



**Felipe Fernandes Braga**

**O tempo dos pioneiros:  
Cinematografia no século XIX**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Berenice de Oliveira  
Cavalcante

Rio de Janeiro  
Maio de 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Felipe Fernandes Braga**

**O tempo dos pioneiros:  
Cinematografia no século XIX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profª Berenice de Oliveira Cavalcante**

Orientadora

Departamento de História - PUC-Rio

**Profº Antonio Edmilson Martins Rodrigues**

Departamento de História – PUC-Rio

**Profº Karl Erik Schollhammer**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profª Consuelo da Luz Lins**

Departamento de Comunicação – UFRJ

**Profº Maurício Lissovsky**

Departamento de Comunicação – UFRJ

**Profº Nizar Messari**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de maio de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Felipe Fernandes Braga**

Graduou-se em História na PUC-Rio em 2002, elaborando como monografia de fim de curso o trabalho intitulado "Arqueologia dos Sentidos Cinematográficos", sob a orientação da Professora Doutora Berenice Cavalcante. Em 2003 ingressou no Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura, também na PUC-Rio, primeiro no mestrado, e a partir de 2004 no doutorado, do qual esta tese é conclusão.

#### Ficha Catalográfica

Braga, Felipe Fernandes

O tempo dos pioneiros: cinematografia no século XIX / Felipe Fernandes Braga ; orientadora: Berenice de Oliveira Cavalcante. – 2008.

267 p.. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Cinematógrafo. 4. Cinema. 5. Lumière. 6. História científica. 7. Espectador. 8. Operador. I. Cavalcante, Berenice de Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## **Agradecimentos**

À professora Berenice Cavalcante, orientadora e amiga por quase dez anos de trajetória acadêmica. Por sua leitura atenciosa, jamais condescendente, e o seu rigor pautado por excelência científica e exploração criativa.

Aos professores Graça Salgado e Antonio Edmilson Martins Rodrigues, em cujas aulas foram semeados alguns dos temas que constituem esse trabalho.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado, assim como pela concessão de uma bolsa PDEE na França, oportunidade determinante para os destinos da tese.

Ao professor Michel Marie, de PARIS III – Sorbonne Nouvelle, que tão prontamente dispôs-se a me receber na instituição, acompanhando o desenvolvimento de minhas pesquisas na França.

A Catarina d’Amaral.

## Resumo

Braga, Felipe Fernandes; Cavalcante, Berenice de Oliveira. **O tempo dos pioneiros: cinematografia no século XIX**. Rio de Janeiro, 2008, 267 p. Tese de doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese analisa os anos inaugurais de cinematografia, tomando como ponto de partida a trajetória da Société Lumière, de Lyon. Estuda o período em que o próprio cinematógrafo, a sua técnica, era o *espetáculo* – ao invés do conteúdo dos filmes que ele projetava. Tem como objetivo analisar os papéis dos diferentes agentes envolvidos na história desta invenção – inventor, operador e espectador –, perguntando-se em que medida, combinados, inventaram uma modalidade própria de *experiência*, envolvendo novas formas de conhecimento e de apreensão sensível.

### Palavras-chave

Cinematógrafo; cinema; Lumière; história científica; espectador; operador; *fin-de-siècle*; experiência; ponto-de-vista; panoptismo.

## Resumé

Braga, Felipe Fernandes; Cavalcante, Berenice de Oliveira. **Le temps des pionniers: cinématographie au XIXème siècle.** Rio de Janeiro, 2008, 267 p. Thèse de Doctorat – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse analyse les premières années de cinématographie, considérant comme point de départ le parcours de la Société Lumière, originaire de Lyon. Nous nous proposons à étudier la période dans laquelle le cinématographe lui-même, sa technique, constituait le spectacle – à la place du contenu des films qu’il projetait. Notre objectif est d’analyser le rôle des différents agents qui ont pris part à l’histoire de cette invention – inventeur, opérateur et spectateur –, en nous demandant dans quelle mesure ils ont, ensemble, inventé une manière/modalité propre d’expérience, combinant de nouvelles formes de savoir et d’appréhension sensible.

### Mots clefs

Cinématographe; cinéma; Lumière; histoire scientifique; spectateur; opérateur; *fin de siècle*; expérience; point de vu; panoptisme.

## **Nota sobre o uso de imagens:**

As imagens nesta tese encontram-se em domínio público. Os fotogramas de fitas da Société Lumiere ou de Thomas Edison foram reproduzidos a partir dos próprios filmes, ou retirados do catálogo publicado por Jacques Rittaud-Hutinet, “Auguste e Louis Lumiere: Les 1000 premiers films.”, editado pela editora de Philippe Sers. As imagens restantes, a maioria disponível por recursos eletr nicos, são apresentadas com as suas referências de origem.

## Sumário

PARTE 1 – INTRODUÇÃO: Cinema e História	11
1.1 Regate de uma memória devastada	11
1.2 Século XIX: século do cinema, século da História (e sua crise)	24
1.3 Evento, cotidiano: a soberania do instante	41
PARTE 2: Ciência, técnica e indústria: a tradição Lumière	50
2.1 Exame de paternidade	50
2.2 Cinematografia: panorama tecnológico	61
2.3 Tradição técnica e ciência	87
2.4 Lumière (pai e filhos) e Edison: o sentido da cinematografia	100
PARTE 3: Operadores Lumière – exploração comercial, viagens e proto-linguagem	106
3.1 Grand Tour?	106
3.2 Louis Lumière tinha um problema	113
3.3 O cinematógrafo não está à venda	123
3.4 Formação de operadores	129
3.5 Organizando sessões	134
3.6 Uma experiência radical (e uma mudança de planos)	156
3.7 Técnica cinematográfica e proto-linguagem: Panorama, panoptismo	166
PARTE 4: Espectador e público. Indefinições e cunhagem de um sujeito coletivo moderno	179
4.1 Amorfismo	179
4.2 Espectadores, antes de público	192
4.3 A invenção do “público” moderno	206
4.4 Crise dos sentidos: introdução a um novo homem	224
PARTE 5 – CONCLUSÃO: O homem cinematográfico e seu dilema	244
5.1 As três experiências cinematográficas	244
5.2 O problema da experiência do espectador	205

5.3 O dilema do indivíduo 256

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FÍLMICAS 262

*Le moment destinal du critique est donc celui où les choses deviennent formes, l'instant où tous les sentiments et toutes les expériences vécues qui étaient en deçà et au-delà de la forme reçoivent une forme, se fondent et se condensent en une forme. C'est l'instant mystique de la conciliation de l'extérieur et de l'intérieur, de l'âme et de la forme. Il est tout aussi mystique que le moment destinal de la tragédie, de la nouvelle, de la poésie lyrique, où respectivement héros et destin, hasard et nécessité cosmique, âme e arrière-plan se touchent et se confondent en une unité nouvelle, indissociable tant dans le passé que dans le futur.*

**Georges Lukács**, *L'âme et les formes*.

*Chers amis,  
Vous êtes en été, et c'est l'hiver ici, c'est-à-dire qu'il fait assez chaud, mais il pleut souvent. Cela va durer quelques mois.*

*La récolte du café aura lieu dans six mois.*

*Pour moi, je compte quitter prochainement cette ville-ci pour aller trafiquer dans l'inconnu.*

**Arthur Rimbaud**, carta de 04/05/1881, Harar.

## **PARTE 1 - INTRODUÇÃO: Cinema e História.**

### **1.1 – Resgate de uma memória devastada.**

#### I

“Cinema” e “filme” se tornaram termos tão cotidianos quanto “história”, e hoje o trio se associa normalmente em locuções como *história no cinema*, *história do cinema* ou *filme histórico*, servindo-se à vontade de palavras como *documento* e *documentário*. Pouco após o lançamento do Cinematógrafo Lumière, no final do século XIX, já se falava dos serviços que a nova invenção poderia prestar ao registro de eventos no tempo, e de sua fantástica capacidade de legar testemunhos pretensamente inequívocos a gerações futuras. Apenas no início dos anos 1930, no entanto, formou-se um consenso internacional – fruto de uma mentalidade que se difundia havia mais tempo – de que não só o registro da história através do cinema, mas o inverso, uma memória da cinematografia, também precisava ser conservada. O cinema tinha o seu próprio passado, deveriam salvá-lo da destruição, construir arquivos, estudá-lo com seriedade.

Combinar “cinema” e “história”, submeter um ao exame do outro, significa necessariamente representar um objeto que é, em si, uma representação. Significa propor um olhar sobre outro olhar, ou mesmo, em determinados casos, um monumento de um monumento.

São numerosas as semelhanças entre os dois, ainda que as suas formas de atuação dependam de técnicas bem diferentes. O cinema, assim como a história, desenvolve discursos que se projetam no tempo, e que atiram luz sobre eventos ou experiências pertencentes ao passado. Ambos em momentos diversos flertam com o objetivismo, dizem-se em posse da Verdade. Tanto o cinema quanto a história se referem a uma “realidade” e a um “tal qual” absolutamente fugidios, inacessíveis em sua dimensão total. Acabam submetidos sempre ao recorte, ao incompleto, e também às inclinações da pessoa por trás da câmera ou da caneta.

“Cinema” e “história” em diversos momentos se assemelham a dois agentes trabalhando sobre um mesmo material, e que talvez tivessem motivos para nutrir uma certa rivalidade – o que não acontece graças ao espaço próprio que cada um assumiu social e politicamente, apesar das experiências ideológicas às quais já foram submetidos em conjunto.

Tanto “história” quanto “cinema” contêm mais de uma acepção. A primeira pode se referir ao complexo conjunto de fenômenos experimentados através do tempo, assim como à narrativa que busca transmiti-lo (que pode se orientar por um sentido único ou através de várias *histórias*), ou ainda à disciplina que estuda tais discursos. “Cinema”, por sua vez, além de denominar o espaço no qual são assistidos os filmes, faz alusão ao sistema produtivo e comercial que explora a cinematografia, com todos os seus personagens (atores, diretores, produtores...) e subprodutos. Finalmente, se usa a palavra “cinema” para fazer menção ao que existe de estilístico e próprio à linguagem cinematográfica dentro de um filme. A película é o ponto zero: há “cinema” no seu interior, na composição da imagem e no uso da luz, e também “cinema” em tudo que rodeia a sua elaboração física e o seu consumo.

Falar em uma *história do cinema* nem sempre foi algo simples, e volta hoje a apresentar dificuldades com uma imagem em movimento que se pulveriza em um universo tão variado e dinâmico de novas mídias. Na primeira metade do século XX, o seu maior obstáculo se encontrava no descrédito que enfrentava, sendo muitas vezes vista como uma história anedótica, como simples diários de produção ou sinônimo de biografias de estrelas. Isso não quer dizer que não houvesse obras sérias tratando da questão durante o período, mas esta não era a regra. Em 1912 já se publicavam em países como França e Estados Unidos estudos um tanto repetitivos que ostentavam o título de “História do Cinema”, algo que continuou existindo nas décadas seguintes, ainda que com um conteúdo dedicado quase que exclusivamente à invenção do cinematógrafo e, em geral, através de um ponto de vista condescendente, que interpretava as trajetórias dos pioneiros e os seus “erros” a partir daquilo que o cinema só depois veio a se tornar.<sup>1</sup>

Uma *história do cinema* feita com rigor, com pesquisa e levantamento de novas fontes, só começou a ser elaborada a partir dos anos 1940, em parte impulsionada pela mentalidade de conservação que se formara através da década anterior. A constatação de que uma imensa parte da cinematografia se perdia definitivamente por falta de conservação levou uma geração que cresceu com o

---

<sup>1</sup> Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*, p. 9.

cinema como uma cultura estabelecida a se organizar para impedir danos ainda maiores. A destruição tomara proporções gigantescas.

Após esgotado o ciclo normal de exploração, o destino de um filme caía na incerteza, e não raramente o seu estado físico se tornava deplorável após tantas projeções e manuseios pouco cuidadosos. A falta de conservação ou de estocagem apropriada das películas explica a maior parte dos desaparecimentos, mas havia também as influências políticas (formas variadas de censura) e as pressões econômicas neste componente. Aliás, quase sempre que algo que se sucede não tem motivo aparente este motivo pode ser encontrado numa razão financeira. Conservar não custava barato, e os rolos de película podiam ser vendidos para recuperação de parte de sua química. Por essa lógica, o “reaproveitamento” de filmes se fazia pela tonelada.

Na primeira metade do século XX houve dois eventos-chave que estimularam uma grave onda de destruição de filmes, por omissão ou intencionalmente. O primeiro deles é marcado pelo ocaso do cinema dito “primitivo” ou dos “primeiros tempos”, um conjunto de obras produzidas vagamente entre 1895 e 1908, e cujas características específicas serão detalhadas mais adiante. O desenvolvimento de uma cinematografia de ficção com uma linguagem inovadora, com características estilísticas próprias àquela técnica, provocou uma mudança no gosto do público que transformou tudo que fora produzido antes em comercialmente obsoleto. Simultaneamente, o estabelecimento de novos padrões técnicos para câmeras e negativos, padrões supostamente universais, relegou ao descarte as fitas que obedeciam a outros modelos, mais antigos. Atirava-se algo como quinze anos de filmografia à ação infalível do tempo, simplesmente por falta de interesse da audiência ou pela mudança nos padrões de registro e projeção.

