário inicial, quando os camponeses semeavam a terra sem esperança de melhora. Esse movimento circular não restabelece equilíbrio original algum, pois não há equilíbrio original a ser restituído. Eis um Griffith pessimista, diagnosticando uma deformação de origem na ordem social. Não por menos, o filme inspirou ao cineasta Sergei Eisenstein a teoria da “montagem conceitual”, calcada no confronto dialético entre imagens de conteúdo dispar, fomentadoras, segundo o russo, de críticas ao *stablishment* capitalista.<sup>9</sup>

## 5 – Mundos imiscíveis

Curta de 1912, *One is crime, other is business* traz um lado mais conciliador do ideário político griffithiano. Espaços paralelos desenham-se já na abertura do filme, mostrando, em planos distintos, casais contraindo matrimônio. As origens sociais desses casais impõem-lhes diferentes trajetórias: a primeira parilha vai morar num barracão, e a segunda, num refinado solar. Enquanto o casal pobre amarga desemprego e aluguel atrasado, o casal rico conquista influência política. O marido rico recebe, inclusive, uma carta pedindo que vote favoravelmente ao projeto de certa

<sup>9</sup> Mais sobre a montagem conceitual em *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002).

empresa numa licitação. Por obra do acaso, o marido pobre passa pela casa de seu outro endinheirado no exato momento em que este conta as cédulas da propina. E, por uma janela aberta, observa onde o *alter ego* rico guarda a quantia, já aventando a hipótese de furtá-la, num lance de desespero causado pela miséria.

Griffith faz com que os destinos desses casais se cruzem, mas não para travarem uma batalha. Aturdido com a falta de dinheiro, o marido pobre decide sucumbir ao crime: volta à casa dos ricos e entra pela janela para apropriar-se da generosa propina. Quando já se evade pela janela, a esposa rica o surpreende com uma arma em punho, ao que o larápio pobre implora perdão, invocando seu “passado honrado”. A moça se compadece, e é então que o rapaz mostra-lhe a carta e o suborno ao seu marido, momento em que este adentra a cena, fazendo menção de ligar para a polícia. A esposa o impede, no entanto, dizendo que o crime do rapaz não é menor que o dele, em óbvia referência ao suborno. O rapaz pobre é então liberado, ficando a esposa rica entregue a uma crise de confiança no consorte.

Griffith prefere restaurar a confiança no marido e, por extensão, nas instituições. Faz com que este responda à carta de suborno e devolva a propina, dizendo que votará conforme a sua consciência. No último plano, mundos até então imiscíveis fundem-se num conciliábulo. O marido rico reconcilia-se com o seu “outro” pobre, oferecendo-lhe um emprego. Eis um filme que trabalha núcleos narrativos cuidando para que só se misturem num final redentor. Como uma intercomunicação entre os dois núcleos é fundamental à criação do conflito, o diretor providencia uma janela para permitir a invasão ao lar do casal rico. Não há arrombamento de portas, pois o marido pobre possui um “passado honrado”, tendo tão-somente incorrido em delírio temporário. Mantém-se candidato à redenção, portanto, e Griffith garante-lhe um final feliz. O diretor, claro, não propõe uma solução política para as contradições apontadas pelo filme. O que não o impede de receitar alguma solidariedade entre os homens, enquanto esta solução não chega.

## 6 – O quarto selado

Griffith continuou usando a montagem de maneira cada vez mais elaborada na Biograph. Vale lembrar que a obra do diretor não segue uma linha evolutiva virtuosa até o último filme. Antes, é acidentada, marcada por avanços, recuos, indecisões. *O quarto selado* (*The sealed room*, 1909) pode ser considerado, nesse sentido, como um retorno de Griffith ao esquema narrativo dos primórdios. Isso porque usa de planos estáticos e frontais para contar uma história que se apoia em grande medida na *performance* dos atores. O que não retira interesse pelo modo como o filme está montado, potencializador de sua estrutura dualista. Tudo começa com um rei arrogante fazendo galanteios a uma concubina. O monarca manda construir um ninho de amor para atividades de alcova com a moça, no interior de seu castelo. Todo o romantismo do monarca se esvai diante do fato de que a concubina lhe é refratária, preferindo os carinhos de um trovador.

