

Jogo de armar

Decupagem comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Maria Rita Galvão*

Resumo: Decupagem ilustrada e comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Do lado direito da folha, a disposição, em linha vertical, de fotos que reproduzem os fotogramas do filme. Em outra coluna disposta à esquerda, estão colados em formato retangular pequenos comentários datilografados, recortados de "Jogo de Armar: anotações de catalogador" (texto também incluído neste número de *Vivomatografias*), o que confere visualmente ao texto essa dimensão de quebra-cabeça sendo montado. Material gentilmente cedido pela Cinemateca Brasileira, pertencente ao seu acervo bibliográfico

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão, decupagem

Building game. Annotated *decoupage* of the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Abstract: Annotated and illustrated *decoupage* of the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). On the right side of the sheet, the vertically arranged photographs, reproduce the frames of the film. Meanwhile, in the left column, we find a series of small rectangular typed comments, cut out from "Building game: The Cataloger annotations" (text also included in this issue of *Vivomatografias*), that visually confer the text the idea of a puzzle in the process of being assembled. This document was kindly provided by the Cinemateca Brasileira, and it belongs to its bibliographic archive.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão, *decoupage*

Juego de armar. *Decoupage* comentado de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)

Resumen: *Decoupage* ilustrado y comentado del film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). En el lado derecho de la hoja, las fotografías dispuestas en forma vertical, reproducen los fotogramas de la película. En la columna de la izquierda, por su parte, se han colocado pequeños comentarios mecanografiados, recortados de "Juego de Armar: anotaciones de catalogador" (texto también incluido en este número de *Vivomatografias*), que le confieren visualmente al texto un carácter de rompecabezas en proceso de armado. Material gentilmente cedido por la Cinemateca Brasileña, perteneciente a su acervo bibliográfico.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão, *decoupage*

OPA *135-P JOGO DE ARMAR FOLHA N.º 1

1 ① Música Filme inteiro

2 ② Sequência de fotos - filme inteiro

3 ③ Fotos - planos 3 a 9

4

5

Os áculos do vovô é o mais antigo filme de ficção brasileiro que chegou até nossos dias. Foi feito por Francisco Santos no Rio Grande do Sul, em 1913.

Francisco Santos era português, e iniciou sua carreira como ator de teatro. Nos primórdios do cinema, em 1896, tornou-se exibidor ambulante, e até 1900 excursionou pela Espanha, Portugal e o Norte da África, filmando por onde passava. Quando chegou ao Brasil - em algum momento do início do século, não se sabe quando - tinha ainda um dos primeiros aparelhos de série da marca Pathé. A mais antiga notícia que se tem aqui sobre ele é o registro de sua passagem pelo Amazonas, em 1902, com uma companhia teatral portuguesa. No ano seguinte cria a sua própria companhia, e daí por diante excursiona pelo Brasil, chegando até o Uruguai e a Argentina. Nos primeiros anos 10 fixa-se no sul, de onde não mais sairá, e abandona o teatro para dedicar-se ao cinema. Na cidade de Pelotas constrói um estúdio cinematográfico, dando origem ao primeiro dos muitos ciclos regionais que caracterizaram o cinema mudo brasileiro. Produz quase uma centena de jornais da tela e dirige três filias de enredo. Em 1914, a escassez de película virgem provocada pela guerra interrompe em meio a produção de um quarto filme, que não será retomado: é o final do ciclo. Dele sobraram apenas alguns fragmentos de um único filme, *Os áculos do vovô*.

Meio século mais tarde, na Cinemateca Brasileira, comparando duas cópias destes fragmentos, provenientes da Ebrafilme e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, constatou-se que havia entre elas uma diferença de metragem: na da Ebrafilme faltava todo o primeiro bloco do filme, logo após os letreiros introdutórios.

BRASILIANA
SISTEMAS DE ARQUIVO

FRANCOFONIA
FILM PROTECTOR

CINEMATHECA BRASILEIRA
BIBLIOTECA

F79
Oculor
G-3720


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638

(*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º 2

6 1


↓



(6)

7 2


↓



(7)

8 3


↓



(8)

9 4

↓




(9)

10 5

e faltava ainda um plano intermediário, o de número 22.

Plano 22-
ação




(22)

11 7

*


D que logo se explicou. Atendendo à solicitação de empréstimo dos "fragmentos de Os Óculos do Vovô", a Embrafilme efetivamente enviara à Cinemateca Brasileira "fragmentos" do filme, que haviam sido utilizados numa antologia, e não a cópia "completa" (a totalidade dos fragmentos).

Foto MAM




(1)

Foto Embra



12



↓


(2)

FILM PROTECTOR * - 011-233-5638 (**Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P


FOLHA N.º 3

13 1




14 2

Porém o que causou estranheza não foi o fato de a cópia estar incompleta, e sim a ausência do plano 22.




