

SOLTEIRAS, PICKPOCKETS E ASPIRADORES DE PÓ: CHOMÓN E O FILME DE PERSEGUIÇÃO

Singles, pickpockets and vacuum cleaners: Chomón and the chase movies

Solteiras, pickpockets y aspiradores de polvo: chomón y la película de persecución

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

Doutor em Artes Visuais, UFMG. Atualmente, leciona a disciplina “História do cinema” em cursos de pós-graduação do Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte.

E-mail: prcbarbosa@ig.com.br

RESUMO

Segundo de Chomón foi um diretor espanhol atuante no início do século XX. Especialista em truques, transitou por diversas companhias europeias, deixando-se influenciar pelos gêneros e formas então assumidos pelo cinema. Além de testar novos truques, experimentou novos recursos narrativos, especialmente visíveis em seus chase films. Este artigo aborda alguns dos chase films de Chomón, analisando as principais inovações narrativas aí presentes, com foco para o experimentalismo do diretor.

Palavras-chave: cinema; perseguição; segundo de chomón; o herdeiro da casa pruna; narrativa

ABSTRACT

Segundo de Chomón was a spanish director active in the beginning of the XXth century. Specialist in tricks, trasitted through various european copanies, allowing himself to be influenced by the genders and forms then assumed by cinema. Besides from testing new tricks, he experimented new narrative resources, specially visible in his chase films. This article abords some of Chomón's chase films, analysing the main narrative innovations there presents, focusing on the director's experimentalism.

Keywords: Cinema; Chase; Segundo de Chomón; Pruna's house heir; Narrative

RESUMEN

Segundo de Chomón fue un director español actuante en el inicio del siglo XX. Especialista en trucos, transitó por diversas compañías europeas, dejándose influenciar por los géneros y formas entonces asumidos por el cine. Además de probar nuevos trucos, experimentó nuevos recursos narrativos, especialmente visibles en sus chase films. Este artículo aborda algunos de los chase films de Chomón, analizando las principales innovaciones narrativas ahí presentes, con foco para el experimentalismo del director.

Palabras clave: Cine; Persecución; Segundo de Chomón; El heredero de la casa Pruna; Narrativa.

No início do século XX, um espanhol de estranho nome circulou por algumas das principais companhias de cinema europeias, trabalhando como especialista em trucagens. Prolífico, deixou seu artesanato em cerca de 500 filmes, entre curtas e longas-metragens, nos mais variados gêneros. Natural de Teruel, autonomia de Aragão, Segundo Aurélio de Ruiz y Chomón mudou-se para Paris ainda em 1895, aos 24 anos, atraído pela novidade do cinematógrafo. Seu primeiro contato com as imagens em movimento se deu pela virada do século, na oficina de pintura de películas do mágico Georges Méliès, local onde pintou filmes por dois anos, aprendendo também alguns dos truques do prestidigitador. Siderado pela tecnologia do cinema, não demorou em realizar suas próprias películas. De posse de uma câmera, voltou à Espanha em 1902 para montar, em Barcelona, sua própria oficina de pintura de películas, bem como a primeira produtora espanhola de que se tem notícia. Começava aí uma carreira de três décadas dedicadas às imagens em movimento, somente interrompida pela sua morte, em 1929.

Dono de uma filmografia tão vasta quanto irregular, Chomón foi um cineasta plural. Suscetíveis às oscilações estéticas do cinema, suas películas transitaram pelos muitos formatos e gêneros em que as imagens em movimento se desdobraram nas primeiras décadas do século XX¹. De filmes de truques a longas-metragens narrativos, Chomón trabalhou em diversas frentes, não só utilizando novos recursos tecnológicos, como também novos recursos narrativos. Particularmente os filmes de perseguição (ou *chase films*) consistiram num território fértil para as suas pesquisas narrativas, usuários que foram de uma série de recursos estilísticos nesse domínio, alguns em fase inaugural. O experimentalismo² típico de Chomón é o que se verifica nessas películas, sintonizadas com a cinematografia em fase de transição do período, então ensaiando a sua entrada no império da narração. O presente artigo aborda alguns dos *chase films* do cineasta espanhol, buscando destacar as inovações narrativas contidas nesses filmes, bem como as

suas relações com a filmografia do período.