Duas exceções à devastação: a produção da Société Lumière e a de Georges Méliès. A dos irmãos Lumière pela celebridade conquistada e, em grande medida, pela estrutura industrial com a qual contavam na usina de Lyon, onde um valioso arquivo foi constituído, ainda que sem uma organização sistemática. A correspondência entre Louis Lumière, o historiador Georges Sadoul e o presidente de Cinemateca Francesa, Henri Langlois, demonstra como a partir de 1946 esse material estocado começou a ser organizado e estudado pela instituição parisiense,

que tornava-se então a sua guardiã<sup>2</sup>. Méliès, por sua vez, teve o resgate de parte de suas obras garantido pela geração surrealista do começo dos anos 1920, que identificava no primeiro mágico do cinema algo como um precursor.

O segundo evento-chave se observa na passagem do cinema mudo para o sonoro, processo inaugurado no final da década de 1920. Mais uma vez se estabelecia um novo padrão de cinema e, com ele, um novo gosto do público. Retirada do circuito de exploração comercial, a cinematografia pré-1927 (ano de lançamento do que se considera o primeiro filme com diálogo sincronizado, *The Jazz Singer*, da Warner Brothers) também era relegada ao esquecimento e à falta de conservação, sempre onerosa.

Não à toa, diz-se comumente que os historiadores que pesquisam esse “primeiro cinema” não gostam de filmes. Trata-se de um trabalho quase de arqueologia, em que faltam as principais fontes sobre as quais os estudos se baseiam. Mesmo quando o estatuto de “arte” começou, muito lentamente, a ser concedido ao cinema, por volta de 1908<sup>3</sup>, na França, não se deu atenção à produção do século XIX e do início do XX, aos chamados “primitivos”. São eles, no entanto, o objeto central desta pesquisa.

As duas levas de destruição citadas (agravadas mais tarde, em 1954, por uma terceira onda, com a passagem do negativo de nitrato para o de acetato) podem ajudar a entender a lenta formação de uma consciência de conservação. As gerações nascidas nas primeiras duas décadas do século XX testemunhavam a perda dos filmes que haviam feito parte de suas infâncias. O cinema tinha um passado, e ele devia ser protegido.

## II

Um amplo movimento de criação de cinematecas sucede-se, internacionalmente. Em 1929 é aberto o arquivo do M.O.M.A., em Nova York; em 1932, a Cinemateca Nacional francesa, estatal, depois substituída, em 1936, pela Cinemateca Francesa, inaugurada por Henri Langlois e Georges Franju. Em 1933 surge a importante Cinemateca de Estocolmo, no ano seguinte a de Berlin e,

---

Auguste e Louis Lumière, *Correspondances*, p 350.

<sup>3</sup> Em 1908 Paul Lafitte cria a *Société du Film d'Art*, marco desta nova percepção sobre o cinema. Ela própria, contudo, pode ser discutida na medida em que o elemento *artístico* não despontava de uma eventual linguagem cinematográfica, mas dos temas abordados pelas fitas, que passavam a explorar repertórios clássicos. Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du Cinema Français*, p.17.

em 1935, o National Film Archive, em Londres. As fascinantes histórias destas instituições são muito particulares e têm grandes variações de país para país, principalmente no tocante à sua condução: privada ou estatal. Todas elas existem até hoje, apesar das dificuldades financeiras no percurso, e já em 1938 buscavam uma maneira de unir forças com a criação da FIAF. A fundação da Federação Internacional de Arquivos de Filme foi um importante passo para a consolidação da mentalidade de conservação cinematográfica, e o início de uma grande cruzada pelo globo à procura de filmes dados como perdidos – ou mesmo de seus fragmentos, para uma posterior recomposição.

As cinematecas recolhiam não apenas as fitas, mas tudo relacionado às suas produções e distribuições: cartazes, fotografias de set, desenhos, figurinos e cenários inteiros. Seus fundadores iam às usinas de incineração ou reaproveitamento de películas e compravam as mesmas bobinas antes vendidas por lote. Em pouco tempo formavam em suas sedes (que de início podiam ser um simples apartamento ou uma sala comercial) verdadeiros *arquivos*.

Daí a necessidade de se estudar e escrever uma *história do cinema*. Não exatamente aquela do início do século, com uma obsessão pela invenção do cinematógrafo e a repetição exaustiva dos mesmos preconceitos, mitos e lendas que constituíam essa narrativa quase providencial, mas outra, baseada nas novas fontes disponíveis. Uma história que fosse também diacrônica, que levasse em conta as condições econômicas e sociais dentro das quais o cinema fora engendrado. Tal empreitada teve como autor maior Georges Sadoul, que em 1946 publicou o primeiro de cinco tomos de sua *Histoire Générale du Cinema*. Precedido por outros autores também importantes para a abertura de novas linhas de pesquisa (como Coissac, em 1925, ou o crítico ídolo da Nouvelle Vague, André Bazin, a partir de 1945), Sadoul conseguiu estabelecer um escopo mais amplo para os estudos cinematográficos, introduzindo o fator econômico – e o exame das condições materiais – como determinante para explicar os caminhos percorridos pelo cinema em seus cinquenta primeiros anos de vida.

Sadoul impulsionou na França uma nova leva de pesquisas e formou uma importante geração. Esta, além de seguir a linha por ele inaugurada, estudando o passado do cinema a partir de perspectivas mais amplas e apoiando-se em arquivos, defendeu a inclusão do *estilo* cinematográfico e de suas diferentes escolas como foco de análise. Dois nomes de destaque são os de Jean Mitry – que

nos anos 1960 escreveu a sua própria *Histoire du Cinema*, em cinco tomos – e Noel Burch, autor de *Práxis do Cinema* (1969). A preocupação com o elemento estilístico nos estudos cinematográficos, assim como a sua relação com as outras artes, já havia gerado importantes obras décadas antes, fora da França, como os textos de Bela Balázs e de Vsevolod Poudovkine nos anos 1920, e os de Sergei Eisenstein, a partir da década de 1930. O estatuto artístico do cinema fora discutido também nos anos 1930 por Rudolf Arnheim, em obras como *Film als Kunst* (1932), e os aspectos psicológicos do cinema, assim como as suas relações sociológicas com o público, investigadas a partir de 1926 (e durante boa parte do século XX) pelo grande teórico Siegfried Kracauer. A circulação destas obras pela Europa era de início limitada, e só encontrou uma tendência maior de tradução a partir da década de 1960. Os anos 1970 assistiram a uma intensificação deste quadro e também ao aumento da contribuição da semiologia aos estudos fílmicos, participação encabeçada por Christian Metz, um dos responsáveis pela análise da imagem cinematográfica enquanto conjunto de códigos confrontados ao imaginário do espectador – enquanto linguagem original. Durante as duas últimas décadas do século XX as publicações mais inovadoras surgiram não tanto do continente Europeu, mas dos Estados Unidos e da Inglaterra, principalmente através de editoras universitárias. A *história cultural* passou, de forma mais sistemática, a se ocupar do cinema, com um novo impulso em direção aos arquivos, ao exercício da micro-história, e ao estabelecimento de conexões interdisciplinares originais que passaram então a costurar a história da cinematografia a partir de fenômenos que lhe fossem contemporâneos, como a moda, o jornalismo, a indústria de entretenimento... A aproximação do centenário da primeira projeção pública Lumière, em 1995, propiciou a restauração do interesse pelo período inicial da experiência cinematográfica, com a reafirmação dos anos “pioneiros,” no final do século XIX – analisados sem mitologias e idealizações –, como fundamentais para o conjunto da história do cinema. Este é o contexto no qual se inscreve a presente tese, o de sugerir uma interpretação para o “cinema de origens” com base em fontes e pesquisas disponibilizadas com o centenário, interpretação inscrita no campo da história cultural e aberta a discussões interdisciplinares.

A existência de uma historiografia própria, produzida por pesquisadores criteriosos e desenvolvida através de métodos seguidos por historiadores de outras

áreas, não garantiu automaticamente à história do cinema um estatuto próximo ao da história da arte, muito menos ao da história política. A percepção dela como anedótica, biográfica, ou ainda como um antiquário dos “grandes filmes”, mantinha-se no pós-guerra apesar de sua profissionalização.

Com a abertura de arquivos cinematográficos pelo mundo, e um crescente interesse pela pesquisa, começaram a surgir também grupos interdisciplinares que estudavam a partir da academia questões relacionadas ao cinema. Na França, um dos mais importantes foi o *Institut de Filmologie*, fundado na Sorbonne em 1946 por personalidades como Gilbert Cohen-Séat, Roland Barthes e Edgar Morin. Tão importante quanto a fundação de centros e institutos, no entanto, foi mais tarde o movimento de historiadores oriundos da história política que ao se interessarem pelo cinema ajudaram a legitimá-lo como fonte, ou mesmo como objeto de estudo, tirando-o de seu ostracismo disciplinar. Marc Ferro talvez seja o exemplo mais evidente de historiador político cujas pesquisas aos poucos incorporaram o problema da representação cinematográfica (e o conteúdo dos filmes), transformando-a depois em questão central. A relação entre História e cinema passou a receber especial atenção do autor a partir dos anos 1970, quando começou a dirigir um grupo de estudos sobre o tema na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Ferro publicou em 1974 seu *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*, e, três anos depois, o seu clássico *Cinéma et Histoire*. Ambos demonstram o valor da cinematografia – da técnica e de suas representações, ficcionais ou não – para as ciências sociais, a sua capacidade em registrar eventos ou projetar discursos e narrativas de uma forma original e historicamente pertinente.

Durante o século XX foram descobertas diversas maneiras de se associar as palavras “história” e “cinema”. Pedacos de película guardaram inadvertidamente personagens perdidos no tempo, oferecendo um retrato do passado como documento – ou simples fragmento. Em diversas ocasiões narrou com sofisticação grandes feitos históricos, reconstituindo-os diante da câmera. A História, por outro lado, admitiu a importância dos registros fílmicos, incorporou-os às suas ferramentas. Admitiu também a sua autonomia e a necessidade de se estudar a evolução primeiro de suas técnicas, depois de seus estilos, finalmente de sua arte. Tudo devia ser guardado, conservado, pesquisado. O cinema devia penetrar a História na mesma medida em que se mostrava vital fundar uma história do

cinema. A consciência de que uma devastação terrível se expandia pela memória cinematográfica, e portanto pela memória da cultura humana, com filmes destruídos propositalmente ou por descaso, e a reação enérgica a tal ameaça constituíram o impulso inicial para o resgate do tempo dos pioneiros.

Há de se mencionar ainda o problema de nomenclatura no qual naturalmente se esbarra ao se lidar com os anos inaugurais de cinema. Chamá-lo de “primitivo”, embora fosse uma prática corrente, tornou-se inadequado tanto pela influência crítica do pensamento antropológico quanto pelo entendimento de que estes filmes não poderiam ser valorizados pelo prisma da produção que, mais tarde, impôs-se como padrão, a partir (muito vagamente) da primeira guerra mundial – o chamado “cinema clássico”<sup>4</sup>. Expressões como “primeiro cinema”, “cinema dos pioneiros”, “cinema de origens” (do francês, *cinéma des origines*) ou apropriações da locução, em inglês, *early cinema* tornaram-se mais correntes. Independente do termo escolhido, as dificuldades de periodização se mantêm latentes, provando-se difícil o estabelecimento de balizas temporais que englobem com eficiência um período fechado, coerente. Como certo sabe-se somente que por meados da primeira década do século XX o gosto do público começou a verter em direção a filmes que traziam uma linguagem baseada nas próprias especificidades técnicas da câmera (o que não quer dizer que elementos dessa linguagem não se apresentassem desde a invenção do cinematógrafo, ainda que de maneira não sistematizada), explorando narrativas que progressivamente privilegiavam a ficção, através de fitas de comprimento maior, lançadas por produtoras cada vez mais arrojadas em termos comerciais e publicitários. Observou-se um impulso à industrialização – e à padronização conseqüente – do cinema, com o enraizar de um estilo que deixou para trás tudo que fora feito antes. Tratava-se de um processo cuja conclusão com freqüência se associa (com brutal arbitrariedade) ao início da Primeira Grande Guerra, ainda que dez anos antes seus sinais se insinuassem claramente.

### III

A presente tese se debruça sobre os anos inaugurais da cinematografia, no final do século XIX. Estuda o período em que o próprio cinematógrafo, a sua

---

<sup>4</sup> Cf. Jacques Aumont & Michel Marie, “Primitif”, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 165.

técnica, era o *espetáculo* – ao invés do conteúdo dos filmes que ele projetava. Tem como objetivo analisar os papéis dos diferentes agentes envolvidos na exploração desta invenção, perguntando-se em que medida, combinados, inventaram uma modalidade própria de *experiência*, envolvendo novas formas de conhecimento e de apreensão sensível. A imagem fotográfica em movimento, mais que uma revolução, foi uma aglutinadora de pequenas inovações que já circulavam pela sociedade, e que juntas apresentavam uma *visão* original, símbolo em si do conjunto de transformações que remodelavam a cultura e os sentidos durante passagem do século XIX para o XX.