15 3




16 4

Se fazia todo o sentido que numa antologia se usasse apenas um trecho do filme, antecedido pelos créditos da restauração, não fazia nenhum supor que deste trecho, ao todo 15 planos, se tivesse retirado um único.




17 5




18 6

O trecho utilizado constituía simplesmente a primeira metade do filme, que havia sido contratipado inteiro e copiado em dois rolos, informava a Embrafilme.



19 7



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638


(*Marcas Registradas) Pat. Requerida

OPA N.º 135 - P

FOLHA N.º 4

20 1

↓




(16)

21 2



O material em questão fora algumas vezes utilizado, total ou parcialmente, para exibição ou reprodução; mas com certeza não se excluiu na montagem, em nenhum momento, nenhum plano intermediário.

↓





(17)

22 3

(18) (19)



23 4

(20) (21)


24 5

Do primeiro rolo faltava apenas um dos letreiros feitos pelo MAM.

(22) (23)



25 6



↓

(24)

26 7

(25) (26)


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (Marca Registrada) - Pat. Requerida

OPA* 135-P

FOLHA N.º 5


27

O segundo rolo não tinha esencias, e não havia nenhuma plano solto arquivado.




22 ? 1

28



2


29



3


30

A cópia original em nitrato não existia mais - infelizmente por sua vez a Cineateca do MAM -, o que impedia a verificação de eventuais esencias; mas igualmente se garantia, com segurança, que o material original havia sido reproduzido sem qualquer tentativa de reconstituição editorial:




4

31



5


32



6

33

a única intervenção da Cineateca, afóra a colocação dos créditos iniciais, fora aumentar o tempo de leitura de alguns letreiros.



7

FILM PROTECTOR


FILM PROTECTOR

FILM PROTECTOR * 011-223-5638


(*Marca Registrada) - Pat. Roquerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


34 1



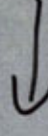
(19)




35 2




(20)



36 3




(21)




37 22 ? 4

Permanecia no entanto o fato de que as cópias, cuja origem eram contratipos do mesmo original, em primeira ou segunda geração, tinham montagens diferentes.




(22)



38 5 5

Por outro lado havia, no arquivo da Cineateca Brasileira, uma série de fotografias do filme, feitas nos anos 50, que eram reproduções de fotografias; e havia anotações de pesquisa de Paulo Emilio Salles Gomes indicando que as fotografias faziam parte dos poucos planos (não se sabe se soltos ou emendados) guardados pela família do realizador.


Fotos
Paulo
Emílio




(23)

39 6

As fotografias reproduziam alguns letreiros e todos os cenários do filme - a sala,







(24)

40 7

a sacada,





(25)

FILM PROTECTOR * - 011-223-5635 (* Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA * 135 - P

FOLHA N.º

41

o jardim,

↓




(28)

1

42

o vestibulo,

↓




(15)

2

43

o consultório,

↓




(16)

3

44

a rua -, o que indica uma preocupação de registro sistemático; e o fato de várias delas estarem invertidas parece confirmar que foram tiradas (por fotógrafo certamente inábil ou desatento) de planos soltos, ou de cópia com trechos esandados ao contrário.

↓




(23)

4

45

Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho reanescnte do filme.

↓




(30)

5

46

Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho reanescnte do filme.

↓




(27)

6

47

Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho reanescnte do filme.

↓



(27)

7

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

48 1

A exceção representa o personagem do título, o vovô, doraindo sentado num jardim, no mesmo local de outros planos existentes porém em enquadramento sensivelmente mais próximo, indicando um plano diferente que se perdeu.

Foto
Vovô

49 2

ZOOM
IN 

(28)

50 3

ZOOM
IN Foto
Vovô


*

51 (6) 4

Uma análise das duas versões revela que em ambos os casos a montagem faz sentido e obedeceu a critérios lógicos, embora diferentes.


Letreiro
Versões
Cinematca
8 mm diáfilme

52 5

Versão
Cinematca
(inteira) 

(1)

53 6


Versão
8mm diáfilme
(inteira) 

(1)

*

54 (7) 7

Portém, conforme se adote uma ou outra, o resultado é inteiramente diverso em matéria de articulação de linguagem.

1.º e 2.º planos
Cine mateca 

(1)


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Roquerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

55

Admitindo-se que a montagem do MAM seja a da cópia original, a sua análise torna evidente a necessidade de uma revisão radical de algumas afirmações básicas da historiografia brasileira sobre o período silencioso.


1



56

1º e 2º planos
Em bráfilme


2



57

Até o início dos anos 20, supunha-se, a estrutura dos filmes brasileiros era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.