Os primeiros filmes de Chomón foram panorâmicas de pontos turísticos de Barcelona, conforme o cardápio regular de vistas animadas do período. De registros panorâmicos, o diretor passou a cenas cômicas, filmes históricos, filmes de truques e filmes de perseguição. Muito popular a partir de 1903, o filme de perseguição, à diferença da grande maioria dos filmes do período, articulava-se em quadros múltiplos e inter-relacionados. Com uma estrutura montada em continuidade, vertebrava-se numa forma elementar de montagem, sendo, por isso, considerado de fundamental importância para a linearização da narrativa cinematográfica. É útil retroceder ao tempo do cinematógrafo Lumière, império do quadro autônomo, para se compreender em que consiste essa continuidade e como os filmes de perseguição de Chomón investiram nessa direção.

Tome-se o exemplo de *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, França, 1896). Um jardineiro rega suas plantas, observado por um garoto. O garoto pisa no esguicho, de forma que não jorre mais água. Ao olhar o tubo para verificar o que ocorre, o homem é molhado, pois o menino libera o fluxo de água. Ao final, o garoto é perseguido e castigado, levando uma sova do jardineiro. Há, aqui, uma ação expressa num único plano, pensado para abrigar todas as informações pertinentes ao filme. Um estrito respeito aos limites do quadro é o que se vê: os atores, em cena, não extravasam as bordas laterais da tela. Está ausente a noção do hoje denominado espaço *off*, e o jardineiro, quando corre em direção ao menino para aplicar-lhe a sova, tem o cuidado de não escapar à zona de cobertura da câmera. Para o *modo de representação* da época, uma invasão do jardineiro ao espaço *off* romperia a integridade inviolável do quadro “mostrador” cinematográfico, então observado com reverência. *L'arroseur arrosé* “‘aspira’ a ação para seu interior de forma centrípeta” (MACHADO, 1997, p. 114), buscando registrar a totalidade da encenação, confinada aos limites de um cubo cênico imaginário.

A autonomia visual aplicada ao plano único de *L'arroseur arrosé* preside à maior parte dos filmes ficcionais dos primeiros anos do cinema, até pelo menos 1902. Era muito comum, por exemplo, nas películas de Méliès, diretor que evitava ao máximo cortes ou interrupções nas suas “cenas

¹ Mais sobre as relações entre a filmografia de Chomón e a fase de transição para o cinema narrativo, em *Do truque ao efeito especial: o cinema em transformação de Segundo de Chomón*, tese de doutoramento do autor, defendida em 2011.

² Sobre o experimentalismo de Chomón, conferir na referência acima.

artificialmente arranjadas”³, adeptas da *estética da mostraçõ*⁴ até o último título. Se o mágico de Montreuil já usava de maneira sistemática a montagem em planos múltiplos, esses planos eram em geral mantidos em regime de independência uns em relação aos outros. Ou seja, em vez de recortar a ação dos personagens em partes inter-relacionadas, Méliès procurava apresentar essa mesma ação em sua totalidade, mudando completamente de cenário e situação a cada novo plano⁵. Enquadrados sempre de um mesmo ponto de vista e circunscritos aos limites do cubo cênico imaginário, os planos meliesianos comportavam-se, pois, de maneira autárquica⁶ deixando pouco ou nenhum espaço à edição, tal como veio a ser conhecida nos anos 1910.

O uso de planos autônomos como os de Méliès colocava problemas aos realizadores. Como mostrar personagens envolvidos em grandes deslocamentos físicos, por exemplo, numa perseguição? Uma solução para isso aparece em *Stop thief!* (James Williamson, Inglaterra, 1901), filme em três planos que mostra, em seu primeiro quadro, ladrão roubando pernil de um açougueiro. No segundo plano, o açougueiro persegue o ladrão, seguido por uma matilha de cachorros. A imagem final traz o bandido escondendo-se num barril e sendo finalmente pego e castigado, após ser

3 Méliès editava seus filmes para a inserção de truques. Como resultado final, porém, os planos meliesianos procuravam mascarar os truques, preservando-se, ao fim e ao cabo, em regime de autonomia.