Não raramente, uma pesquisa sobre a gênese da técnica cinematográfica se faz às custas da desumanização de sua história, desconsiderando a ação subjetiva dos personagens envolvidos, exacerbando a importância de um desenvolvimento tecnológico linear e auto-evidente. Outras vezes, ela faz exatamente o contrário: gera um mito fundador, um discurso teleológico. Em ambas, o elemento criativo – com os seus infortúnios e sucessos – se perde no registro banal daquilo que sempre se soube. Resgatar e analisar cuidadosamente os caminhos percorridos pelos agentes que constituem esta história significa *determinar o que estava em jogo* para cada um deles no momento em que agiam. Significa traçar trajetórias dissonantes, interpretar contextos diferentes, contextualizar interpretações específicas, e, apesar da autonomia de cada instância, ser capaz de entender de que forma elas se combinaram de uma dada maneira. O impulso inicial da cinematografia foi tocado por personagens com preocupações e interesses muito diversos, mas cujos trabalhos renderam resultados que se cristalizaram em uma única experiência: a *experiência cinematográfica*, sem dúvida com diferentes acepções e vivências, mas detentora de um universo específico – e coletivo.

Qual é a importância do cinema dito “de origens” para esta investigação? A produção fílmica dos pioneiros, realizada ainda em um contexto de experimentação científica, e depois aplicada à exploração comercial através de espetáculos públicos, apontava ao mesmo tempo em diversas direções, não obedecendo ainda a um padrão institucionalizado. Potencial puro, ela colocava tudo a teste, não procurando repetir uma receita que se mostrava bem sucedida. O cinema de origens não sabia ainda a que viera ao mundo. Não sabia porque não havia uma resposta certa, porque uma resposta deveria ser inventada. Tudo se mostrava possível, passível de experimentação, e as reações dos que entraram em

contato com estas experiências não haviam sido condicionadas pelo hábito, pelo menos não pelo hábito do espectador cinematográfico que aos poucos se formou.

Como já se disse, a tarefa de pesquisar os primeiros anos do cinema esbarra na ausência de filmes. A grande maioria foi perdida para sempre. Não apenas por essa razão a produção dos irmãos Louis e Auguste Lumière, com uma amostra bem conservada, prova-se incontornável. O modelo de exploração aplicado aos Cinematógrafos Lumière obedecia a um sistema de enorme engenho. Com a pesquisa e a construção centralizadas, razoavelmente registradas, os aparelhos mais tarde sofreram testes nas mãos de operadores da companhia, homens com sensibilidades diferentes, que o experimentaram não apenas de diversas maneiras, mas em audiências profundamente heterogêneas, espalhadas por todo o planeta. O cinema de origens tinha em mãos uma explosão de possibilidades criativas, através de uma invenção que até então era só potencialidade, indefinição. Ao se utilizar o acervo Lumière como fonte principal se garante uma visão rica e multifacetada do fenômeno cinematográfico, observando-o a partir de diferentes pontos de vista, registrados por um arquivo (sobrevivente) relevante de filmes, e também por correspondências e diários. O elemento de fragmentação mantém-se presente, dando à pesquisa um certo ar de arqueologia, mas em um nível que não impede um desenho minimamente seguro da situação.

A fim de determinar em que grau o cinematógrafo criava uma modalidade original de experiência, e de se perguntar até que ponto ela permitia acesso a um conhecimento sensível – apesar da passividade *física* do espectador –, mediado pela lente da câmera-projetor, a tese pretende investigar os diferentes componentes, as diversas *visões*, que se combinaram em uma só técnica, oferecendo a partir de experiências individuais uma outra, coletiva. Ainda mais importante, propõe-se a fazê-lo levando em conta a capacidade criativa dos agentes envolvidos, sem tratá-los de forma condescendente ou paternalista.

Apesar das conexões interdisciplinares e do olhar diacrônico sobre os eventos que envolveram a invenção, a exploração e a recepção do cinematógrafo Lumière, a estrutura da tese obedece uma divisão bem elementar. Ela contém três unidades centrais que examinam três pontos de vista básicos, com interesses e atenções distintas, mas essenciais dentro da experiência cinematográfica: o do inventor, o do explorador e, finalmente, o do espectador. Após uma discussão específica sobre cada um desses universos, com suas características autônomas,

uma última unidade deve delinear um campo comum entre as três “leituras” do cinematógrafo, colocando em exame mais direto a hipótese de que uma forma específica de apreensão de sentido se configurava a partir da combinação das três. Deve se perguntar, enfim, em que medida a inauguração de uma nova forma de conhecer o mundo lançava também uma modalidade de experiência inédita – e, em última análise, mesmo um *novo homem*, fundado em uma modernidade que valorizava o essencialmente visual, a descorporização do indivíduo e a fragmentação das referências, tudo num ambiente urbano habitado por um sujeito que era, acima de tudo, consumidor .

A unidade 2, intitulada, “Ciência, técnica e indústria: a tradição Lumière” busca destrinchar as questões envolvidas na invenção do cinematógrafo construído em Lyon, no seu dia a dia laboratorial, determinando quais problemáticas científicas e mecânicas participaram do processo. Propõe uma análise de tecnologias independentes que, existentes havia anos e associadas de uma maneira original pelos irmãos Lumière, levaram à construção do aparelho tal como veio a ser conhecido. Examina também os problemas filosóficos surgidos em consequência das invenções que pareciam manipular a percepção humana do tempo. A unidade, além de se interessar biograficamente pelos irmãos, investigando as suas trajetórias individuais, a construção de uma sólida empresa e o desenho das mitologias que os envolviam, deve analisar o contexto científico e acadêmico dentro do qual eles se inscreviam, então marcado por uma crescente cooperação com a indústria – associação nem sempre vista com bons olhos, e responsável pelo choque entre o princípio humanista de cooperação e o comercial de concorrência.

A unidade 3, “Operadores Lumière – exploração comercial, viagens e proto-linguagem”, discute o trabalho dos homens contratados pela *Société* para explorar comercialmente o cinematógrafo pelo mundo. Eles se utilizavam da *reversibilidade* do aparato – tanto câmera quanto projetor – para enviar à matriz em Lyon imagens de destinos longínquos. Ao mesmo tempo, realizavam nestes locais apresentações da grande novidade francesa. O cotidiano de suas viagens será explorado através de uma análise conjunta de cartas e diários deixados pelos operadores, de forma a estabelecer quais normas comerciais a “escola Lumière” seguia: o processo de chegada às cidades, de escolha de salas para exibição, de divulgação, a dinâmica durante as projeções, a escolha da programação... O

capítulo pretende descrever em detalhe a experiência de um operador em campo, buscando entender quais questões, por seu ponto de vista, estavam em jogo dentro do complexo fenômeno cinematográfico. Utilizando-se da vivência do primeiro operador (o próprio Louis Lumière), que aplicou ao seu aparelho normas retiradas das artes plásticas e da fotografia, examinar-se-á o balbuciar de uma linguagem específica à técnica cinematográfica, e a sua apropriação por seus aprendizes, com um conseqüente desenvolvimento de suas potencialidades. Os operadores, confrontados com desafios específicos, improvisavam soluções que simultaneamente modelavam uma sintaxe incipiente. Colocavam-se no lugar do espectador, buscavam antecipar as reações que podiam colher. Sobretudo, descobriam a possibilidade de oferecer à audiência um *olhar* original, através do qual ela não apenas enxergaria paisagens inacessíveis corporalmente, mas entraria em contato com uma visão nova sobre o seu próprio cotidiano.

Em “Espectador e público. Indefinições e cunhagem de um sujeito coletivo moderno”, a quarta e última unidade deste núcleo central da tese, o papel da audiência será pesquisado com a preocupação de conceder a ela um “benefício de dúvida”, admitindo a possibilidade de se tratarem de indivíduos com uma inteligência mínima e dotados de uma sensibilidade criativa, ao invés de automaticamente interpretá-los como sujeitos alienados e passivos por definição. Enquanto se tenta entender o contexto do qual faziam parte estas pessoas, de origens muito heterogêneas, deve se propor a cunhagem da noção de “público” – não como um coletivo de indivíduos, mas como uma categoria comercial que pressupunha colher reações padronizadas ao produto oferecido. Os papéis da mentalidade consumista, da publicidade e dos jornais no processo serão igualmente discutidos, oferecendo depois um debate sobre o conflito entre o sujeito criativo sentado na cadeira do cinema e o padrão de reação que uma dada cultura de massa buscava lhe sugerir.

A unidade 5, “O homem cinematográfico e o seu dilema”, parte conclusiva da tese, combinará as discussões das unidades anteriores, colocando em questão o problema da *experiência* na cinematografia, principalmente pelo prisma do espectador, freqüentemente tachado como “alienado” quando diante da tela. O cinematógrafo serve como síntese para o conjunto de transformações impostas pela modernidade à cultura do século XIX, e como tal pode sugerir um caminho para entender as transformações sofridas pelo indivíduo neste contexto, tanto em

termos psíquicos como na relação entre o seu corpo e o ambiente no qual ele atuava. Em última análise, pode expor o dilema que essa modernidade apresentava ao indivíduo, cobrando um posicionamento sobre o que ele entendia como “conhecer” e “experimentar”. Finalmente, a unidade pretende questionar em que medida um “novo homem”, com um arcabouço sensitivo “reprogramado”, surgiu neste contexto de modernidade, tomado pela velocidade, o consumo e a aparente separação entre ação e reação, causa e consequência, significante e significado.

A tese pretende investigar essas três visões autônomas (a do inventor, a do operador e a do espectador), por vezes divergentes, sobre o significado da técnica e da representação cinematográficas – analisando as questões em jogo em cada um de seus contextos independentes –, e finalmente se perguntar até que ponto elas se combinaram em um único fenômeno coletivo, por sua vez simbólico de uma nova subjetividade que se constituía na passagem do século XIX para o XX. Obras clássicas de história e teoria cinematográfica serão confrontadas às recentes pesquisas sobre o período (estimuladas pelo centenário do Cinematógrafo Lumière), de forma a atualizar discussões centrais ao tema. Da mesma forma, propõe-se um mergulho em fontes primárias como diários, correspondências e artigos de imprensa, a fim de se ter acesso a um olhar mais cotidiano e palpável sobre a experiência cinematográfica em seus diversos campos. A presente tese se interessa pelo componente humano e criativo dos eventos discutidos. Por essa razão as mitologias (bem numerosas) serão destrinchadas, ao mesmo tempo que uma abordagem calcada na semiologia, esquemática e preocupada com sistemas de linguagem, ocupará um segundo plano em benefício de um enfoque orientado pela história cultural.

Antes de seguir em frente e iniciar uma investigação sobre como estes três pontos de vista independentes teriam se combinado, a partir do fim do século XIX, em uma experiência original, impulsionada pelo cinematógrafo, algumas considerações sobre a relação entre cinema e história ainda podem ser traçadas. A presente unidade deve nas próximas páginas se ocupar do diálogo entre estas duas formas de representação – em momentos em sintonia, em outros seguindo direções diversas.

## 1.2 – Século XIX: século do cinema, século da História (e sua crise).

### I

O cinematógrafo Lumière representa bem o universo técnico e simbólico no qual foi engendrado. Uma síntese de diversas experiências autônomas – levadas à cabo em momentos por homens de ciência, em outros por artesãos, finalmente por industriais e pessoas ligadas ao entretenimento –, o aparelho serve como uma ótima metáfora para o conjunto de transformações que revolucionava o cotidiano urbano nos últimos anos do século XIX. Epítome de uma nova configuração dos sentidos, o cinematógrafo concentrava em uma só forma de representação elementos dispersos que já se impunham ao transeunte de uma capital dita *moderna*: acesso a experiências *descorporizadas*, subversão das noções de tempo e espaço (e portanto de duração e distância), velocidade, desorientação, simultaneidade, e, finalmente, a sedução macabra do choque. Tudo reunido em apenas um aparelho, responsável por um espetáculo que tornava *espetacular* os mais banais eventos humanos.

A técnica cinematográfica surgia por volta de 1895 embalando um capítulo significativo da herança cultural que o século XIX legava ao XX; a sua utilidade não passou despercebida pelos que se dedicavam aos problemas da História, tanto a do passado quanto à construção daquela se projetava no futuro. Com o cinema surgiam novas bases sobre as quais os indivíduos do presente poderiam deixar fontes confiáveis, “verídicas”, sobre o seu tempo às gerações de amanhã.

Tal oportunidade fazia parte da própria obsessão do século XIX com a História. Seus modelos deveriam fornecer, a partir do passado, interpretações capazes de dar sentido aos fenômenos experimentados no presente, inscrevendo-os numa tradição que simultaneamente proporia imagens, temas e narrativas para legitimar as suas representações. Assumindo para si a importância que no século XVIII tinha a filosofia, a História (em seu paradigma iluminista) passava a ocupar uma posição dominante enquanto prisma para as mais variadas áreas de conhecimento humano. Ela garantia no XIX um significado teleológico para os eventos contemporâneos – todos ligados e classificados a partir de uma noção específica de progresso –, ao mesmo tempo em que reagia à desestabilização provocada pelo ritmo acelerado de transformações ao qual se submetiam as sociedades urbanas da época.