À ausência do rei, concubina e trovador se dirigem para a alcova. Um corte devolve o espectador ao salão real, mostrando que o regente voltou de seus afazeres. O monarca vê o bandolim do trovador sobre a mesa e conclui que este se retirou com a concubina para a alcova. Vai até o quarto e espia pela cortina a infidelidade: estão dadas as condições para o desencadeamento de um conflito passional (fig. 3). Deste ponto em diante, *O quarto selado* alterna planos para mostrar os amantes se beijando, no quarto, e o rei no salão, enfurecido. A separar esses planos, a porta de acesso ao quarto, coberta pelo pano da cortina. Porta que é bloqueada com pesados tijolos por serviçais do rei, transido de ciúme. O que eram beijos e afagos então se transforma em tragédia: o casal morre asfocado no quarto, para regozijo do monarca.



Fig. 3. *O quarto selado*: ódio, emparedamento

Griffith manipula os planos de *O quarto selado* novamente através de um esquema binário. Entre os planos que se opõem no filme, sinaliza com uma porta, em tese com a função de interligar cenários. Após o caso entre trovador e concubina, porém, esta porta não permite mais interligar cenário algum. A sua função agora é uma só, a de negar acesso. A passagem está selada, já que não há mais convergência possível entre os mundos do rei e o dos amantes. De membrana seletora, a porta se torna muro, fronteira intransponível, sepultando os amantes para sempre num cárcere involuntário. Griffith percebe o fosso de ódio assim criado e não endossa a crueldade do monarca. Conclui o filme com um plano em que se vê o rei isolado em seu salão, imprecando contra espectros, brandindo a espada contra a parede. Parece emparedado, ele também, pelo muro de tirania e arrogância que construiu não para os amantes, mas para si próprio.

## 7 – Tréguas do mal

Em *Musketeers of Pig Alley* (1912) Griffith leva mais além as suas experiências com a manipulação de espaços antitéticos. O filme põe em cena três linhas de ação narrativa, entrelaçando planos ao paroxismo. Abre a película um jovem casal, às voltas com vizinhos gângsteres. O marido é músico e viaja com frequência. Num de seus retornos, tem a carteira furtada por Snapper Kid, líder de um bando de gângsteres mal-encarados. Snapper Kid e sua gangue são a face mais emblemática de um mal que tem nas ruas o seu habitat natural. Já o casal, identificado com as forças do bem, mantém-se distante do gangsterismo, refugiando-se na ambiência do lar. Esses mundos, claro, vão se cruzar, sem que haja, porém, vitória das forças do bem sobre as forças do mal, preferindo o diretor ensejar um acordo amigável entre as partes.

Inadvertidamente, a esposa do músico vai parar num baile de gângsteres. Visitas às terras do mal são sempre um risco, e um dos bandidos sente-se à vontade para assediá-la, que resiste à abordagem malévola. O gângster faz galanteios à esposa do músico e enreda-a, oferecendo-lhe um drinque, dentro do qual despeja uma droga. Mas Snapper Kid também se apresenta à festa e flagra a armação para drogar a moça. Desafia o bandido rival a um duelo, a ser disputado, à bala, nos becos de Pig Alley. Há, pois, uma clivagem dentro do gangsterismo, e impõe-se ao diretor escolher um lado a que se alinhar. Diante de dois grandes representantes do mal, Griffith escolhe o mal menor, fazendo a sua opção por Snapper Kid.

As gangues enfrentam-se num tiroteio em que o rival de Snapper Kid acaba derrotado. A polícia põe fim à briga, mas Snapper Kid consegue escapar. Esconde-se na casa do músico, invadindo o território do bem, onde, agora, representa uma ameaça. De fato, o bandido reclama a mulher do músico para si. Griffith articula então uma trégua na polarização principal do filme, promovendo uma negociação do casal com o líder criminoso, solução para que o bem não venha a se extinguir. Se, nas ruas de Pig Alley, o crime é generalizado, melhor é costurar um pacto com o gangsterismo, medida de sobrevivência em meio ao caos. Para tanto, Griffith faz um policial bater à



porta do casal, apontando Snapper Kid como participante do tiroteio, ao que o bandido nega, invocando o testemunho da esposa do músico, falso álibi para que escape à prisão. A moça entende o recado e endossa a mentira de Snapper Kid, que assim fica livre da polícia.