3



58

Afora algumas fotografias, nada sobrou das centenas de filmes de enredo feitos no Brasil, entre 1908 e 1912. Porém um filme argentino de 1910, *La revolución de mayo*, ilustra admiravelmente este tipo de estrutura. Os letreiros instituem o enredo e antecipadamente informam sobre qual é a ação de cada quadro; as imagens não desenvolvem, mas apenas ilustram a ação, que só progride quando um novo letreiro introduz o próximo quadro.

4

Filme
La Revolución Letreiro de Mayo

59

Admitia-se que o modelo básico desse tipo de construção era o cinema europeu, sobretudo o francês, anterior à primeira guerra. O desenvolvimento do cinema era visto como um processo linear, constituído pelo acúmulo de sucessivas conquistas de linguagens que, sobrepondo-se umas às outras, teriam constituído a linguagem cinematográfica, única e universal. A partir desta visão de história, o cinema brasileiro teria, à sua maneira, seguido os mesmos passos evolutivos que, por volta de 1915, no mundo desenvolvido, conduziram à passagem do cinema dito "primitivo" ao moderno – só que de forma retardada e degradada.


5

ação

60

Diz Paulo Emilio Salles Gomes, sem dúvida o mais notável historiador do Cinema Brasileiro, referindo-se à produção nacional posterior a 1908: "Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles (...), (esses filmes) não eram fatores de brasilianismo apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro." E em outro texto: "De 1912 em diante, durante 10 anos (...) a linguagem desse cinema marginalizado permaneceu extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de 20."

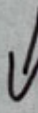
6



61

(Empty text box)

7



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

62 Este pequeno trecho de *Os Óculos do avô*, apenas três minutos e meio de um filme feito em 1913, é suficiente para pelo menos questionar esta visão dos fatos.
O filme tinha originalmente 15 minutos e apresentava 16 quadros, divididos em duas partes. As "partes" claramente referiam-se ao número de rolos. Nenhum documento esclarece a que tipo de unidades se referiam os "quadros", mas certamente eles não correspondem aos "quadros de ação completa" de Paulo Emilio.
O enredo é bastante simples e assim o resume a ficha filmográfica: "Um menino peralta pinta os óculos do avô enquanto este dorme. Ao acordar o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa." Nada sabemos sobre o desenvolvimento das mencionadas confusões, mas o trecho apresentado nos permite imaginar o nó do enredo.

1

63 Se considerarmos a articulação do tempo e do espaço, podemos dividir os fragmentos em 3 unidades narrativas.

2

64 (9) ** Congelamento início do plano 4*

Na primeira - planos de 4 a 9, na montagem do MAN, que corresponde à terceira parte, na montagem da Embrafilme -, temos 6 planos de uma narração linear que se desenvolve em continuidade no tempo, e em espaços que no universo da ficção admitimos como contíguos, embora na verdade não o sejam.

3

65 *Planos 4 a 9*

O menino na sala derruba um vaso e sai correndo.

A mãe o persegue pelo interior da casa e pela varanda até o jardim, onde ele se abriga nos braços do avô.

4

66 *Congelamento início do plano 10*

Na segunda unidade - planos 10 a 21, que corresponde à primeira, na cópia da Embrafilme -, uma montagem alternada de 12 planos, divididos em 2 séries de 6 planos cada, articula em paralelo no tempo dois espaços diferentes, o hall da casa e o consultório médico. Pelo telefone, o pai chama o médico para visitar o avô, que está com a vista inflamada.

5

67 *Planos 10 a 21*

Logo após o final desta unidade e antes do início da seguinte que encontramos o mencionado plano número 22, que existe apenas na cópia do MAN. Trata-se de um plano isolado, que dá continuidade à ação do primeiro bloco. Reencontramos a mãe, o menino e o avô no jardim, no mesmo local em que os deixamos para assistir à conversa telefônica - e com isto de imediato se estabelece um paralelismo entre as duas situações, o famoso "enquanto isso" cinematográfico.

6

68 *Plano 22 Concluído*

7

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Boquerón

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

69

Enquanto o pai fala ao telefone, a mãe, o menino e o avô continuam conversando no jardim. E este mesmo plano, por outro lado, que estabelece a articulação no tempo com o prosseguimento da ação: a mãe se levanta e se encaminha em direção à casa, deixando o avô e o neto ainda no jardim. Enquanto isso o médico, que viramos saindo do consultório para atender ao chamado, tem tempo de chegar até a casa, onde o aguarda o pai, dando início ao último bloco da narração.

1

↓

70

2

↓

71

Na terceira unidade - planos 23 a 30, ainda na montagem do MAN, que corresponde à segunda da Ebrafilme - temos de novo a narração linear que, em 13 planos, em sucessão no tempo e em espaços contíguos, nos dá conta da visita do médico.

3

↓

72

Complemento do plano 23

Planos 23 a 30

4

↓

73

Repassemos mais de perto este esquema para verificar, no nível do plano, como se dá a articulação de tempo e espaço.