Seu modo de pensar [o da História] e sua perspectiva temporal penetraram na maioria dos campos do conhecimento, enquanto os modelos do passado inspiravam as artes. (...) A pintura histórica e o romance histórico ganharam novo destaque na prática artística, ao mesmo tempo em que o estudo e a crítica das artes eram concebidos como história da arte, da literatura, etc. (...) As culturas do passado forneceram a roupagem decente para vestir a nudez da utilidade moderna. O historicismo na cultura surgiu como um modo de enfrentar a modernização invocando os recursos do passado.<sup>5</sup>

Por *historicismo* entende-se um espectro amplo de interpretações, que se estende da simples eleição da História como “princípio explicativo” da cultura (de cada uma de suas áreas), ao argumento – oriundo do pensamento hermenêutico – que valoriza “a importância do contexto histórico à interpretação de textos de toda sorte.”<sup>6</sup> Se essa tendência pode trazer um viés relativista, enxergando um conjunto de propriedades específicas e autônomas em cada sociedade, em cada época (acessíveis ou não ao indivíduo que as investiga), pode também defender uma interpretação totalizante, única, que submete cada elemento a uma mesma lógica ou lei dita “natural”. O Progresso, a ideologia desenvolvida pelo Iluminismo, dominou a maior parte do século XIX, comparando e classificando as diversas sociedades (tanto no espaço quanto no tempo) em função dos seus “avanços” em direção a um dado ideal civilizatório. Condorcet, no final do século anterior, argumentava que da mesma forma que “leis naturais” identificadas pela ciência regiam os “fenômenos do Universo”, a experiência do passado poderia orientar o filósofo a prever os caminhos do futuro:

*Si l’homme peut prédire, avec une assurance presque entière, les phénomènes dont il connaît les lois ; si lors même qu’elles lui sont inconnues, il peut, d’après l’expérience du passé, prévoir avec une grande probabilité les événements de l’avenir ; pourquoi regarderait-on comme une entreprise chimérique, celle de tracer, avec quelque vraisemblance, le tableau des destinées futures de l’espèce humaine d’après les résultats de son histoire. Le seul fondement de croyance dans les sciences naturelles est cette idée que les lois générales, connues ou ignorées, qui règlent les phénomènes de l’Univers, sont nécessaires et constantes ; et par quelle raison ce principe serait-il moins vrai pour le développement des facultés intellectuelles et morales de l’homme que pour les autres opérations de la nature?*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Carl Schorske, *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. pp. 14-15.

<sup>6</sup> Paul Hamilton, *Historicism*, p. 2. No original: “..the importance of historical context to the interpretation of all kinds.”

<sup>7</sup> Condorcet, *Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit humain*. “Se o homem pode prever, com segurança quase completa, os fenômenos cujas leis conhece; se mesmo quando elas lhe são desconhecidas pode, segundo a experiência do passado, prever, com grande probabilidade, os acontecimentos do futuro; por que razão se havia de considerar como empresa quimérica a de traçar, com alguma

A comparação entre a previsibilidade do futuro baseada na experiência do passado e o ordenamento do mundo natural a partir de padrões identificados (mesmo que não completamente entendidos) pela ciência levou intelectuais do século XIX a vislumbrarem a História enquanto *ciência*, ou mesmo, mais tarde, enquanto ciência dita *social*. O período não assistiu apenas à ascensão da História ao posto de chave-mestra interpretativa, ou de fonte universal para inspirações artísticas e narrativas. Viu também a sua sistematização em *disciplina*, a sua introdução como carro chefe nos programas de educação pública. A instrução pela História se apresentava primeiro como um problema civilizatório, depois como uma questão de fundo nacionalista. Posicionava a cultura nacional em função de seus progressos, comparando-a com a trajetória de outros países, preferencialmente deixados para trás. A padronização da História e a sua transformação em um único processo universal só se tornou viável no momento em que, novamente, seus desígnios misteriosos se tornaram leis desvendáveis:

(...) toda história mundial, no passado e no futuro, poderia numa certa medida ser calculada matematicamente, e o esgotamento do cálculo dependeria somente da dimensão do nosso conhecimento sobre as causas ativas. (...) Até os eventos a primeira vista perfeitamente casuais, casamentos, mortes, nascimentos ilegítimos, crimes, mostram, sobre uma série de anos, uma regularidade incrível, que só se explica se as ações arbitrárias dos homens também vestirem o caráter da natureza, do qual o curso se desenrola ciclicamente a partir de leis sempre uniformes. Estudar esse modo de explicação mecânica e química – pois nada exerce tanta influência sobre os eventos humanos que a força de afinidades eletivas morais – da história mundial é importante ao mais alto grau, especialmente quando orienta-se este estudo em direção ao conhecimento preciso das leis a partir das quais os diferentes elementos constitutivos da história, as forças e as contra-forças, agem e suportam as reações.<sup>8</sup>

verossimilhança, o quadro dos futuros destinos da espécie humana, segundo os resultados da sua história? O único fundamento da crença nas ciências naturais é a idéia de que as leis gerais, conhecidas ou ignoradas, que regem os fenômenos do universo, são necessárias e constantes; e por que razão este princípio havia de ser menos verdadeiro para o desenvolvimento das faculdades intelectuais e morais do homem do que para outras operações da natureza?”

<sup>8</sup> Wilhelm von Humboldt, “Considerações sobre as causas motrizes dentro da História Mundial”, IN: *La tâche de l'historien*, pp. 60-61. “(...) toute l'histoire mondiale, dans le passé et dans l'avenir, pourrait être dans une certaine mesure calculée mathématiquement, et l'exhaustivité du calcul dépendrait seulement de l'étendue de notre connaissance des causes agissantes. (...) Même les événements à première vue parfaitement casuels, les mariages, les décès, les naissances/accouchement illégitimes, les crimes, montrent, sur une série d'années, une régularité étonnante, qui ne s'explique que si les actions arbitraires des hommes soient elles aussi imbuées du caractère de la nature, dont le cours se déroule de façon cyclique depuis des lois toujours uniformes. Etudier ce mode d'explication mécanique et chimique – puisque rien n'exerce tant d'influence sur les événements humains que la force des affinités électives morales – de l'histoire mondiale est au plus haut degré important, tout spécialement quand on oriente cette étude vers la

A crença em um ser humano universal, essencialmente único, avalizou a História “matemática” sobre a qual falava acima Humboldt no começo do século XIX. Sua exatidão e previsibilidade pediam do historiador um olhar objetivo sobre as fontes com as quais trabalhava, assim como uma capacidade de síntese através da qual os eventos seriam organizados em função de uma mesma linha progressiva. Humboldt elaborou exaustivamente o que ele chamava de “a tarefa do historiador”: “ela consiste na exposição dos acontecimentos. Tanto maior será seu sucesso quanto mais pura e completa possível for esta exposição. Esta é a primeira e inevitável exigência de seu ofício, e, simultaneamente, o que ele pode pretender de mais elevado. Visto por este lado, o historiador se mostra receptivo e reprodutor, jamais autônomo e criativo.”<sup>9</sup>

Humboldt não usa o termo, mas as suas considerações remetiam a um modelo de historiador cuja ambição era a de revelar e transmitir a *verdade* sobre o passado – apesar da existência de áreas invisíveis ou anuviadas no quadro geral. O desenvolvimento posterior do pensamento positivista, irradiado para todo o mundo a partir da França, viria a fortalecer a percepção através do século XIX, com Leopold Von Ranke cunhando uma de suas mais conhecidas máximas com a asserção de que “a verdade só pode ser uma.”<sup>10</sup>

## II

Em uma era em que a História – como narrativa, disciplina e experiência – se via marcada por idéias como as de “Progresso”, “Civilização”, “Técnica” e “Verdade”, ocupando com este vocabulário um papel tão central nas representações culturais, uma invenção como o cinematógrafo suscitava propostas originais na relação do homem com o passado. Como que defendendo-se de si mesma, a radicalização sensorial da modernidade sintetizava-se em aparelhos capazes de invocar eventos no tempo e cristalizá-los em uma visão – dita incontestável – das coisas “tais como elas são”. Além do cinematógrafo, a própria fotografia e outras tecnologias como a do fonógrafo ofereciam cópias aparentemente desumanizadas, e portanto objetivas, “verdadeiras”, de um

---

connaissance précise des lois selon les gueules les différents éléments constituant de l’histoire les forces et les contre-forces agissent et subissent les réactions.”

<sup>9</sup> Idem, “Sobre a tarefa do historiador.” IN *Anima. História teoria e cultura*. número 2, p.79.

<sup>10</sup> Citado por Reinhart Koselleck, *Futuro Passado*, p.165.

momento específico perdido no tempo. O historicismo, em sua função simbólica de reação aos efeitos destabilizadores da experiência moderna, passava a enfrentar a concorrência de agentes autônomos, nascidos do próprio contexto explosivo que a História então buscava pacificar. Ao propor uma leitura específica sobre o *novo*, incluindo-o de alguma maneira no universo de formas e discursos da tradição, a História exercia o seu papel de, novamente, chave-mestra interpretativa e força aglutinadora, de fornecedora de sentido. A fotografia, a fonografia e a cinematografia superavam, através de suas técnicas, a filtragem de seus conteúdos pelo discurso histórico, para apresentarem-se como fragmentos de “história pura”, como janelas de acesso direto a um estar-no-tempo tal qual o experimentado “de fato”.

Algumas destas questões participaram vivamente da discussão promovida, em 1898 na França, pela publicação de dois textos de autoria do fotógrafo polonês Boleslas Matuszewski. Intitulados *Uma Nova Fonte da História* e *A Fotografia animada*, ambos foram resgatados recentemente por pesquisadores poloneses. O valor dos artigos reside não apenas no conteúdo de suas considerações, mas também no muito bem documentado conjunto de reações colhido pelo autor na imprensa francesa. *Le journal des débats*, *Le figaro*, *Le Matin*, *Le petit parisien* e *La presse* foram alguns dos jornais de grande circulação que deram destaque aos argumentos do fotógrafo, às vezes consagrando-os com editoriais. O debate demonstra a pertinência do tema da técnica cinematográfica (ou cronofotográfica) e a sua relação com a História já no fim do século XIX.

Importante salientar, Matuszewski não tinha nada de diletante. Notório fotógrafo do circuito aristocrático Paris-Varsóvia-Moscou, ele acompanhou oficialmente o casal imperial da Rússia de sua coroação até o ano 1900, ao mesmo tempo em que manteve um reputado estúdio na capital francesa.<sup>11</sup> Respeitado profissional, promoveu em 1898 (com as duas publicações pagas do próprio bolso) uma discussão sobre o papel que a “cronofotografia” deveria ocupar na manutenção da história. Seus argumentos partiam de uma premissa única que ele entendia como incontestável:

*On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infaillible. Elle peut contrôler la tradition orale et, si*

---

<sup>11</sup> Roland Cosandey, IN: Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, p. 29.

*les témoins humains se contredisent sur un fait, les mettre d'accord en fermant la bouche à celui qu'elle dément.*<sup>12</sup>

À “fotografia animada” Matuszewski atribuía uma objetividade cristalina e incontestável, impulsionada pela valorização exacerbada – e mais que subentendida então – do sentido da *visão* pela cultura de seu tempo.<sup>13</sup> O século XIX elegeu os olhos como principal meio de apreensão de sentido pelo ser humano (apesar do reconhecimento de suas fragilidades), o que explica em parte essa fé depositada na representação cinematográfica, a ponto de um jornalista da época sugerir que “é assim que a história será escrita daqui para frente, pelo cinematógrafo”.<sup>14</sup>

O homem, transformado em apêndice utilitário da câmera, tinha o seu olho substituído pelo olhar mecânico da lente. Em *Le Figaro*, de junho de 1898 o editorial afirmava que “(...) a cinematografia se tornara uma testemunha: ela podia dizer: – Eu vi! Ela tinha o poder de ressuscitar a visão, de torná-la material para nós... O cinematógrafo existe, e é daqui para frente uma testemunha cujos testemunhos não serão contestados.<sup>15</sup>”. A técnica tornava-se fiadora de uma verdade desumanizada e, por isso mesmo, supostamente infalível.

O autor, antes de tudo fotógrafo profissional, conhecia bem as diferentes formas de adulteração de uma fotografia. O “retoque” podia sutilmente eliminar ou alterar detalhes de uma imagem, manipulando o seu sentido. Matuszewski entendia porém que para “fraudar” uma banda cinematográfica essa “correção” manual deveria se repetir por uma centena de fotogramas, o que tornava a empreitada praticamente impossível. Eis a força do cinema.

Assim como a História esticava os seus tentáculos por todas as áreas de conhecimento humano, Matuszewski defendia que a fotografia (tanto a estática quanto a em movimento) se disseminasse pela cultura e a ciência, encontrando uma aplicação específica em cada um de seus campos. A proposição pode parecer

<sup>12</sup> Bolelas Matuszewski, « Une nouvelle source de l’histoire » IN : Ibidem, p. 9 “Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão de precisão que só pertence a ela. Ela pode fiscalizar a tradição oral, e se as testemunhas humanas se contradizerem sobre um fato colocá-las de acordo fechando a boca da que ela desmente.”

<sup>13</sup> V. Parte III.

<sup>14</sup> « *Et c’est ainsi que s’écrira désormais l’histoire : par le cinématographe.* », no original. Citado por Consadey, Ibidem, p. 17.