Resumo da ópera: Snapper Kid se mostra grato ao casal e, doravante, não irá mais incomodá-los. Negociar, portanto, é a regra para se sobreviver no inferno. Mas Griffith precisa mostrar que esta negociação resulta provisória. Não pode compactuar, afinal, com as forças do crime, sua missão é criar fábulas exemplares, em que o mal seja preferencialmente punido. E se um final conciliador deixaria brechas para inspirar alguma fé no mal, o diretor termina o filme com Snapper Kid num plano isolado, de volta às ruas, cometendo mais um delito. Um braço vem do espaço extracampo para depositar em sua mão uma quantia em espécie. A vocação intrínseca do gangster para cometer malfetorias e transgressões, portanto, segue incólume. Do mesmo modo que fica preservada a veemente condenação de tais atos.

## 9 – Coração de mãe

Criado pela mãe, esteio de uma família de sete filhos, D. W. Griffith era especialmente sensível às questões femininas. As suas histórias guardam, por isso, um olhar solidário em relação às mulheres, em geral personagens centrais de suas tramas. Como refere Nazário, o cinema de Griffith “era um cinema de mulheres: suas heroínas são capazes de tudo, revelando uma força inconcebível em seus corpos frágeis.” (1999, p. 36). Em *Mothering heart* (1913), o diretor conta a história de uma esposa que faz uma decidida opção pela condição de mãe solteira, a despeito da sociedade conservadora da época. Lilian Gish encarna tal esposa, em princípio sintonizada com o seu mundo feminino de rosas e animais de estimação. O namorado invade esse universo controlado para pedir a moça em casamento. Ela reluta em aceitar, parece preferir o celibato, mas seu bom coração fala mais alto e os dois logo coabitam o mesmo lar.

O marido torna-se próspero, a esposa engravida, conforme o *plot* da vida real. Já não parece tão afável quanto antes o cônjuge, dispendo-se agora a folguedos extraconjugais. A amante é uma garota classuda e aventureira, que se senta próxima à mesa em que está o jovem casal, num restaurante movimentado. Numa intercalação magistral de planos, a garota classuda é vista em sucessivos planos separados, lançando olhares para o marido, que corresponde ao flerte, para decepção da sua esposa (fig. 7). A história segue para mostrar que marido e amante namoram, enquanto a esposa experimenta o lar vazio. Mas o marido comete o erro fatal de guardar a luva da amante no bolso do paletó, sendo miseravelmente descoberto. A altiva Lilian Gish então abandona o lar para voltar à casa da mãe e ter o bebê sozinha, sem esboçar dor ou arrependimento.



Fig. 7. *Coração de mãe*: flerte e traição

O mundo da garota classuda, contumaz invasora de territórios, é um mundo de traição e futilidade. Eis que os amantes vão àquele primeiro restaurante, e a garota põe-se a flertar com outro homem, ocupante da mesa ao lado. Há nova intercalação de planos, condicionada pelos olhares do homem em direção à garota e vice-versa, recurso conhecido como *raccord*. Os *raccords* costumam ser usados para determinar mudanças de plano, indicando reciprocidade (ou oposição) entre universos distintos. O pingue-pongue de olhares em questão termina bem para o novo candidato a amante e mal para o primeiro a ocupar o cargo, que é expulso do mundo viscoso da garota classuda. Expulso das hostes da aventureira, resta ao marido experimentar a solidão do lar vazio. É quando, entretanto, a sua esposa tem o filho, na casa materna. Bebê, porém, que não goza de boa saúde e adoece gravemente. O que leva o marido a procurar a esposa, a qual se recusa a recebê-lo. O bebê vem a falecer, e eis a deixa para a reconciliação do casal, estampada num plano final em que os mundos dos cônjuges voltam a se fundir.