5

↓

74

O fragmento tem início com um letreiro, que é o décimo de uma série que traz o número doze. Todos os letreiros têm este mesmo número 12, mas não se sabe ao que corresponde a série. Lembrando que o filme todo tinha 16 "quadros", talvez o fragmento que analisamos corresponda ao décimo segundo, mas não há como ter certeza.

No alto, em todos os letreiros há o título do filme, e em baixo, ao centro entre os dois números, a marca da produtora.

6

↓

75

* Complemento do final do plano 30

Série, número, Título, Produtora

Ampliar de talles

7

↓

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

76 1


↓

77 2

❄

Vem em seguida o primeiro plano de imagens, enquadrando parte de uma sala. E porém uma sala singularmente diversa das que encontramos em algumas reproduções fotográficas de filmes mudos brasileiros anteriores, ou mesmo no que, depois do que analisamos, é o mais antigo filme de enredo brasileiro, que sobreviveu ao tempo: Exemplo Regenerador, de 1919. Nestes em geral a ambientação é mais decorada - estatuas, lareiras, espelhos, bibelôs -, mas menos trabalhada arquitetonicamente.

Plano 5
congelado




78 3

Exemplo
Regenerador
- Sala -

79 4

Aqui, o que chama a atenção é a articulação do espaço, e a integração dos móveis e objetos na própria ação. Temos duas salas contíguas, e a câmara se coloca em ângulo, frente ao canto da primeira sala, o que permite ver apenas parte da segunda. A interrupção do quadro à direita configura um espaço imaginário além dos seus limites.

Plano 5




80 5

Não se trata, portanto, do palco de três lados tão comum no cinema dos primeiros tempos, que uma câmara frontal registra do ponto de vista de um espectador da terceira fila.

La Revolución de Mayo


81 6

À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir-se este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstroí-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação.



82 7


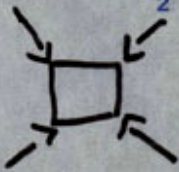
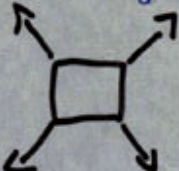




À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir-se este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstroí-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação.



23

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (**Marcas Registradas) Pat. Requerida

OPERA * 135 - P FOLHA N.º _____

83		V	1 
84	<p>Chama ainda a atenção a economia interna do cenário, e a ausência de objetos puramente decorativos: há apenas a máquina de costura e o pote, os dois únicos objetos necessários à ação. O que não significa empobrecimento: mesas, cadeiras, as poltronas com guarda-pó, cortinas e repositores, o tapete florido que recobre a sala contigua, configuram suficientemente uma casa burguesa bem posta e confortável.</p>	ZOOM IN	2 
85		ZOOM OUT	3 
86		^	4 
87	<p>Os personagens entram em cena pela segunda sala e avançam para a primeira passando entre as duas poltronas, uma das quais apenas parcialmente visível. A direção de sua entrada em cena, à direita e ao fundo, institui o espaço do interior da casa.</p>	ação início do plano 5 ↓	5 
88	<p>Em meio à traquinagem, o menino olha para a câmera, enquanto gira a manivela da máquina. Não parece, no entanto, comunicar-se deliberadamente com o espectador, embora o efeito acabe sendo este; o resultado parece casual - como nos filmes amadores familiares - e não desafio ou cumplicidade - como os gerais nos chamados primitivos. A mãe entra na sala olhando em torno - e ao contrário do menino, a atriz ignora a câmera -, vê o vaso no chão e sai atrás do menino. Porém o corte não se dá imediatamente após a sua saída, e durante breves segundos o plano permanece vazio.</p>	conclamação do menino olhando a câmera ↓	6 
89		ação continua ↓	7 


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA: N.º _____

90 (12) * 1

No próximo plano, o quadro permanece vazio por alguns segundos, antes da entrada dos personagens. Temos uma sacada dando para o exterior, e ao fundo, no alto do plano, algumas copas de árvores.

Plano 6
concluído




(6)

91 2

A saída dos personagens pela direita, no plano anterior, e a entrada pela esquerda neste plano estabeleceu com clareza a geografia da casa.

Plano 5
(saída)




(5)

92 3

E os poucos segundos de plano vazio, depois que a mãe sai da sala e antes que o menino entre na varanda, fazem supor que a parede do terraço não é contígua ao espaço mostrado da sala.

O conjunto dá a impressão de um controle preciso de tempo e espaço.

Plano 6
(ação inteira)




(6)

93 4

A salientar o fato de que estes dois planos não foram filmados em espaços contíguos; tampouco o seguinte.

O terraço,

Foto
fixa




(6)

94 5

Assim como a entrada da casa, foram filmados no local onde funcionavam o laboratório e escritórios da Guarany Filas.