4 Colaborador de Gunning, Gaudreault propõe o termo “mostraçõ” para nomear o estilo dominante nos filmes dos primeiros anos. Ao contrário da narração, que conta histórias a partir de uma estrutura articulada em planos interdependentes entre si, a “mostraçõ” trabalha com imagens preferencialmente num único plano, no mais das vezes autossuficiente e “monofásico”. Mais sobre o assunto em: *From Plato to Lumière, Narration and monstration in literature and cinema* (GAUDREULT, 2009).

5 Não vai, aqui, um juízo de valor. O tipo de montagem utilizada por Méliès está em perfeita sintonia com seu projeto estético, que buscava reproduzir para o espectador a experiência de estar diante de um palco de teatro. Ressalve-se, ainda, que os filmes de Méliès também apresentam experiências narrativas, como na sequência da chegada do foguete à Lua, em *Viagem à Lua*.

6 A noção do plano autárquico foi introduzida por Noël Burch, que diagnostica, nos filmes dos primeiros anos, a “autarquia do plano primitivo” (1999, p. 159). Burch foi suficientemente corrigido por estudiosos mais recentes, e o termo “primitivo” foi descartado como ferramenta de análise.

farejado pelos cães. Williamson parece ter consciência da tensão produzida pela saída de cena do ladrão ao começo da fita. Em vez de respeitar a margem lateral do plano, deixa que o açougueiro o persiga para além das bordas da tela, tirando proveito dessa limitação. E soma dois planos ao filme, um, para mostrar a corrida pelas ruas atrás do ladrão, e outro, para mostrá-lo descoberto e punido. Tais acréscimos permitiam o acompanhamento da ação dos personagens, criando um prolongamento espacial com o fim de descrever uma única ação dramática.

Em seguida a *Stop thief!*, vieram outros filmes de perseguição, o mais famoso dos quais sendo *How a french nobleman got a wife through the New York Herald Personal Columns*⁷ (Edwin Porter, EUA, 1904). Aqui, um francês põe anúncio nas colunas pessoais do *New York Herald*, com o objetivo de encontrar um par. Para conhecer o potencial marido, as candidatas devem comparecer ao memorial Grant’s Tomb⁸. À hora marcada no anúncio, uma pequena multidão se forma em torno do francês, que, assediado, põe-se a correr, seguido de perto por dezenas de mulheres. Uma sucessão de planos se encarrega de mostrar a perseguição. Uma ponte, um barranco, uma mata fechada, a cerca de uma fazenda: o francês é visto a superar esta série de obstáculos, até cair num rio e entregar-se a uma das pretendentes, robusta o bastante para salvá-lo do afogamento. São dez planos para descrever a perseguição ao cobiçado solteiro, numa sucessividade que adia propositalmente a conclusão do filme.

Chomón inspirou-se na estrutura de *How a french nobleman got a wife through the New York Herald Personal Columns* para realizar *El heredero de Casa Pruna* (ou *L’hereu de can Pruna*, 1904), realizado ainda em seu período em Barcelona. Em lugar de um francês como personagem, usa um catalão, com seu tradicional barrete camponês e o rosto maquiado à feição de palhaço. E em lugar da publicação em jornal, Chomón recorre a um escrivão, responsável por transcrever as palavras do catalão para um cartaz e afixá-lo na parede. No

7 O filme de Porter é um plágio integral de *Personal*, dirigido por Wallace MacCutcheon, também de 1904. Este plágio deu origem inclusive a um importante debate judicial entre a *Biograph*, produtora do filme de MacCutcheon e a Companhia Edison, produtora do filme de Porter. Mais detalhes sobre este interessante debate em MACHADO, 1997, p. 122.