<sup>15</sup> « (...) La cinématographie était devenue un témoin : elle pouvait dire : - J’ai vue ! Elle avait la puissance de ressusciter la vision, de la rendre matérielle pour tous. (...) Le cinématographe existe, il est désormais un témoin dont on ne contestera pas les témoignages. » no original. *Le Figaro*, 17/06/1898, IN: Ibidem,, p. 72.

capciosa, já que a História se apresentava, como foi dito, como uma “chave-mestra” interpretativa, capaz de conceder um sentido aos fenômenos humanos, enquanto a cinematografia portava uma função unicamente descritiva... No entanto, no interior desta capciosidade há um salto epistemológico nem um pouco inocente: o que se defendia era justamente o anúncio de morte do *interpretativo* e a sua substituição pelo *descritivo*, capaz de esgotar o primeiro e torná-lo inútil com a sua infalibilidade. Matuszewski inicia o seu artigo “Uma nova fonte para a História” com a seguinte proposição:

*De simple passe-temps la photographie animée sera devenue alors un procédé agréable pour l'étude du passé ; ou plutôt, puisqu'elle en donnera la vision directe, elle supprimera, au moins sur certains points qui ont leur importance, la nécessité de l'investigation et de l'étude.*<sup>16</sup>

Durante o debate público alimentado pelos artigos de Matuszewski e os comentários em jornais, um outro elemento teve destaque, além da infalibilidade da “cronofotografia” e o esgotamento da interpretação pela descrição<sup>17</sup>. A *contradição* deixava de representar um recurso legítimo no jogo discursivo para se tornar uma indicação de engano, de mentira. A verdade incontestável da imagem fotográfica em movimento eliminava o risco de dissenso ou fraude (principalmente a representada pelo discurso oral, no outro extremo da escala hierárquica dos sentidos, encabeçada pela visão). Absoluta e incontestável, ela estabelecia uma descrição objetiva dos fatos. Matuszewski é categórico neste sentido, referindo-se à fotografia animada da seguinte maneira:

*Elle peut contrôler la tradition orale et, si les témoins humains se contredisent sur un fait, les mettre d'accord en fermant la bouche à celui qu'elle dément.*<sup>18</sup>

A imprensa ecoa o argumento nas páginas de seus diários. Em *Le Petit Parisien*, numa seção intitulada “O cinematógrafo e a História”:

*L'histoire future sera singulièrement favorisée. Elle n'avait jusqu'ici d'autres sources de renseignements que la tradition orale, les témoignages écrits et les documents figurés. Mais ces documents se contredisaient ; ces témoignages étaient démentis par d'autres ; cette tradition orale n'était le plus souvent que de la*

<sup>16</sup> Ibidem, p. 7. “De simples passa-tempo a fotografia animada terá se tornado então um procedimento agradável para o estudo do passado; ou melhor, já que ela dará dele a visão direta, ela suprimirá, ao menos em certos pontos que têm sua importância, a necessidade da investigação e do estudo.

<sup>17</sup> V. Cosandey, Ibidem, p. 9.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 9. “Ela pode controlar a tradição oral e, se as testemunhas humanas se contradisserem sobre um fato, colocá-las em acordo fechando a boca daquele que ela desmentir.

*légende. Et c'est pourquoi de bons esprits n'iaient qu'il pût y avoir une certitude historique.*<sup>19</sup>

Ou mesmo na publicação *Le Home*, aplicando o princípio de infalibilidade da cinematografia ao próprio ofício do jornalista, então ameaçado:

*Entre nous, si le cinématographe devient d'un usage courant, le métier de reporter sera impossible. Fini le canard qui, habillement lancé, faisait son petit tour du monde, finis également les comptes rendus de fêtes que l'on faisait sans quitter la chambre. Il va falloir se remuer, et toujours courant, éviter de s'embrouiller dans ses notes, sous peine de voir le cinématographe vous clouer au pilori du mensonge...*<sup>20</sup>

A fotografia animada parecia ter surgido para eliminar o que haveria de incerto e subjetivo no conjunto das representações humanas. Cateórica, ela expunha de forma descritiva, “livre” da interferência indesejável da interpretação, um evento tal como ele se deu aos olhos das testemunhas presentes, por sua vez dispensadas de se expressarem de forma pessoal (comprometida, incerta) com a entrada da *objetiva* nos domínios da História.

Neste contexto, que *História* era essa exatamente? O que nela poderia haver de *discurso* ou *narrativa*? A resposta, do ponto de vista de Matuszewski e de outros estudiosos que então se ocupavam do tema (como W-J Harrison e Léon Vidal), levava a uma concepção de história “pura”, supostamente sem qualquer tipo de filtragem discursiva, que encapsulada através do cinematógrafo oferecia acesso direto a durações passadas, então reavivadas:

*Donc l'épreuve cinématographique, (...) ce simple ruban de celluloid impressionné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité!*<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Le Petit Parisien, 14/08/1898, IN: Ibidem, p. 73. “A história futura será singularmente favorecida. Ela não tinha até aqui outras fontes de informação além da tradição oral, os testemunhos escritos e os documentos figurados. Mas esses documentos se contradizem; esses testemunhos eram desmentidos por outros; essa tradição oral era frequentemente apenas lenda. E é por isso que os bons espíritos negavam que pudesse existir uma certitude histórica.”

<sup>20</sup> Le Home, 01/07/1898, IN: Ibidem, p. 83. “Entre nós, se o cinematógrafo se tornar de uso corrente, o trabalho do repórter será impossível. Acabou-se o *canard* que, habilmente lançado, fazia a sua pequena volta ao mundo, acabaram-se também as coberturas de festas que se faziam sem que se deixasse o quarto. Será preciso se mexer, e sempre correndo, evitar se perder nas notas, sob pena de ver o cinematógrafo expor você à desgraça da mentira.”

<sup>21</sup> Ibidem, p. 8. “Portanto a prova cinematográfica, essa simples faixa de celulóide exposta constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da história, e da história que não se esvaiu, que não precisa de um gênio para ressuscitá-la. Ela está quase adormecida, e, como

O jornal *Le Matin* vai além, fala em “fragmentos da vida exata”<sup>22</sup> preservados para as gerações futuras. Matuszewski usa a expressão diversas vezes, faz referências a “fragmentos de vida cômicos” ou “de vida pública e nacional”. A narrativa interpretativa que constituía a História enquanto discurso, pelo projeto do fotógrafo polonês, anulava-se diante da técnica capaz de conservar “unidades” incontestáveis de passado puro em celulóide. Mais que isso, a técnica cinematográfica parecia capaz de fazer desaparecer os traços de seu próprio mecanismo, oferecendo uma experiência que se apresentava sem qualquer forma de mediação. Direta, incontestável e determinante, a “cronofotografia” abria espaço para uma nova História, uma História que ao invés de “desvendar” o passado colecionava-o em seu estado “bruto”, perfeito, sem a interferência interpretativa (ou seja, contraditória) do elemento humano. A “chave-interpretativa” do modelo historicista do século XIX confrontava-se à idéia de “chave-descritiva”, absolutamente universal, que a técnica cinematográfica sugeria. Magdalena Mazaraki, uma das comentadoras responsáveis pelo resgate dos textos de Matuszewski, identifica uma tendência de segmentação da realidade pela fotografia (em movimento ou não), que isolava os seus elementos e os catalogava a partir de um princípio de racionalização, conquistando “todos os campos do conhecimento”<sup>23</sup>. O sentido “arquivista” do argumento de Matuszewski não demorava a aparecer.

Os dois artigos de Matuszewski não são um mero apanhado de opiniões sobre a utilidade da cinematografia para a História. Trata-se de um projeto utópico com objetivos explícitos. Ele defendia a idéia de que se construíssem nos arquivos e bibliotecas existentes áreas dedicadas à conservação de fontes cronofotográficas (“fonte privilegiada da História”), e que a estas se desse o mesmo estatuto de legitimidade, autoridade e “existência oficial”<sup>24</sup>. O vanguardismo da proposta do polonês reside em sua expectativa de que tais arquivos seriam alimentados de maneira espontânea pela produção tanto de fotógrafos/ operadores profissionais (começando por ele próprio) quanto de amadores – modalidade mais do que

---

esses organismos elementares que, vivendo uma vida latente, se reanimam após anos sob um pouco de calor e umidade, precisa apenas, para acordar e viver novamente as horas do passado, um pouco de luz atravessando uma lente no seio da obscuridade!”

<sup>22</sup> « Tranches de la vie exacte », no original. *Le Matin*, 08/05/1898, IN: *Ibidem*, p. 73.

<sup>23</sup> Magdalena Mazaraki, IN: *Ibidem*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 10

disseminada em 1898. Matuszewski prevê com lucidez a tendência de barateamento de câmeras, películas e materiais de impressão nos anos que seguiriam, expandindo o acesso à tecnologia – e à produção de imagens – a toda espécie de usuário<sup>25</sup>. Este grupo heterogêneo de fotógrafos contribuiria de maneira atomizada, porém eficiente, na constituição de um grande arquivo que aos poucos atingiria naturalmente todas as facetas da experiência humana. A inauguração de espaços especializados para receber essas fontes seria seguido por uma onda de remessas de material, de fotos e filmes enviados por pessoas que gostariam de contribuir para tal empreitada histórica. Matuszewski se apresenta como o primeiro voluntário, prometendo doar o seu acervo para o arquivo ainda inexistente. Ele faz ainda um apelo à imprensa:

*Mon exemple sera imité... si vous voulez bien encourager cette idée très simple mais nouvelle, en suggérer d'autres qui la complètent, et surtout lui donner largement la publicité qui lui est nécessaire pour qu'elle soit vivace et féconde.*<sup>26</sup>

Deve-se notar – como o estudioso em fotografia André Rouillé tão bem o fez – que por trás do plano de Matuszewski não havia um projeto civilizatório, nem mesmo uma sistema classificatório e qualificativo nos moldes do enciclopedismo iluminista, mas um impulso arquivista total e coletivo, dependente de uma “sedimentação lenta, lacunar e infinita.”<sup>27</sup> Cada *objetiva* existente no planeta significava um contribuidor em potencial, sendo o indivíduo, como sempre, uma mera “ferramenta” da câmera. Suas ações isoladas se somariam e com o tempo formariam um grande patrimônio vivo do passado conservado em celulósido.

O problema da classificação de todo esse material não se apresentava diretamente na obra de Matuszewski, o que não significava uma falta de critério ou uma ausência de prioridades na produção e arquivamento das fontes ditas “cronofotográficas”. Foi nesse sentido que uma leva de críticas alcançou os irmãos Lumière, acusados de colocarem a tecnologia do Cinematógrafo a serviço de espetáculos banais ao invés de a aplicarem a objetivos científicos – ou

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 12. “Meu exemplo será imitado... Se vocês encorajarem essa idéia muito simples, mas nova, sugerindo outros que a completem, e sobretudo dar-lhe amplamente a publicidade que lhe é necessária para que ela seja vivaz e fecunda.”

<sup>27</sup> André Rouillé, citado por Luce Lebart IN: Ibidem, p. 50.

simplesmente a fins mais nobres<sup>28</sup>. O próprio Bolelas Matuszewski liderou o coro dos que defendiam uma nova utilização da cinematografia, dialogando em *La photographie animée* com os que escreveram cartas aos jornais após a publicação de sua obra precedente, *Une nouvelle source de l'Histoire*:

*Tous ceux qui m'ont répondu par lettre ou par la voie d'un journal ont convenu qu'il était temps pour la Cinématographie de se porter des tranches de vie drôles vers les tranches de vie publique et nationale.*<sup>29</sup>

Pelo ponto de vista de Matuszewski, o advento da cinematografia – da técnica capaz de sublimar o discurso histórico em função da História em si, em seu estado bruto de duração encapsulada – alterava radicalmente o eixo de tempo a partir do qual a História se orientava, pelo menos no que dizia respeito a sua *utilidade*. Em posse de um arquivo ideal, com “fragmentos da vida exata” garantindo acesso a todo tipo de experiência humana, como se relacionar a esse acervo? Deveria ainda o passado, cristalizado em História “cronofotográfica”, *orientar* os caminhos futuros, ou *prever* o contexto do amanhã?

Novamente, o eixo muda. Em tese, a produção da história do passado precisaria ter sido produzida pelo próprio passado, através de testemunhos legados por uma tecnologia revolucionária – algo obviamente impossível, posto que esta não existia –, libertando todos da necessidade de interpretações e narrativas. Dito isto, nada restava a homens como Matuszewski senão começar a preparar imediatamente o *passado* deste *presente* no qual viviam, para então legá-lo ao *futuro*. Não se tratava mais de prever o porvir ou de orientar-se a partir de uma exemplaridade pretérita; o passado deveria ser produzido hoje – colocado em uma garrafa e jogado ao mar. Matuszewski propunha que esse movimento obedecesse um sentido, de forma que tudo aquilo que fosse atirado na água chegasse a um mesmo destino – um arquivo comum, ou mesmo, em última análise o que se passaria a entender por “História”.

Seria simplesmente ingênuo, porém, acreditar que questões tais como a de uma *história do futuro* escapassem à vista dos historiadores e filósofos do fim do século XIX. Ou crer que elas tivessem de fato esgotado a História enquanto disciplina ou sistema de pensamento. O problema da interpretação, do olhar

<sup>28</sup> A.-L. Donnadieu, 1897. Citado por Mazaraki, IN: *Ibidem*, p. 34.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 39 “Todos aqueles que me responderam por carta ou via jornal concordaram que era tempo do Cinematógrafo passar dos *fragmentos de vida* cômicos para os fragmentos de vida pública e nacional.”

objetivo/subjetivo sobre as fontes, e mesmo o da existência de outras modalidades de apreensão e experiência do tempo – de um tempo fragmentário, não linear, não hierárquico – ocupavam um lugar central nos debates do período. A invenção do cinema, com a sua radicalização das noções de tempo e espaço, expôs algumas destas contradições. Matuszewski as identificou em parte, e buscou reorientá-las a partir de um projeto próprio e original. Mas no âmbito da reflexão sobre a História esse conjunto de elementos indicava algo um pouco mais complexo: indicava uma crise.