Foto
fixa




(23)

95 6

A cenografia da sala foi construída no estúdio, um enorme galpão que ficava no fundo do terreno. Os planos seguintes foram filmados num parque público -


Foto
fixa



(5)

96 7

Foto
fixa




(7)

FILM PROTECTOR * - 011-223-9638 (**Marca Registrada) Pat. Roqueride

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


97 1

- mas bastaria a presença das copas de árvores, no plano do terraço, para estabelecer a contiguidade entre o plano anterior e os seguintes.

Foto fixa 

98 (13) * 2

No próximo plano estamos num jardim de árvores frondosas. Os poucos segundos de espera, antes da entrada em campo dos personagens, configuram no tempo a distância do espaço percorrido. A direção da sua entrada, e o relacionamento com os planos anteriores, fazem supor que o jardim fique ao fundo da casa - que deve ser um sobradão, dado o lance de escada -, e que seja um jardim bastante grande, dado o tempo de espera antes da chegada dos personagens.


Início do plano 7 congelado 

99 3

Plano 7, ação

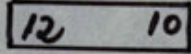
100 4

O próximo plano é o letreiro número 11 da série 12. Trata-se de uma frase de diálogo, e assim serão também todos os seguintes.




101 5

Barruleira




102 6

Com exceção do primeiro, que expressa um comentário genérico do narrador, todos os demais letreiros são simples frases de diálogos.



103 7


Chegam ao fundo do jardim. As cadeiras vazias ao lado da que ocupa o avô preparam o cenário para o prosseguimento da ação, e o triciclo à direita identifica um local de uso do menino. Inclinado sobre a mesa o vovô lê ou escreve, e além dos papéis lá está também, bem ao centro, o que parece ser um tinteiro.

Início do plano 9 congelado 


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

104 1
 ação plano 9 ↓


105 2
 ação plano 7 - congelar o final 

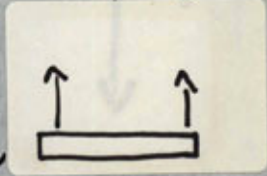
Os personagens, que no plano anterior haviam saído de campo pela frente à esquerda, entram agora pelo fundo do mesmo lado, dando a sensação de que o percurso no jardim foi feito por uma aléia em curva. O menino se refugia entre os joelhos do avô, e enquanto fala a mãe se conserva de pé, à direita do plano.


106 3
 ação plano 9 - congelar final 

107 4
 Bandeira ↓ 

O próximo letreiro, além de introduzir uma nova situação, aparentemente sem ligação com a anterior, traz uma quebra de numeração na série dos letreiros: este é o quinto, e o anterior era o décimo primeiro. E ainda uma frase de diálogo, que dá início à conversa telefônica.

108 5
 Bandeira ↓ 

109 6
 ↑ Bandeira 


110 7


O próximo plano nos mostrará quem fala - o pai, em meio-perfil e virado para a esquerda -, e o seguinte quem responde - o doutor, igualmente em meio-perfil porém virado para a direita, o que estabelece um contra-campo com relação ao plano anterior.

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


111 1



(12)

112 2

As cenografias são ambas de estúdio. Mas enquanto a da casa é parca e econômica - apenas um hall com um telefone de parede -,




(17)

113 3

a do consultório é atulhada de objetos ingenuamente significativos: as duas gravuras tradicionais na parede forrada de papel floreado, a cantoneira que sustenta o que parece ser um bicho empalhado, a escrivaninha cheia de livros, papéis e objetos espalhados, além do próprio telefone, à direita num aparador a maleta do médico, e ainda bem à frente um acintoso esqueleto.

Plano R, geral



(12)

114 4

Detalhes gravuras ↓

115 5

Detalle bicho empalhado ↓

116 6

Detalle maleta ↓

117 7

Detalle esqueleto ↓

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P

FOLHA N.º

118 ação planos 11, 12, 13

119

120 O próximo plano é o letreiro de número 6, em sequência ao anterior.

121 E no seguinte temos ainda o Dr. Silveira, que continua ao telefone. O letreiro foi portanto articulado ao meio à sua fala.

122 O próximo plano apresenta novamente o pai, estabelecendo a montagem paralela que terá prosseguimento até o final deste bloco, sempre alternando, numa espécie de campo/contracampo, as duas séries de planos, e com os letreiros sempre intercalados entre duas imagens da mesma série.