8 Memorial em homenagem ao herói norte-americano da guerra por independência, Ulisses Grant.

cartaz, lê-se: *O herdeiro da Casa Pruna deseja se casar. Encontrem-no no sítio Chicha Chic de Horta. Levará um ramo de louro na lapela.* A propaganda tem efeito imediato e, como consequência, algumas mulheres acercam-se do cartaz, alvoroçadas (figs. 01 e 02). Novo plano mostra o catalão à espera das candidatas, no local anunciado. As moças chegam onde está o catalão, que, após cumprimentar suas pretendentes, não resiste ao assédio, saindo em fuga desesperada.



Figura 1



Figura 2

A exemplo do francês de Porter, o catalão de Chomón enfrenta, em nove planos, obstáculos como um muro, um barranco, uma floresta e uma longa estrada. A sucessão de desafios impõe a recusa ao plano único: há que organizar o filme em fragmentos que facultem ver o percurso do personagem em toda a sua extensão. De um cenário a outro, os quadros surgem linearizados, encadeados segundo uma “geografia sintética”⁹. Não há, por desnecessária, a inserção de letreiros à entrada de cada novo plano. Há, antes, um compósito de fragmentos unificados pela montagem, elementos parciais de um único relato, etapas de um itinerário, fundidas em sucessão contínua. Eis, expresso de maneira vigorosa, o que Walter Benjamin aponta ser a diferença básica do cinema em relação à pintura: uma sucessão de planos, um após o outro, que impedem a livre associação de ideias presente, por exemplo, à contemplação de um óleo¹⁰.

É evidente que *O herdeiro da casa Pruna* ainda não trabalha seus planos à maneira da narração clássica¹¹. O filme não conta seus acontecimentos a partir de uma planificação complexa, com sua temporalidade recuando ao passado ou antecipando eventos futuros, como requerem as películas narrativizadas dos anos 1910. Prefere avançar num sentido único, apoiando-se na repetição de planos mais ou menos semelhantes, até um quadro resolutivo final. O que deve ser apreciado em *O herdeiro da casa Pruna*, portanto, não é o roteiro de uma história e seus muitos volteios dramáticos, mas a perseguição em si mesma, o frenesi alucinado dos planos em sucessão. Mesmerizado, o espectador é colhido por um efeito de suspense enquanto aguarda pela conclusão da “caçada” ao herdeiro catalão, descrita nessa vertiginosa sucessão de planos¹².

9 Expressão de Tom Gunning (apud MACHADO, op. cit., p. 121).

10 A íntegra da passagem na qual Benjamin se refere ao cinema é citada por Minguet (2010, p. 25): “Apenas o registramos com os olhos e já mudou. Não é possível fixá-lo. De fato, o curso das associações na mente de quem contempla as imagens fica interrompido pela mudança destas”.

11 O sistema narrativo clássico, entendido como o conjunto de regras de construção fílmica fundado numa manipulação verossímil do tempo e do espaço cinematográficos, somente vai se consolidar pelo fim da década de 1910.

12 O cinema saberia explorar e tirar proveito desse tipo de efeito, levando-o ao paroxismo nos filmes de “salvamento no último minuto” de Griffith.

Uma série infinita de situações é passível de se encaixar na estrutura em continuidade linear de *chase films* como *O herdeiro da casa Pruna*. E, de fato, muitas fitas surgiram na década de 1900, sempre baseadas na sequencialidade visível na película de Chomón. Como refere Machado: “Se o filme de perseguição não é ainda o gênero cinematográfico que vai colocar em operação uma sintaxe de amarração dos planos, ele desencadeará, pelo seu sucesso, mil variações em torno de sua estrutura básica” (op. cit., p. 125). Chomón estava atento à vertente aberta pelos filmes de perseguição e continuou a explorar o gênero em sua etapa na Pathé-Frères. Foram muitos os títulos do espanhol naquela casa, utilizando a lógica dos planos contínuos e enfeixados a partir de uma situação cômica inicial. De resto, estava ali uma tendência comum a outros diretores na Pathé, sintonizados com o que acontecia no cenário britânico desde a virada do século.