## 8 – Raio de sol

Por motivos já sabidos, Griffith abordou a orfandade em muitos de seus títulos, entre curtas e longas-metragens. O tema aparece tratado com habilidade em *The sunbeam* (1912), filme que descortina o universo de um condomínio suburbano, rico em personagens estereotípicos. Griffith começa a montar este caprichoso domínio cinematográfico mostrando o antagonismo gratuito entre dois moradores solteiros do prédio, um solteirão de meia idade e uma mulher algo carola. O distanciamento entre estes diletos vizinhos de porta é explicitado em planos que enquadram o interior de seus apartamentos, mundos a princípio estanques e imiscíveis, embora geograficamente próximos. A área de uso comum do prédio é a zona de interseção entre os universos não só desses vizinhos, mas também dos outros moradores do lugar. Há, por exemplo, crianças que usam o local para suas brincadeiras. Uma dessas brincadeiras é precisamente tentar aproximar os vizinhos solteiros atando uma corda à maçaneta de suas respectivas portas. Truque que colabora para acirrar os ânimos entre os dois, hábeis em esconder o interesse que em verdade sentem um pelo outro.

Em *The sunbeam*, a montagem é mais uma vez quem intermedeia as relações, buscando criar pontes metonímicas entre mundos fechados em si mesmos. O espaço externo, de uso comum do condomínio, é a membrana a obstaculizar ou permitir as interações entre os vizinhos solteiros. Em geral, esse interstício é território de brigas. E não há contiguidade entre os planos domésticos dos vizinhos de porta, senão quando uma menina colabora para romper o gelo que há entre os dois. Trata-se da filha da moradora do último andar, como se depreende pela exibição do interior do apartamento onde a pequena mora, ali onde a pequena assiste ao adoecimento da mãe, cuidando ser apenas o sono da progenitora. Quando a mãe morre definitivamente, a menina não se dá conta de imediato, deixando-a “dormir” para descer as escadas e brincar no espaço de uso comum do prédio. Eis, portanto, a imagem pungente de uma menina entregue ao abandono, vagando pelo espaço vazio da orfandade.

A pretexto de brincar, a menina adentra o apartamento da solteirona. A moça tenta enxotá-la, mas rapidamente é conquistada pela pequena, que mexe em suas coisas e reclama a sua atenção. Em seguida, é a vez de o vizinho solteiro tomar-se de sentimento paternal pela criança, que lhe entrega a boneca (fig. 8) e faz-lhe carinhos na orelha. Griffith enfim providencia a união entre os dois vizinhos, criando um motivo para que a moça se dirija ao apartamento defronte. É então que ela e o vizinho de porta percebem o desamparo da menina, subindo ao último andar para ver o que sucede à mãe da criança. A morte da genitora é irremediável, suscitando proteção à menina órfã num plano redentor em que as duas almas solteiras se entendem. Estabelecer relações entre planos, enfim, é a boa medida para não apenas antagonizar mundos, mas também para agregá-los.



Fig. 8. *Sunbeam*: fusão pelo afeto

## 8 – Conclusão

Nos anos Biograph, Griffith utilizou um sem-número de procedimentos cinematográficos em seus filmes. O agenciamento de conflitos através da relação entre planos semanticamente diferentes foi apenas um desses procedimentos, certamente um dos mais basilares. A polarização entre espaços auxiliou o diretor a construir tramas capazes de mobilizar a atenção do espectador, que se sentia partícipe dos acontecimentos, torcendo “pelos bons, tiranizados e injustiçados pelos maus” (NAZÁRIO, op. cit, p. 29). Os filmes na fase Biograph funcionaram, com efeito, como um laboratório de pesquisas narrativas para Griffith, que, neles, mobilizou grandes espirais dramáticas, resolvidas em finais redentores, não descurando também dos desfechos pessimistas (como se vê em *O quarto selado* e *O valor do trigo*, dentre outros). A inspiração para esse modelo, em que a montagem ocupa um lugar central, o diretor foi buscar no melodrama, gênero teatral que, antes do cinema, já abrigava toda sorte de paralelismos em sua estrutura, sempre visando a uma moral final.