123 Os próximos letreiros são os de números 7 e 8, mantendo ainda a sequência.








124

FILM PROTECTOR

FILM PROTECTOR * - 011-223-5538

(*Marca Registrada) / Pat. Requerida


OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


125	Encerrada a conversa, o doutor desliga o telefone, levanta-se e sai de campo pela esquerda ao fundo, enquanto que no plano seguinte, após desligar ele também e girar a manivela encerrando o telefonema, o pai sai de campo caminhando para a frente e a direita, criando assim uma relação de simetria e oposição com o movimento do personagem no plano anterior.	ação plano 20 - com falar final	1  (20)
126		ação plano 21 - com falar final	2  (21)
127 (15)	O próximo é o plano autónomo, continuação do primeiro bloco. Mãe, avó e neto conversam ainda, porém a noça, que no plano anterior estava de pé à direita, está agora sentada, à esquerda - o que, além de indicar o paralelismo, reforça o transcurso de tempo: enquanto dura a conversa telefônica, a ação no jardim prossegue pelo menos o tempo suficiente para que ela mude de lugar. Ela se levanta e sai de campo, enquanto avó e neto continuam a conversa.	Plano 22 Com falar início. Ação	3  (22)
128		Plano 9, ação - com falar final	4 
129		Planos 11 e 12	5 
130		↓	6 
131		Plano 22	7 

*


FILMPROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA # 135 - P.P. FOLHA N.º

132 (16) 1 

133 2 


E temos finalmente o último bloco. Na rua, enfocada na profundidade pela câmara, vêem-se alguns passantes que atravessam ao fundo, bem ao longe algumas árvores, e um poste dividindo verticalmente o plano. A fachada da casa é ladeada no alto por pequenos balcões de portas-janelas - o que estabelece o relacionamento espacial com o interior da sala - e pelos vitros redondos do andar de baixo; ao centro a escada, de que se vê apenas o primeiro degrau. Pelo fundo e pela esquerda, na mão correta, chega uma vitória.

134 3 

135 (17) 4 


Temos agora novamente a varanda, ainda vazia. O ângulo é o mesmo que no plano em que a vimos antes,

Plano 24
Conjelado


136 5 

mas a câmara está mais próxima, deixando ver apenas a primeira porta. O tempo de espera, antes da entrada dos personagens, além de confirmar a geografia da casa, estabelecendo a distância entre a frente e o fundo, elide o encontro entre a mãe e o médico.

Plano 6
Conjelado

137 6 








Ação, final do plano 23 até ↓

138 7 

Plano 24 -
conjelar na entrada dos personagens

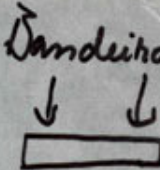

FILM PROTECTOR 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

139	<p>At esse tempo a relação com o último plano do jardim reforça a articulação de tempo e espaço; tal como o plano do jardim, funcionando como um "enquanto isso", cobre o tempo de trajeto do doutor, o plano da entrada cobre o tempo que moça leva para chegar do jardim até a casa.</p>	<p><i>plano 20 a 26</i></p>		1
140		↓		2
141		↓		3
142		↓		4
143		↓		5
144	<p>Estamos agora no mesmo trecho do jardim que já conhecemos, e os personagens o percorrem pelo mesmo trajeto, cruzando transversalmente o campo. Só que desta vez têm entre eles um griffithiano cachorrinho.</p>	<p>↓</p> <p><i>Fixar cão</i></p>		6
145	<p>Reencontramos o avô e o neto, que ainda ainda conversam. Um último letreiro, que traz o número 9, mantém ainda a sequência com relação ao anterior.</p>	<p>↓</p>		7
		↓		


FILM PROTECTOR * - 015-233-5638 (Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


146 1
Dandeiha




147 2

No plano seguinte a ação prossegue com o grupo todo em torno da mesa - sai de campo apenas o cachorrinho. O doutor se aproxima para examinar o velho e gesticula dando a entender que não é nada. A gesticulação no entanto é extremamente discreta, não só neste plano como em todo o filme; a música, a expressão facial, o andar, a postura e caracterização dos personagens

Plano 28



148 3
Doutor


149 4
Mãe e menino


150 5
avô


151 6

lembra muito mais o cinema americano



152 7

que o europeu.

La Revolución de Mayo

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida


OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

153

O doutor se despede, e o vovô se prepara para retomar a sua ação inicial: põe os óculos, arruaa o tinteiro sobre a mesa, mostra os papéis com que trabalhava, derruba-os, cata-os do chão e se põe a lê-los. Sobre a mesa, de novo bee à vista, continua o tinteiro.


Plano 28
Começar
fixo, depois
ação

1



154

2




155

Uma última uma vez teos ainda a varanda, e un tempo de espera que è agora acintoso.

Plano 29

3




156

Finalmente no último plano estamos novamente na rua, mas o ângulo da câmara è ligeiramente diverso do anterior. O pai e o doutor desce pela escada - e os segundos em que o plano permanece vazio dão-lhes tempo para atravessarem a casa. A vitória põe-se em movimento em direção à esquerda, retosando a sua mão, e a câmara a acompanha com o início de uma panorâmica, interrompida em meio sua plano certamente incompleto.