O uso de uma situação cômica como elemento desencadeador de uma perseguição se apresenta, por exemplo, em *J'ai perdu mon lorgnon*, dirigido por Charles Lépine e fotografado por Chomón, em 1906. O motor da história é simples: um míope perde seus óculos no café da manhã e sai às cegas pelas ruas, provocando desastres e confusões. Tudo termina com o míope de volta a casa, para encontrar os óculos no fundo da xícara em que tomou café. O percurso desastrado do personagem é visto em quadros sucessivos e ligados linearmente, conforme exige a estrutura do *chase film*. É o que se vê também em *Le matelas de la mariée* (1907), ainda dirigido por Lépine e fotografado por Chomón. Mais uma vez, a fita adota a continuidade linear, mostrando bêbado que dorme dentro de um colchão. O engano do bêbado leva a uma série de trapalhadas no transporte da enxerga pelas ruas, a qual deve ser instalada no apartamento de um casal de noivos. A surpresa final se dá quando o bêbado desperta, saindo de dentro do colchão no momento exato em que o casal se prepara para dormir.

Dirigido e fotografado por Chomón, *Le bâilleur* (1906) é outro filme que não pode assumir senão a forma da *linked vignette* (como Tom Gunning nomeia o filme de perseguição), tendo em vista seu motor narrativo baseado na repetição de uma situação e suas variações tópicas. Construído em dez planos, o filme traz, num cenário doméstico, homem que se prepara para sair de casa, bocejando repetidas vezes. O homem se despede da mulher, já contagiada pelo bocejar do

marido. Na rua, ele depara-se com um grupo de soldados, também induzidos ao bocejo, o que acaba ocorrendo com todos os personagens com que cruza pelo caminho. A onda de bocejos se propaga pela cidade e só termina quando o homem pede que lhe amarrem uma tira de couro da cabeça ao maxilar. Providência inútil, pois, no último quadro (um *close-up*), a tira se arrebenta e o homem volta a abrir a boca, olhando para o espectador, para que este boceje também.

O desdobramento de uma mesma ação em cenários sucessivos é ainda o motivo central de *Le bâilleur*, filme que se vertebra numa estrutura em continuidade, cuja apreciação é a sua própria razão de ser. Interessa a duração, o suspense sobre a sina do bocejador, personagem que tem seu percurso “atrasado” pela série de obstáculos, apenas para deleite do espectador. Esse deleite é tão maior quanto maior é a demora no deslocamento do homem de volta a casa, daí a grande variação de cenários. Composto de duas cenas de estúdio e de oito externas, *Le bâilleur* dispensa o uso de trucagens, apoiando-se, para a conquista de público, na descrição de uma primeira situação cômica e suas improváveis derivações.

A ação seccionada em planos, visível nos filmes de perseguição, está presente também em *L'insaisissable pickpocket* (1908), película à qual Chomón acrescenta uma boa dose de trucagens. Aqui, dois policiais saem no encalço de um esquivo batedor de carteiras. Por puro prazer, o larápio submete seus persecutores a uma série de trapagens visuais, enrolando-se como um tapete, entrando na mala de um transeunte, desmontando-se numa pilha de tijolos (fig. 03 e fig. 04), escondendo-se num barril. No quadro final, o batedor de carteiras senta-se num banco de praça, desaparecendo nas barbas dos policiais. Importa, mais uma vez, a multiplicação frenética dos planos, geradores da expectativa pela fuga ou prisão do escorregadio *pickpocket*, suspense tornado ainda maior pela presença dos truques, que renovam o interesse no modo pelo qual o larápio escapará dos policiais.