### III

Uma crise epistemológica como a observada no final do século XIX dificilmente pode ser traduzida de maneira sistemática e global, já que ela por natureza não é linear, nem tem contornos tão bem definidos, com a sua estrutura de pensamento variando muito de país em país, de escola em escola, ou mesmo de autor em autor. Há porém um conjunto de questões recorrentes que pode ser analisado, a fim de se estabelecer paralelos entre os pressupostos históricos em questão durante o século XIX e uma tecnologia que expunha radicalmente as contradições que surgiam no âmbito da percepção, da experiência e do conhecimento.

Se o século XIX pôde ser chamado de “o século da História” – esta servindo de chave-interpretativa para a cultura e a vida social de um período marcado pela herança iluminista do XVIII, pelo pensamento positivista e o historicismo –, nele também se identificam os sinais de uma crise que décadas depois colocaria à prova os próprios limites da representação. No limiar do século XX questionava-se em que medida a *experiência* sofria um esvaziamento progressivo, paralisada por uma visão de futuro (e de ação) cada vez mais referenciada no passado, por “uma história em si e para si, destituída de um objeto de conhecimento,”<sup>30</sup> e finalmente por um observador sem perspectiva.

Friedrich Nietzsche, em seu *Considerações intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, não se cansa em criticar com ironia o que ele chama de “febre historicista”<sup>31</sup>, a obsessão em buscar sempre na história uma interpretação para o presente:

<sup>30</sup> Reinhart Koselleck, *Op. cit.* .p.165.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre História*, p. 69.

...nós modernos não possuímos nada de próprio; somente na medida em que sorvemos e nos impregnamos de épocas, costumes, obras, filosofias, religiões e conhecimentos estranhos é que nos tornamos objetos dignos de interesse, a saber, enciclopédias ambulantes...<sup>32</sup>

A chamada “doença histórica”<sup>33</sup> se referia a uma cultura embriagada de passado, cultura na qual a história ao invés de alimentar as forças criativas da sociedade, impulsionando-a em direção ao novo, empanturrava-a de referências cujo sentido vital havia se perdido completamente. Como resultado, indivíduos cada vez menos aptos à ação, fadados a se perderem pela contemplação de certezas que eles mesmos não ousavam contestar. No centro da discussão encontrava-se o problema das diferentes concepções de “tempo histórico” que se chocavam naquele instante. Nietzsche acusava o modelo iluminista, no qual a auto-referência da História anulou o espaço de ação do indivíduo:

Ele [o homem moderno] se posta orgulhosamente no alto da pirâmide do processo universal: colocando neste cume o marco extremo do seu conhecimento; ele parece gritar à sua volta para a natureza solícita: “Chegamos ao objetivo, somos o fim, somos a natureza chegada à sua culminância!”

Europeu presunçoso do século XIX, tu perdeste a cabeça! Teu saber não completa a natureza, antes ele de fato mata a tua natureza específica. Compara a tua grandeza como homem de ciência à tua pequenez como homem de ação.<sup>34</sup>

O trecho acima traz um tipo interessante de ironia, menos presente no tom do autor que na situação aparentemente contraditória que se colocava: a ideologia do Progresso, com os seus argumentos de perfectibilidade e de fé no futuro – assim como a percepção de ineditismo dos eventos que se desenrolam através do tempo, em uma sociedade marcada pela aceleração das mudanças – tinha como contraponto, nas palavras de Reinhart Koselleck, a própria “‘historização’ da história.”<sup>35</sup> O presente se tornava um quase não-tempo, um quase não-lugar, espremido entre o peso inabalável do passado e um futuro que velozmente se transformava em algo que já passou.

Koselleck demonstra como, durante o século XVIII, o desenvolvimento de um “conceito coletivo de história” que abarcava em um único processo – linear e marcado pelo princípio de ineditismo – um conjunto de histórias singulares acabou por impulsionar um movimento a partir do qual “os pressupostos e

<sup>32</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>35</sup> Koselleck, *Op. Cit.* p. 175.

condições da experiência escapam, de forma crescente, a essa mesma experiência.”.<sup>36</sup> Pode-se avaliar o fenômeno de diversas maneiras, com graus diferentes de participação do sujeito (enquanto ponto de vista particular) no discurso que deveria transmitir essa História universal. Mais importante, no entanto, era pôr em exame o próprio fato de que se discutia então o desenho de uma *perspectiva* igualmente universalista.

Se a Razão foi escolhida como principal encarregada de narrar (ou simplesmente ordenar e qualificar os “fatos”) da História, ela se impôs aos homens junto do que se convencionou chamar de “análise crítica”. Os limites e orientações dessa análise pretensamente objetiva eram os mais variados, mas ela em geral se orientava pela necessidade de colocar em segundo plano a tradição oral e a memória escrita para permitir que os “documentos” falassem por si mesmos, para “desnudar” a Verdade (outro coletivo singular, pela leitura de Koselleck) contida em documentos oficiais. O estabelecimento de critérios precisos para a leitura de fontes determinava diretamente o destino da figura (concreta ou metafórica) da “testemunha”, que não raramente narrava um acontecimento a partir de um ponto de vista que de privilegiado tornou-se viciado.

Nietzsche via essa “aparência de objetividade” de diversas formas, algumas com mais malícia, outras mais ingênuas, avaliando o passado através do “cânone de todas as verdades”<sup>37</sup> que os historiadores encontravam no presente, no caso naquele “alto da pirâmide do processo universal”. Criticando o pensamento de Hegel, Nietzsche argumenta que foram implantadas

nas gerações impregnadas por seu pensamento esta admiração pelo “poder da história” que na prática se transforma a cada momento numa aberta admiração pelo sucesso e leva à idolatria do real – culto em vista do qual cada um deve agora ser levado a utilizar esta fórmula bastante mitológica, e aliás bastante alemã: “levar em conta os fatos”.<sup>38</sup>

Tratava-se sobretudo de um problema de submissão do indivíduo à “febre historicista” já citada e às verdades que ela professava, verdades capazes de inibir de qualquer ação criativa:

Pois qualquer que seja a virtude considerada – justiça, generosidade, bravura, sabedoria ou compaixão – o homem jamais é virtuoso senão na medida em que ele se revolta contra o poder cego dos fatos, contra a tirania do real, senão na medida

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>37</sup> Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 146.

em que ele se submete apenas às leis que não sejam aquelas das flutuações históricas.<sup>39</sup>

Contra essa asserção ouvia-se o eco insistente de Ranke em 1860: “eu gostaria de poder apagar meu próprio eu, dando voz apenas às coisas que se manifestam por forças poderosas”.<sup>40</sup> As duas tendências se chocavam diretamente, tentando definir o lugar *justo* do homem no discurso da História – da História *em si e para si*. Ironicamente, quanto mais a História retirava o homem de seu centro, mais “inventada” pelo homem ela passava a parecer, como um monumento cuja suposta perfectibilidade expunha o seu caráter de ideal, de imaginado. “Um após o outro, os fenômenos começam a escapar do acaso cego, da liberdade sem lei, para inserir-se harmoniosamente num todo coerente – que só existe na verdade na sua imaginação,” argumentava Schiller, citado por Nietzsche<sup>41</sup>. No centro da discussão se colocava o problema do ponto de vista e o seu papel em representações. Perguntava-se se seria possível analisar “os fatos em si” a partir de uma perspectiva neutra – ou através de uma perspectiva plural, que de alguma forma encontrasse uma convergência, um chão seguro, entre tantas visões divergentes. A exigência da imparcialidade era posta em exame, numa revisão que simultaneamente se dirigia ao Iluminismo (com a sua coleção de coletivos singulares) e ao pensamento positivista. Koselleck identifica na admissão da perspectiva, da existência de diferentes pontos de vista determinados pelo contexto do observador, uma traço fundador da modernidade, por sua vez se insinuando já no século XVIII, em autores como Johann Martin Chladenius:

Há uma razão pela qual conhecemos algo dessa maneira e não de outra. Trata-se do ponto de vista a partir do qual se contempla a mesma coisa. (...) Desse conceito decorre que aqueles que contemplam algo a partir de diferentes pontos de vista devam necessariamente construir representações diferentes desse objeto.<sup>42</sup>

Com a modernidade surge o impulso de se restabelecer o espaço da ação na história, de transformar o seu caráter ornamental ou de sistema auto-referente em uma consciência através da qual o sujeito se reconcilia com o tempo histórico, protagonizando-o e assumindo a sua narrativa, ao mesmo tempo que respeitando procedimentos críticos. Se o historicismo se organizou como reação à “aceleração

<sup>39</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>40</sup> Citado por Koselleck, *Op. Cit.*, p. 164.

<sup>41</sup> V. Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>42</sup> Citado por Koselleck, *Op. Cit.*, p. 169.

do tempo” observada durante o século XIX, ele participou também do esvaziamento, do esgotamento mesmo, da matéria humana que constituía a experiência. O perspectivismo, o reconhecimento de um ponto de vista específico para cada olhar (e de sua dimensão épica), surgia no final do século como alimento para uma história que corria o risco de se tornar estéril, desatenta a tudo que era contingente, que era humano. Nas palavras de Nietzsche, defendendo a colocação a história à serviço da vida:

Um tal ponto de vista poderia ser qualificado de “supra-histórico”, na medida em que quem quer que o adotasse, tendo reconhecido que a cegueira e a injustiça do indivíduo são as condições de toda ação, não se sentiria mais tentado a viver e a participar da história. Ele estaria curado, a partir de então, da tentação de levar a história muito a sério; teria aprendido a achar em todo lugar – em cada homem e em cada acontecimento, nos gregos ou nos turcos, num momento qualquer do século I ou do século XIX – a resposta à questão do porquê e do como da existência.<sup>43</sup>

Por “cegueira e injustiça” não se entende simplesmente uma referência à fome que o indivíduo porventura sentiria pela vida, ao inconformismo ou à restituição da experiência após uma fatura intolerável e sufocante de referências históricas inócuas. Entende-se também um reconhecimento do elemento inapreensível, indefinível, inacessível no ato de conhecer, e da importância desta lacuna pulsante, incontornável, para a projeção do ser humano no sentido de sua própria experiência de superação.

A cinematografia no século XIX, assim como a História, tomava a objetividade do seu olhar como um de seus alicerces (vide Matuszewski). Perspectiva, ponto de vista, espaços de ausência, lacunares, e radicalizações das noções de tempo e espaço de início se apresentavam a ambas como meros elementos de instabilidade, depois como parte integrante de seus discursos. A assunção destes componentes as transformava, tornando-as *modernas*. O nascimento do *cinema* (posterior à criação da cinematografia) só ocorreu depois de descoberta, ou inventada, a modernidade para além de sua própria técnica – o que vale dizer, a possibilidade de se incorporar diversos pontos de vista a partir de um só aparelho, de uma só *objetiva*.

Tais adequações, tanto no caso do cinema quanto da História, sugeriam o desenho de concepções de tempo mais flexíveis, maleáveis: novos *tempos*

---

<sup>43</sup> Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 78.

*históricos, simultâneos e marcados por diversas subjetividades, e um recém-criado tempo cinematográfico.*

### 1.3 – Evento, cotidiano: a soberania do instante.

#### I

A convivência de um modelo de tempo histórico universal, auto-referente e herdado do pensamento iluminista, com outros mais flexíveis, que buscavam no objeto representado a sua medida temporal específica, demonstrava uma valorização – mesmo que incipiente no final do século XIX – da *perspectiva* na História. A imparcialidade do historiador e o ideal de exame crítico “puro” eram confrontados por argumentos como o de Herder, de que “não há duas coisas no mundo que tenham a mesma medida de tempo (...). Pode-se afirmar, portanto, com certeza e também com alguma audácia, que há, no universo a um mesmo e único tempo, um número incontável de outros tempos.”<sup>44</sup> Uma análise que pressupunha a identificação de um tempo histórico particular exigia não apenas uma interferência interpretativa explícita, mas a admissão de que a *experiência* e as impressões sobre o conjunto de fenômenos em exame fossem o objeto em si, mais do que algum “fato” encadeado por relações causais. Assumir uma multiplicidade de tempos históricos significava reconduzir o problema da experiência ao centro da História – resgatando com ela o valor da narrativa, instância “desautorizada” pelo positivismo. A linearidade com a qual “acontecimentos” e “fatos” se ordenavam cronologicamente, através de uma lógica universalista, encontrava um contraponto em representações cuja *duração* era menos racionalizada, menos definida a partir de critérios quantitativos, e capaz de encontrar em seu próprio interior os caminhos de sua inteligibilidade. Fenômenos articulados em “unidades” temporais particulares garantiam acesso a uma série de elementos cujo valor histórico era essencialmente narrativo:

*Dans cette perspective, les historiens peuvent – ils doivent même – s'intéresser à nouveau à la « pompe d'un couronnement », à la « cérémonie de la réception d'une barrette » et à l'« entrée d'un ambassadeur dans laquelle on n'oublie ni son suisse ni son laquais ». Car ces événements qui leur sont devenus étrangers (...) et qu'il faut donc reconstruire et déchiffrer, livrent, quand on sait les lire, une masse d'informations sur le passé qu'on ne pourrait jamais obtenir autrement.*<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Herder em resposta a Kant. Citado por Nietzsche, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>45</sup> Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*. p. 36. “Nessa perspectiva, os historiadores podem – eles devem inclusive – se interessar novamente pela ‘pompa de uma coroação’, pela ‘cerimônia de nomeação de um cardeal’ e pela ‘entrada de um embaixador em que não se esquece nem seu suíço nem o lacaio’ Pois esse eventos que se tornaram estrangeiros e que se deve portanto reconstruir e decifrar, entregam, quando se sabe lê-los, uma massa de informações sobre o passado que jamais se poderia obter de outra forma.”