Plano 30
ação

4




157

Esta descrição foi feita a partir da cópia da Cinemateca do MAM porque por todos os motivos nos parece a mais fidedigna.

Fixar
final

5




158

Porém a montagem da Ebrafilme não è arbitrária, e obedece a um critério lógico e objetivo:

Versão
Em brafilme,
letrados

6




159

segue simplesmente a numeração dos letrados, claramente relacionados com as cenas que os acompanha, em ordem crescente.

Bandeira

7



FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

160 1

↓ ↓

161 2

↓ ↓

162 3

↓ ↓

163 4

↓ ↓

164 5

↓ ↓

165 6

↓ ↓

*Versão Em-
brafilme,
filme inteiro*

A partir deles fez-se da conversa telefônica o primeiro bloco - letreiros de 5 a 8, mais os planos correspondentes. Da visita do médico, a partir do letreiro número 9, fez-se o segundo bloco, separado do primeiro por uma elipse de tempo - perfeitamente admissível e mesmo inevitável, já que não havia nenhum plano que pudesse servir de intermediação entre os dois blocos; lembremos que desta cópia não consta o plano 22, o único não diretamente vinculado a uma ação linear e/ou a um letreiro introdutório. A "segunda metade" do filme teria início com o terceiro bloco - a traquinagem do menino - no letreiro número 10, e prosseguiria com o de número 11 até os planos do menino, mãe e avô no jardim, que encerrariam o filme.

166 7

↓ ↓


FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º

167 1

↓

↓




168 2

A montagem da cópia da Cinemateca é igualmente criteriosa. Ela inverte a ordem crescente das duas séries de letreiros, mas isto não é arbitrário nem inconso - há outros exemplos, em filmes mudos brasileiros sobre cuja edição não pairam dúvidas, de letreiros numerados em que a ordenação é quebrada.

Versão MAN
Letreiros


↓



169 3


↓ ↓

Dandinha



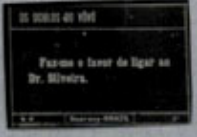
170 4

↓ ↓




171 5

↓ ↓

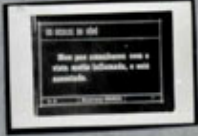


172 6

↓ ↓



173 7




FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (*Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____


174 1

↓ ↓



175 2


↓ ↓



176 3

A rigor esta montagem é a única possível, dada a existência do plano 22, que não caberia em nenhum outro lugar sem uma injustificável quebra de continuidade - e a continuidade, como vimos, é uma das características do filme.


Plano 22
Começar
fixo -
ação



177 4

A única outra alternativa - supor que este plano e o anterior do jardim formassem um único longo plano de que se teria perdido um pedaço - faz pouco sentido: implicaria em quebra de ritmo, e do equilíbrio criado pela duração relativa dos planos entre si e com os letreiros, bastante harmoniosa.


Plano
9



178 5

Na grande maioria são planos ágeis e curtos, de menos de 10 segundos,

Plano
22



179 6


Na grande maioria são planos ágeis e curtos, de menos de 10 segundos,

Plano 6,
final

↓


180 7


↓




FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida

OPA * 135 - P FOLHA N.º _____

181 ↓
Plano 9,
início 1 

182 Plano 28 2 

e a única exceção significativa - o último plano do jardim, que tem cerca de 40 segundos - é o mais denso de ação, o que justifica a sua duração bem maior.


183 * Filme
inteiro 3 


Este plano a mais, já o dissenso, faz toda a diferença: ele introduz uma complexidade na articulação do tempo de que o filme (ou o fragmento que conhecemos) não tem outros exemplos, e é a sua presença que lhe garante uma continuidade absoluta. Porém de qualquer modo, em qualquer das duas versões, e mesmo sem o plano 22, a construção do espaço, a definição de campos, a segurança no tempo, o uso dos letreiros, a agilidade no corte, mesmo a incompleta panorâmica sugerindo a possibilidade de eventuais outros movimentos de câmara - mas sobretudo a leveza que o filme apresenta são surpreendentes, e suficientes para revolucionar a idéia corrente sobre a linguagem no cinema mudo brasileiro.