Figura 3



Figura 4

Chomón não ignorava a eficácia da oposição polícia versus bandido como fórmula narrativa e retomou a ideia em não poucos de seus títulos. Em *Pickpocket ne craint pas les entraves* (1909), o batedor de carteiras volta à cena para novas peripécias contra os policiais. Numa delegacia, guardas exibem o *pickpocket* ao delegado, recebendo orientação para atar suas pernas a correntes. O ladrão senta-se calmamente na cela, enquanto os policiais prendem argolas de ferro às suas canelas. Plano-detelhe mostra os pés do larápio, que se

desatarraxam das pernas para se livrar das correntes, num caprichoso efeito de *stop-motion*. Ao perceberem o *pickpocket* livre, os policiais botam-no dentro de um baú, mas o ladrão se afina como folha de papel e escapa através de uma fresta. Os policiais ainda tentam enfiá-lo num saco e jogá-lo num rio, mas o bandido foge numa bicicleta, que voa por cima de um trem em movimento, voltando às ruas para passar sobre um dos guardas, cortando-o ao meio. Tudo termina quando os policiais pensam ter prendido o *pickpocket*, mas este é quem atravessa as grades da cela para ali trancafiar seus captores.

Esses últimos *pickpockets* de Chomón apresentam diferenças em relação aos seus primeiros filmes de perseguição. O espanhol percebe que seus personagens precisam percorrer extensões mais curtas para não exasperar o espectador. Logo, os cortes se apresentam mais dinâmicos, evitando a espera infinda até os policiais alcançarem o ladrão. Há a consciência da importância do espaço *off* para a ação dramática, sendo frequente que os policiais procurem o *pickpocket* para além das bordas da tela e que este faça o mesmo, olhando para fora de campo, onde supostamente estariam os guardas. Particularmente interessantes são os quadros finais de *Pickpocket ne craint pas les entraves*, com seus planos interligados a partir de um procedimento introduzido pela Pathé e de larga utilização, mais adiante, pelo cinema narrativo: as entradas e saídas por meio de portas laterais¹³. Chomón incorpora esse recurso de continuidade visual para fazer com que polícia e *pickpocket* saiam do gabinete do delegado por uma porta à esquerda e entrem no vestibulo da cadeia em novo plano, por uma porta à direita.

A passagem de um quadro a outro por meio de portas laterais será usada por Chomón ainda em *L'aspirateur* (1909), outra *linked vignette*, desta vez trazendo as estripulias de uma dupla de vagabundos que rouba um aspirador de pó. O filme começa com o aspirador deixado na rua por homens da limpeza urbana. Entusiasmados com o aparelho, os vagabundos saem aspirando tudo o que veem pela frente, desde uma senhora gorda, até um cachorro, um homem velho e uma dupla de policiais. A certa altura, um dos vagabundos entra pela janela de uma casa, enquanto o outro o espera do

13 Um exemplo muito conhecido da estratégia de continuidade visual através de abertura e fechamento de portas é *O assassinato do Duque de Guise* (Calmette, 1908), no qual o protagonista transita de sala em sala passando por sucessivas portas, numa luta fatídica contra seus assassinos.

lado de fora. Há um corte, e o larápio aparece no interior da casa, a postos para “limpá-la”. No plano seguinte, seu companheiro é visto a esperá-lo na calçada. Volta-se ao interior da casa, com o vagabundo terminando a limpeza e evadindo-se pela janela: a sua saída é observada do ponto de vista do companheiro, que o aguarda para continuarem aspirando coisas. Distraída, a dupla se detém num bar para beber algo, e é então que os policiais recuperam o aspirador roubado, sugando os vagabundos para dentro do aparelho.