A idéia de que se podia ter acesso, através de representações, a diversas modalidades de experiência temporal foi acompanhada pela própria reorganização da vida social no século XIX, diretamente influenciada pelas novas tecnologias e conquistas científicas. A quantificação do tempo e o seu micro-exame alcançavam patamares de grande racionalização, trazendo para o campo da visibilidade fenômenos que pertenciam ao invisível – ou ao *rápido demais* para a percepção pelos sentidos. A segunda unidade desta tese deve discutir as implicações das obras de cientistas como Étienne Jules Marey e Eadweard Muybridge, ambos intimamente ligados aos experimentos que levaram à construção do Cinematógrafo Lumière. Eles se empenharam em “decompor” o movimento de homens e animais, reduzindo a trajetória de seus corpos a unidades mínimas de tempo, por sua vez registradas fotograficamente.

Tanto no caso da fotografia quanto da história essa redução tinha limites: a partir de um certo momento se tornava impossível distinguir a diferença entre um momento e o instante que o precedeu. O fato de uma duração ser analisada concedendo-lhe autonomia, permitindo que o seu conteúdo determinasse as qualidades de sua própria experiência, não implicava em um abandono das noções tradicionais de “antes” e “depois”. Por mais curto ou fragmentado que fosse, ele continuava tendo uma duração. Mesmo uma fotografia, clichê de um instante aparentemente isolado, aludia em geral a um movimento que se dava durante um período de tempo.

Se um tempo histórico podia ser representado por uma narrativa que estabelecia um universo próprio e fechado, não submetido a uma cronologia mais abrangente, podia também suceder o inverso, ou seja, definir-se através de um elemento de ineditismo que instalava uma ruptura nessa linearidade universal. Mais do que inaugurar um “novo tempo”, no sentido de uma nova disposição dos agentes políticos e sociais, ela abria as portas de uma nova modalidade de experiência, por sua vez mais importante para a compreensão do *evento*<sup>46</sup> representado do que o contexto estrutural que o precedeu.

Todo evento, ao introduzir um elemento de ruptura, estabelece por consequência uma *nova continuidade*, tornada central e condutora do processo, e

---

<sup>46</sup> Koselleck, *Op. Cit.* p. 139.

portanto responsável pelo desenho da temporalidade reproduzida a partir de então. Para a efetividade do evento enquanto acontecimento inédito e fundador – assim como para a do espetáculo cinematográfico – era imprescindível a figura do espectador, ou melhor, de espectadores, já que apenas a experiência simultânea<sup>47</sup>, compartilhada por diversos indivíduos, poderia tecer um conjunto de reações capaz de imprimir sobre a sociedade as marcas de uma subjetividade original. O conceito de *evento* pressupõe teoricamente essa raridade, esse caráter de ineditismo que como um rompante instaura no mundo um corte definitivo, com a presunção de que a partir de então tudo será vivido de maneira diferente. Não se trata apenas de uma marca no tempo, do fechamento de um capítulo na periodização iluminista, mas de um novo olhar sobre o presente, de uma nova sensibilidade que ao se debruçar sobre o passado dele tirará outras interpretações. Sua lógica faz imaginar longas durações, remete a “eras” que se sucedem, inaugurando novas concepções de homem.

Uma das particularidades do século XIX, entretanto, com o seu dinamismo e toda a sua *modernidade*, encontrava-se na sensação geral de aceleração do tempo, como se as mudanças que revolucionavam a vida urbana se apresentassem cada vez com mais intensidade, transformando o dia a dia em uma vertigem desestabilizante. O evento, supostamente responsável pela introdução de uma outra plataforma de experiência, dotada de uma temporalidade original, parecia tornar-se um visitante freqüente, onipresente. O *novo*, o *inédito* e a *novidade*, anunciados pela ciência, pela política e também pela galopante publicidade comercial, ressoavam no imaginário público pregando a necessidade de ser moderno e impulsionando o consumo. Uma reviravolta sutil: o *evento* – não tanto o seu conteúdo, a sua qualidade de ruptura, mas o seu efeito desnorteante – tornava-se assim recorrente, *cotidiano*.

De fundador de novas temporalidades, inauguradas por perspectivas de profundo ineditismo na História, o *evento* tornou-se fetiche de uma modernidade capaz de anunciar a sua própria superação em edições diárias.

## II

---

<sup>47</sup> Pomian, *Op. Cit.*, p. 18.

Imprensa, publicidade, vanguardas artísticas e políticas, moda, ciência, técnica, urbanismo... O século XIX serviu de palco para uma enxurrada de inovações que se apresentavam como peças indispensáveis à experiência moderna, e que ao ostentarem o adjetivo “novo” (e todos os seus derivados possíveis) condenavam ao descarte o que no dia anterior ainda se dizia a última novidade. O desenvolvimento do capitalismo impulsionara uma lógica de consumo que logo transformava em obsoleto o objeto de uma oferta produzida artificialmente – fundada não por uma demanda natural de consumidores, mas por métodos de sedução comercial<sup>48</sup>. Esse processo agravou a percepção do tempo enquanto transformação, enquanto sucessão desenfreada de pequenas revoluções diárias, portadoras de um mensagem absolutamente irresistível.

A velocidade com a qual um objeto era descartado (assim que destituído de seu ineditismo) encontrava paralelo na vida cotidiana, cuja rotina e padrões cíclicos se viam desestabilizados por um dia a dia experimentado como série de eventos sucessivos. O *instante*, o *momentâneo*, assim como a qualidade de *efêmero*, ganhavam destaque na medida em que se tornavam uma referência de tempo familiar, constituinte da experiência moderna. O presente havia se perdido, se tornado uma matéria fugidia, quase inacessível àquele que o vivenciava de forma rápida demais. Imprensado entre o passado e o futuro, o indivíduo parecia impotente diante da fuga do tempo. Havia entretanto formas de se reagir aos efeitos dessa velocidade inebriante.

“O prazer que retiramos da representação do presente se deve não somente à beleza com a qual ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.”<sup>49</sup> Charles Baudelaire, em seu *O pintor da vida moderna*, identificava no interior desse conjunto de impressões fugidias, que rapidamente se perdiam na transformação desnorteante do curto *agora* em passado, a força pulsante que deveria servir de matéria prima para a arte de seu tempo. Concluindo o seu texto sobre Constantin Guys, Baudelaire definia esses elementos como a própria modernidade:

*Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent,*

<sup>48</sup> V. Unidade 4.

<sup>49</sup> Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », IN : *Œuvres Complètes*, p. 547. No original : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. »

*excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.*<sup>50</sup>

Havia duas acepções possíveis para o que se entendia então por “instante”: uma atrelada ao capitalismo, a ser *consumido* e superado logo, reforçando assim um sentido utilitário de descartável e superficial, e outra ligada ao princípio poético mencionado por Baudelaire, com contornos absolutamente subjetivos, porém capaz de extrair “o eterno do transitório”<sup>51</sup> – e capaz também, pois, de atualizar, a partir da modernidade *fin de siècle*, a discussão sobre o acesso ao universal a partir da sublimação de uma referência particular:

*Não é apenas no uso de imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade – apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma – que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens.*<sup>52</sup>

Eis o desafio do artista moderno, atribuído por T.S. Elliot a Baudelaire, que por sua vez também o fizera a Constantin Guys: reagir ao processo que apresentava todo ato cotidiano como *evento* – não em seu sentido de ineditismo, de fundação de uma nova temporalidade, mas em seu efeito desnorteante, que levava à alienação da experiência – e assim fundar a arte de seu tempo. As “qualidades essenciais” do momento deveriam ser resgatadas pela ação igualmente veloz de indivíduos com a sensibilidade necessária para conservá-las. A subjetividade moderna, assumindo para si a transitoriedade do universo no qual atuava, precisava criar um antídoto para o seu próprio veneno, ampliando o seu poder *retratista* e registrando os vestígios de um *estar-no-mundo* que desaparecia logo que se apresentava. Restituído o lugar da experiência nos atos mais cotidianos do homem (antes esvaziados pelo choque<sup>53</sup>), hábito e aparência seriam confrontados com um olhar que se esforçava em ver de maneira não familiar, não acostumada, o que havia de mais trivial e familiar na vida. Na modernidade do século XIX, cada movimento em direção ao descarte que sucedia o consumo, ao

<sup>50</sup> Ibidem, p. 565. “Ele procurou por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar *modernidade*. Frequentemente estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou encorpado do vinho da Vida.”

<sup>51</sup> Ibidem, p. 553.

<sup>52</sup> T.S. Eliot, “Baudelaire”, citado por Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, p. 127.

<sup>53</sup> V. Unidade 4.

contato inócuo entre agentes com pressa demais para estabelecerem um diálogo, provocava uma reação (insuficiente, talvez), uma tentativa de lançar-se no tempo para dele conservar um fragmento fadado ao esquecimento: salvar uma dessas imagens significava simultaneamente preservar, no interior do homem, a sensibilidade que a acolhia. Com o seu auto-proclamado realismo, grande foi nesse contexto o impacto da fotografia, e, mais tarde, o do cinema, ambos capazes de recortar do tempo uma dada duração, para dela extrair “qualidades essenciais”, para de seus elementos particulares retirar um princípio universal – o que, em termos *benjaminianos*, pode ao mesmo tempo ser chamado de “autenticidade” ou “aura”. Ele propõe uma comparação entre o retrato humano em pinturas e em fotografias:

*Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: a vendedora de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.<sup>54</sup>*

Parte do fascínio provocado pela fotografia estava na sua forma de registrar elementos que fugiam à intenção de composição do fotógrafo, que como um pintor buscava organizar os corpos no espaço que desejava representar, mas que diferentemente do homem com o pincel não se via em condições de excluir da imagem uma série de detalhes e personagens que se impunham como parte indissociável daquele momento específico. A fotografia e, mais tarde, o cinema, assumiam a tarefa de guardar a vivacidade de um instante, mantendo-o acessível aos sentidos e amenizando os efeitos de uma temporalidade frenética que negava ao indivíduo o tempo necessário para a experiência de um *estar-no-mundo* completo. A imagem fotográfica abria as portas de um momento rapidamente superado para a análise cuidadosa de observadores atentos, que com vagar resgatavam a sua capacidade de estranhamento. “Estranhavam”, pois, a espontaneidade de personagens banais e situações comuns que de objetos anuviados pelo hábito, pelo olhar familiar, voltavam a oferecer, cada um, os

---

<sup>54</sup> Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia.” IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. p. 93.

elementos de um *evento* próprio, de uma temporalidade particular, de uma experiência original.

*Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.*<sup>55</sup>

A unidade 4 da presente tese deve tratar diretamente da valorização do cotidiano (e suas representações) provocada pela urbanização, pela imprensa e em geral pelo próprio processo de ascensão da burguesia européia durante o século XIX. Deve-se no entanto notar, entre a objetividade positivista, os projetos de Boleslas Matuszewski e a crise epistemológica que buscava resgatar o lugar da experiência na História, as ambigüidades do sentido de *evento*. Ao mesmo tempo que usado para denotar o início de uma nova temporalidade, de uma continuidade que não só se projetava no futuro, mas que também atirava um olhar diferente sobre o passado, apropriando-se dele e reescrevendo-o, *evento* desvirtuou-se ao se integrar à lógica de auto-superação (e descarte) constante da modernidade, esvaziando o seu sentido real de ineditismo em função de seu mero efeito tornado vício, o choque. A arte dita *moderna* por Baudelaire<sup>56</sup>, tal qual escolas como o impressionismo e, mais tarde, mesmo o cinema, transgrediam esse percurso viciado do *evento*, marcado pelo aceleração do tempo e pela erosão da experiência empreendidos pela modernização da sociedade. Ao se debruçar sobre o cotidiano, o *evento* imprimia sobre ele essa qualidade de inédito que parecia perdida, e que um dia fora exclusividade de grandes acontecimentos históricos. Não havia nada de fundamentalmente inédito na representação, por exemplo, de uma rua cheia, com todo o seu movimento. No entanto, o coroamento do fugidio e do momentâneo restaurava no observador a capacidade de *olhar pela primeira vez* de novo. Desfamiliarizando o familiar, a representação do presente o transformava em monumento.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>56</sup> Baudelaire enxergava a fotografia com ceticismo, colocando em questão o fetiche da reprodução *exata* da realidade. Deve-se apenas notar que a fotografia de seu tempo era radicalmente diferente da observada anos depois, sobretudo na última década do século XIX. A fotografia em sua época correspondia a uma técnica pesada, lenta, cuja estrutura de produção e tempo necessário de exposição impediam esse olhar *instantâneo*. Ver unidade 4.

Uma arqueologia do presente, poder-se-ia dizer. Mas o que se buscava nesse olhar sobre representações do instante, do presente logo transformado em passado? Simplesmente a sensação de habitá-lo. O ritmo da modernidade no século XIX lançava a possibilidade de se experimentar o agora *depois*, através de representações que mediavam a relação entre o tempo da ação e o tempo que o indivíduo necessitava para assimilá-lo (ou descobri-lo poeticamente, elevando aos sentidos as suas “qualidades essenciais”), uma equação que pouco a pouco criou um fosso entre o que ocorria ao redor do sujeito e o impacto destes elementos em sua subjetividade.