184 ↓ ↓ 4

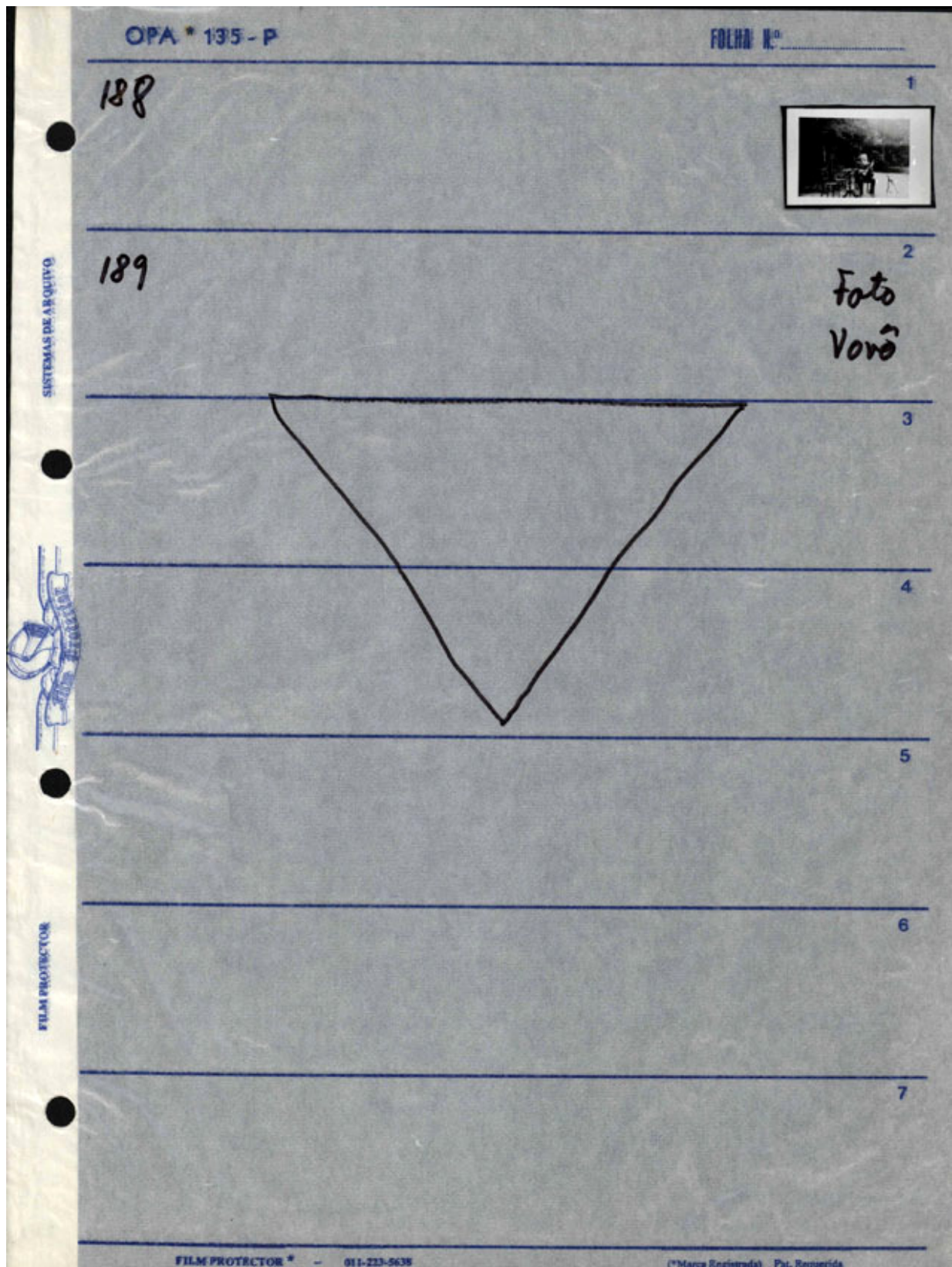
185 * Foto
Vovô 5

Onde se encaixaria, no contexto do filme, o plano do vovô doraindo, de que sobreviveu apenas um fotograma, registrado pela fotografia de Paulo Emilio e desaparecido da cópia? Talvez ainda em continuidade, após o último plano que vimos. É plausível supor que, enquanto o pai e a mãe acompanham o doutor, o avô - sozinho no jardim - adormece. O menino, que na cena anterior havia deixado o jardim atrás da mãe, igualmente sozinho, poderia descer para o jardim onde encontraria a cena armada para o desenvolvimento do episódio central do enredo: o vovô adormecido e, sobre a mesa, seus óculos e um vidro de tinta. Bastaria a lembrança da presenciada conversa entre os adultos, sobre o vovô que tem medo de ficar cego, para sugerir ao "menino traquinas" a próxima travessura: pintar os óculos do vovô.

186 6 

187 7 

FILM PROTECTOR * - 011-223-5638 (* Marca Registrada) Pat. Requerida



Para citar este artículo:

GALVÃO, Maria Rita. “Jogo de armar. Decupagem comentada de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 188-217. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/191>> [Acceso dd.mm.aaaa].

B

* **Maria Rita Galvão** (1939-2017) foi professora de história do cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o cinema silencioso brasileiro e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dentre outros temas. Desde os anos 1970 atuou junto à Cinemateca Brasileira, tendo integrado a diretoria e o Conselho da instituição.