L'aspirateur constrói um espaço complexo para o trânsito de seus personagens. Intrusiva, a câmara não se atém à retomada incessante de externas, como nos primeiros *chase films*. Entra e sai de uma casa por uma janela, conecta exteriores e interiores. A primazia sobre uma tal forma de unificar o espaço ficcional pertence a D. W. Griffith, como se sabe, cujos filmes rodados para a companhia Biograph buscaram criar associações entre diferentes espaços cênicos. De 1908 e 1914, Griffith ligou entre si quadros autônomos de modo sistemático, “mediante inumeráveis entradas e saídas de campo efetuadas por portas laterais, aperfeiçoando este tipo de *raccord* até conseguir satisfazer plenamente o olho moderno” (BURCH, 1999, p. 167). Em 1909, os filmes de Chomón ainda não podiam apresentar a narratividade que as películas de Griffith iriam alcançar na década de 1910, ápice das experiências do norte-americano¹⁴. De qualquer modo, já se faziam visíveis, nos filmes de perseguição chomonianos aqui citados, escalas de planos, elipses espaço-temporais e proto-*raccords*, o que atesta o bom trânsito do espanhol pelos fundamentos da narração.

A habilidade narrativa de Chomón pode ser conferida ainda em um de seus últimos títulos para a Pathé, *Le voleur invisible* (1909). Repleto de trucagens, *Le voleur invisible* é uma adaptação paródica, para as telas, do clássico de ficção científica *O homem invisível*, de G. H. Wells. O filme inicia-se com plano aberto do protagonista numa livraria, folheando as páginas do conhecido *best-seller*. Seguro entre as mãos do ladrão, o livro é visto num plano-detelhe que informa seu

14 Além do aperfeiçoamento do *raccord* através de portas, a narrativização dos filmes de Griffith dependeu de outras inovações importantes, como a ênfase numa performance mais naturalista para os atores e o mergulho na psicologia dos personagens permitido pelos close-ups, entre outras. Mais sobre o assunto em *D.W. Griffith & the origins of American narrative film – the early years at Biograph*, de Tom Gunning, publicado em 1991.

título ao espectador. Pago o livreiro, o ladrão sai de campo pela direita, sendo visto, no plano seguinte, no vestibulo de um prédio, de onde sobe para seu apartamento. A escada até o apartamento é vencida em três planos distintos, mostrando a continuidade da ação de um plano a outro. Se o ladrão deixa o primeiro lance de escada pela esquerda, adentra o plano seguinte pela direita e assim sucessivamente até chegar ao terceiro andar.

Corte para o interior do apartamento, onde o ladrão prepara a “fórmula para a invisibilidade dos corpos”. Ingerida a poção, o bandido desaparece por meio de uma parada para substituição. À imagem do ladrão vestido, sucede-se o mesmo personagem, despindo-se de suas roupas e se tornando invisível. Para simular essa invisibilidade, o ator veste uma malha preta por dentro da roupa, atuando contra um fundo também preto, de modo que sua fisionomia, sobreimpressa, não apareça nas imagens (fig. 05). Passa-se à entrada de uma mansão, e um pé-de-cabra flutuante (pendurado por fios de *nylon*) arromba a porta para penetrar na casa. É quando móveis, louças e talheres ganham movimento próprio numa cristaleira, deixando-se embrulhar em folhas de jornal. E que melhor técnica para mostrar objetos manipulados por mãos invisíveis do que o *stop-motion*?



Figura 5

O homem invisível de Chomón se compraz em desafiar a polícia: vestindo máscara, terno, luvas e boné, torna-se visível outra vez e, na rua, furta os pertences de um casal. Repete-se então o movimento dos primeiros quadros do filme: visto pela polícia, o ladrão corre de volta ao seu apartamento, subindo as escadas às pressas, no que é imitado pelos guardas. Tranquilo, espera seus persecutores no quarto. Quando os policiais adentram o recinto, despe-se de suas roupas para mais uma vez ficar invisível e empunhar uma cadeira e um pedaço de pau, dando uma sova nos guardas, que se atiram escada abaixo, concluindo o filme.