A capacidade de Griffith para jogar com os artifícios cinematográficos misturados às tradições do melodrama resultou numa obra em que já não se verificam boa parte dos traços típicos dos filmes dos primórdios. Não há, aqui, explosões coloridas, gracejos burlescos, *grotesqueries*, olhares em direção à câmera. Importa agora mergulhar o espectador numa estrutura composta de planos que se integram para induzir a uma diegese, uma história cinematograficamente contada. A reboque dessa narratividade ainda não inteiramente clássica, e muito menos “primitiva”, há o sistema moral de Griffith, em que o dualismo bem X mal figura com destaque. É rígida a moral griffithiana, muitas vezes traduzindo a hierarquia de valores vigente no sul dos Estados Unidos, conhecido pela defesa da supremacia *wasp*.<sup>10</sup> Com efeito, Griffith incorre não poucas vezes em posições racistas, destilando preconceito contra negros, índios, ciganos. A obra do diretor, porém, não se limita ao segregacionismo que marcou o seu mais famoso longa, *The birth of a nation* (1915). É, antes, vasta e nuançada, apresentando também elementos progressistas, tais como a postura solidária em relação à mulher, em relação às classes pobres, aos imigrantes, aos órfãos etc. A obra de Griffith, enfim, é um enorme *iceberg*, e as discussões em torno dela parecem ter apenas começado.

Cabe notar, finalmente, que Griffith editava exaustivamente o material filmado. Dispensava roteiros, desperdiçava quilômetros de película, adotando uma metodologia nada funcional, desvinculada da planificação pré-elaborada que se tornará regra na Hollywood dos estúdios. Se uma tal práxis veio a provar-se inviável para o sistema industrial, por demasiado laboriosa e cara, foi com esse modo artesanal e algo perdulário de fazer filmes que Griffith forjou uma filmografia inconfundivelmente pessoal, nada parecida à de outros cineastas da época. Não propriamente um cineasta clássico – na acepção mais rigorosa do termo, significando obediência estrita à montagem funcional –, o Griffith da Biograph originou, com efeito, uma obra de fino artesanato, na qual se

<sup>10</sup> *Wasp*: white, anglo-saxan, protestant (branco, anglo-saxão branco e protestante).

entrevê a assinatura do diretor. Para além deste diretor que não esconde inteiramente a sua marca de narrador, ajuizando comportamentos, demarcando os limites da ação dramática, Griffith foi, ao fim e ao cabo, um dos mais habilidosos primeiros grandes artesãos desta arte novíssima, o cinema narrativo. Arte, por sua vez, que soube valer-se das perorações morais griffithianas para que pudesse sair de vez do gueto “iníquo” das atrações. E para que afinal passasse a ser vista não como evasão acrítica, mas como um mergulho no apaixonante e complexo mundo das relações humanas.

## **Bibliografia**

BOWSER, Eileen. *The transformation of cinema – 1907-1915*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

COUSINS, Mark, *História do cinema, dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Martins Fontes, São Paulo: 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière, narration and monstration in literature and cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GUNNING, Tom. *D.W. Griffith & the origins of American narrative film – the early years at Biograph*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1991.

\_\_\_\_\_. “The cinema of attractions: early film, its spectators and the avant-garde”, in: ELSAESSER, Thomas (ed.), *Early cinema: space-frame-narrative*, pp. 56-62. Berkeley: British Film Institute, 1990.

MARZAL, José Javier. *Historia general del cine*, vol. II, EE.UU. (1908-1915), Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

\_\_\_\_\_. *David Wark Griffith*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

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

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*, São Paulo: Editora Ática, 1988.

SADOUL, Georges, *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins, 1963.

XAVIER, Ismail. *Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

## **Material audiovisual**

*Griffith masteworks - Biograph shorts – 1909-1913*, Nova York: Kino Video, 2002 [DVD]. Seleção de curtas de D. W. Griffith no período Biograph.