Combinada a uma bateria de truques, a edição de *Le voleur invisible* confere coesão ao seu relato, organizando-o de maneira poderosamente eficaz. Plausíveis, os personagens do filme movem-se de plano a outro sem tropeços visuais¹⁵. Para Chomón, tão importante quanto explorar truques cinemáticos era preservar as relações de causa e efeito entre os planos de suas películas. Um novo cinema estivera em gestação nos últimos anos, em suma, e o espanhol mostrava-se afinado com as mudanças pelas quais aquela arte passava. Por mais fantasiosa que fossem as ficções, a tela agora deveria apresentar ao espectador uma história plausível, contada segundo um encadeamento lógico de planos. A montagem linear era o que facultava semelhante prodígio. Chomón não a ignorava e, nos anos 1910, seguiria unindo à sua expertise técnica a preocupação com a montagem linearizada, como única receita capaz de garantir-lhe o ingresso a um cinema cada vez mais sério, complexo e comprometido com a narração.

15 Numa altura em que erros de *raccord* eram muito comuns, sendo frequente ver-se, por exemplo, personagens saindo de quadro por uma porta, para serem vistos do outro lado abrindo novamente a porta, quando esta já deveria estar aberta, Chomón não cometia falhas narrativas (THARRATS, 1999, p. 36). “Erros” de montagem como esses são os chamados *jump-cuts*. No cinema de vanguarda da *nouvelle vague*, os *jump-cuts* serão explorados como recurso estético fundamental para uma filmografia que buscava romper com as estruturas típicas da narração clássica. A articulação entre planos, porém, levou tempo para ser manipulada da maneira mais conveniente para relatos em que a transparência narrativa era o objetivo principal.

Referências

- ABEL, Richard, **The Ciné goes to town**, French cinema: 1896-1914. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1994.
- BARBOSA, Paulo Roberto de Carvalho, **Do truque ao efeito especial: o cinema em transformação de Segundo de Chomón**. Tese de Doutorado em Cinema, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BURCH, Noël, **El tragaluz del infinito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- CUENCA, Carlos Fernández **Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929)**, Madrid: Editora Nacional, 1972.
- ELSAESSER (ed.), Thomas, **Early cinema: space-frame-narrative**, Berkeley: British Film Institute, 1990.
- GAUDREAU, André, **Film and attraction: from cinematography to cinema**, Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2011.
- GAUDREAU, **From Plato to Lumière, narration and monstration in literature and cinema**, Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- GUNNING, Tom, “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, in Thomas ELSAESSER (ed.), **Early cinema: space-frame-narrative**, pp. 56-62. Berkeley: British Film Institute, 1990.
- GUNNING, Tom, “Primitive cinema – a frame-up? or the trick’s on us”, in Elsaesser, Thomas (ed.), **Early cinema: space-frame-narrative**, pp. 95-103. Berkeley: British Film Institute, 1990.
- GUNNING, Tom, **D.W. Griffith & the origins of American narrative film – the early years at Biograph**, Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- MACHADO, Arlindo, **Pré-cinemas e pós-cinemas**, Campinas: Papirus, 1997.
- MINGUET, J. M., **Segundo de Chomón, beyond the cinema of attractions: 1914-1912**, Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1999.
- MINGUET, J. M., **Segundo de Chomón: el cine de la fascinación**. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 2010.
- THARRATS, Juan Gabriel, **Inolvidable Chomón**. Murcia: Editora Regional de Murcia/Filmoteca Regional de Murcia, 1990.
- THARRATS, **Los 500 films de Segundo de Chomón**. Saragoça: Prensas Universitarias, 1988.

Outras publicações do autor

BARBOSA, Paulo R. C. **O ditador e o cartunista**. Blog do Professor Fernando Massote, Belo Horizonte, 23 julho de 2012.

BARBOSA, Paulo R. C. **Feminismo reloaded: vivam as vadias**. Blog do Professor Fernando Massote, Belo Horizonte, 29 maio de 2012.

BARBOSA, Paulo R. C. **Imagens, Wander Piroli e o amarelinho**. Blog do Professor Fernando Massote, Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2011.

BARBOSA, Paulo R. C. **Lula e a narrativa exemplar**. Blog do Professor Fernando Massote, Belo Horizonte, 01 janeiro de 2010.

BARBOSA, Paulo R. C. **Lula, o filme**. Blog do prof. Massote, Blog do prof. Massote, 23 novembro de 2009.