Tão fugidivo quanto o curto instante era a sensação de tocá-lo, de senti-lo de fato. Leo Charney identifica uma importante “separação entre sensação, que sente o momento no momento, e cognição, que conhece o momento apenas após o momento.”<sup>57</sup>:

*With modernity came the awareness that people were always already alienated from the time in which they were living. Yet the present's lostness could be partly redeemed by valorizing the sensual, bodily, prerational responses that retain the prerogative to occupy a present moment. To say we cannot recognize the present inside the moment of presence is not to say that the present cannot exist. It is merely to say that it exists as felt, as experienced, not in the realm of the rational catalog but in the realm of the bodily sensation. [...] We experience the moment of vision in a nonrational way, and this experience fills us with the sensation of being present inside the present.*<sup>58</sup>

No que parecia uma incrível ironia, a busca do “sublime” se voltava não em direção a referências etéreas miradas no “eterno”, mas no sentido do resgate do que havia de mais trivial no cotidiano, da própria capacidade dos sentidos em darem conta da experiência de se estar dentro do presente, reintegrando-se aos elementos mais básicos que o constituíam. Esse reencontro se daria através da sensualidade dos movimentos captados por imagens, justamente a camada mais exterior da experiência, mas que por ser também a mais transitória rodeava o

<sup>57</sup> Leo Charney, “In a moment: Film and the Philosophy of Modernity” IN *Cinema and the invention of modern life*, p. 279. No original: “...split between sensation, which feels the moment in the moment, and cognition, which recognizes the moment only after a moment.”

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 281-282. “Com a modernidade veio a percepção de que as pessoas já estavam sempre alienadas do tempo no qual elas viviam. Contudo a perda do presente podia ser parcialmente resgatada valorizando-se as respostas sensuais, corporais, pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um momento presente. Dizer que não podemos reconhecer o presente dentro do momento de presença não significa dizer que o presente não existe. É meramente dizer que ele existe tal qual sentido, tal qual experimentado, não no campo do catálogo racional, mas no campo da sensação corporal.

[...] Nós experimentamos o momento da visão de uma maneira não racional, e essa experiência nos preenche com a sensação de estarmos presente dentro do presente.”

observador das impressões que faziam parte do *estar presente* no presente. Em uma cultura em que a tendência de descorporização se demonstrava tão forte, nada mais “real” do que a sensação do tangível, do diretamente sensível e fugidio. No outro lado da moeda aguardava o choque alienante, que educava os sentidos à reação mecânica<sup>59</sup>, como uma opção de relação com esse mesmo mundo. As relações de hierarquia presentes no paradigma iluminista de História, contudo, eram confrontadas pela ascensão do instante, tornado monumento por um observador que o pinçava da linha geral do Progresso, dando-lhe destaque e o experimentando naquilo que ele trazia de essencial, reintegrando a sua sensibilidade ao tempo.

A História, a fotografia e o cinema ofereciam diversas maneiras de se relacionar com o tempo e o passado, algumas mais racionalizadas, com princípios de quantificação e classificação, outras mais subjetivas. Os três foram apropriados por escolas ou indivíduos que viram em seus mecanismos discursivos – ou o inverso, em uma suposta qualidade de “Verdade” – as mais diferentes utilidades. Mais importante do que determinar uma tendência dominante entre as várias forças culturais que buscaram definir essa utilidade última, sempre em movimento, tão fugidia quanto o tempo, é compreender quais questões a História, a fotografia e o cinema impunham no campo das idéias, reformulando o “censo comum” e abrindo perspectivas de novas relações entre os homens e o mundo no qual atuavam. “Conhecer” e “experimentar” são dois verbos revolvidos pela crise da História na segunda metade do século XIX e também pela invenção de técnicas como a da fotografia (principalmente aquela que abandonou os estúdios em direção à agitação das ruas) e do cinema. Identificar o que foi colocado em jogo nessas duas faculdades para os mais diversos agentes significa ganhar acesso a um universo de conceitos que se revolucionava a olhos nus.

No caso do cinema, três pontos de vista são principais: o do inventor, o do operador e o do espectador.

---

<sup>59</sup> V. unidade 4.

## **PARTE 2 – Ciência, técnica e indústria: a tradição Lumière.**

### **2.1 – Exame de paternidade.**

#### I

“Não se sabia o que ia acontecer.”<sup>60</sup> – disse Louis Lumière ao recordar, anos depois, o lançamento comercial de seu cinematógrafo, fato tradicionalmente simbolizado pela exibição pública no Grand Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895 (à qual não compareceu). Caso soubesse o que viria a acontecer – o que, por sua vez, seria impossível –, caso conhecesse o sentido que mais tarde atribuiriam àquela noite, a de início de uma *história do cinema*, palavra que então ainda nem existia, talvez tivesse deixado Lyon para assistir à *première* das *premières* na capital francesa. Ou não.

Com a frase, quase que se justificando por não ter adivinhado o futuro, Louis Lumière se remete a um período de intensas pesquisas em seu laboratório, véspera do início da construção em série do aparelho que serviria “à obtenção e à visão de provas cronofotográficas.”<sup>61</sup> Havia acabado de encomendar a Jules Carpentier, seu engenheiro mecânico em Paris, homem de extrema meticulosidade, duzentos exemplares do cinematógrafo – encomenda cuja execução fora aprovada após meses de incansáveis testes realizados pelos dois, cada qual em sua cidade, e amplamente discutidos por correspondência. No final de 1895 o período de avaliação do aparato parecia finalmente concluído. Mas antes mesmo que o seu inventor conseguisse se convencer disso, do efetivo bom funcionamento do aparelho, e pudesse declará-lo ao seu colaborador Carpentier, Antoine Lumière, pai de Louis, já havia decidido lançar a novidade comercialmente, organizando exibições públicas um tanto à revelia de seus filhos. Louis Lumière escreve a Jules Carpentier:

*[Lyon Monplaisir, le] 31 décembre [189]5*

*Mon Cher Monsieur Carpentier,  
Nous avons été bien contrariés, mon frère et moi, de ce que vous nous apprenez  
relativement à la séance de samedi dernier. Croyez bien que nous n’y sommes  
absolument pour rien. Mon père nous a tourmentés pour que nous le laissions*

---

<sup>60</sup> Vincent Pinel, *Louis Lumière*, p. 53.

<sup>61</sup> Patente nº 245.032 de A. e L. Lumière, de 13 de fevereiro de 1895.

*organiser ces exhibitions à Paris et nous avons tenu à ne pas nous en mêler du tout. (...)*

*Acceptez, je vous prie, tous nos regrets pour cette absurdité. Je suis convaincu que nous tenons le type définitif et que vous pourriez mettre en train la construction des deux cents appareils.*<sup>62</sup>

O patriarca Antoine Lumière tinha uma forte intuição comercial, é certo. Sua trajetória profissional fora moldada por uma sagacidade que o fazia mudar de atividade sempre que uma nova oportunidade se insinuava. Não compartilhava do rigor científico de seus filhos – era um empreendedor. Especializou-se em identificar as fragilidades das novas tecnologias que surgiam no final do século XIX para depois solucioná-las, aperfeiçoando e superando o original, lucrando com isso e associando o seu nome a um padrão de qualidade de primeiro nível. As duas gerações Lumière, entretanto, entendiam a natureza do trabalho de formas bem distintas, e essas diferentes concepções causavam um conflito maior, característico do momento histórico em que viviam, e centrada no problema da difusão do saber científico, progressivamente transformado em produto industrial.

## II

O problema da paternidade intelectual do cinematógrafo é, *grosso modo*, uma questão de inclusão e exclusão de nomes que se adapta ao gosto da época, às vezes a partir de critérios políticos. O *fiat lux* não aparece como uma característica inerente às invenções do final do século XIX, em geral criadas a partir de uma combinação específica de outras novas-técnicas – sendo a exceção a lâmpada incandescente. Poucas idéias surgiram do nada, direto da imaginação de seu criador; surgiam mais freqüentemente da adaptação, reformulação ou plágio de concepções e mecanismos pré-existentes, reestruturados, ampliados ou aplicados de forma distinta – o que mais tarde, conseqüentemente, dificultava o reconhecimento da autoria sobre uma dada invenção:

*The process of invention via collaboration is complex and almost always difficult to document in detail because it relies on the exchange of ideas. The so-called expert may often need the perspective of his or her less specialized partner. The*

---

<sup>62</sup> “Meu caro senhor Carpentier, nós ficamos um tanto contrariados, meu irmão e eu, com aquilo que o senhor nos contou a respeito da sessão do último sábado. Acredite que nós não temos nada a ver com isso. Meu pai nos atormentou para que nós o deixássemos organizar essas exibições em Paris, e nós nos empenhamos em não nos envolver em nada (...) Aceite, eu vos rogo, todo o nosso pesar por esse absurdo. Eu estou convencido que nós temos o modelo definitivo e que o senhor poderá colocar em produção a construção dos duzentos aparelhos.” Auguste e Louis Lumière, *Correspondances*, p 102.

*informal process of give and take, the very ability to shape ideas jointly: these are qualities that often yield successful results yet make it impossible to give credit to one member of the team over another.*<sup>63</sup>

O cinematógrafo, oficialmente, fora inventado por Louis e Auguste Lumière. A partir de 1893, quando os dois irmãos assumem a gestão da *Société Lumière*, todos os trabalhos realizados pela companhia passam a receber automaticamente ambas as assinaturas:

*(...) il fut formellement entendu entre nous que nous devions collaborer de la façon la plus complète et la plus absolue, non seulement à l'œuvre de redressement et de création qui nous incombait, mais encore à tous les travaux que nous pourrions ultérieurement entreprendre et qui devaient être invariablement publiés en commun.*<sup>64</sup>

A justificativa acima foi entretanto tirada de uma *Notice sur les titres et travaux scientifiques d'Auguste Lumière* (1940) que, como diz o próprio título, faz o inverso, estabelece a autoria individual de Auguste sobre um determinado número de obras e pesquisas. Tal movimento de autonomia intelectual, porém, não partiu de Auguste, mas de Louis, que em 1918 pede permissão a seu irmão para assumir, sozinho, a paternidade de algumas invenções, entre elas o cinematógrafo. Louis preparava a documentação necessária à sua candidatura à Academia de Ciências, esse era o argumento, mas com tal pedido encerrava a trajetória da assinatura “Irmãos Lumière”. A decepção que a decisão provocou em Auguste não partia meramente de uma questão de vaidade – ele não hesitava em declarar “Meu irmão, em uma noite, havia inventado o Cinematógrafo”<sup>65</sup> – mas de

<sup>63</sup> “O processo de invenção via colaboração é complexo e quase sempre difícil de documentar em detalhe pois se baseia na troca de idéias. O tão chamado expert pode freqüentemente precisar da perspectiva de seu, ou sua, parceiro menos especializado. O processo informal de pega lá, dá cá, a própria habilidade de moldar idéias conjuntamente: essas são qualidades que freqüentemente geram resultados bem sucedidos, mas que no entanto tornam impossível dar crédito a um membro da equipe a despeito do outro.” Charles Musser, *The Emergence of Cinema*. p. 64.

<sup>64</sup> “(...) combinou-se formalmente entre nós que deveríamos colaborar da maneira mais completa e mais absoluta, não somente na obra de re-elaboração e criação que nos incumbia, mas também em todos os trabalhos que nós poderíamos posteriormente empreender e que deviam ser invariavelmente publicados em comum.” Auguste Lumière, *Notice sur les titres et travaux scientifiques d'Auguste Lumière*, Imprimerie Léon Sézanne, Lyon, 1940. Citado por Pinel, *op cit*, p. 12.

<sup>65</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 20. Essa declaração de Auguste Lumière não pode ser entendida literalmente, já que se trata de um testemunho exaltado, seu irmão obviamente não inventou o aparato em uma só noite. Ele se refere ao problema do mecanismo de encadeamento da película, cuja resolução viabilizou o funcionamento do cinematógrafo. A hagiografia de Louis Lumière conta que ele teve essa idéia no meio de uma crise de insônia. Essa versão é em grande parte alimentada pelo testemunho do próprio, que décadas depois afirmou « J'étais un peu souffrant et j'avais dû garder le lit. Une nuit où je ne dormais pas, la solution se présente clairement à mon esprit. Elle consistait à adapter aux conditions de la prise de vues le mécanisme connu sous le nom de « pied de biche »

uma contribuição fraternal que se desmanchava após trinta e seis anos de trabalhos conjuntos. Auguste, não menos brilhante, concentrava-se a partir deste momento em pesquisas na área da biologia e da medicina, desenvolvendo, entre outras coisas, a utilização clínica do Raio X.

O cinematógrafo, cuja história passa a ser reinventada a partir dos anos 1930, tem então sua criação atribuída predominantemente a Louis Lumière. Movimento de emancipação intelectual iniciado com a sua candidatura à Academia, essa versão cristalizou-se em 1935 com a celebração na Sorbonne dos 40 anos do aparelho – e também da biografia de seu inventor. Durante a preparação da cerimônia do “Jubileu Científico de Louis Lumière”, que contou com a presença do Presidente da República, de sete membros do governo, vinte e sete embaixadores e quarenta e sete acadêmicos<sup>66</sup>, a figura de Auguste foi colocada em segundo plano, o que fez com que se recusasse a participar do evento. Uma publicação chamada *Le Petit Dauphinois*, percebendo a ausência de um dos Lumière na comemoração, chegou a publicar um artigo em que declarava que Auguste havia falecido. G. Meker, do comitê de organização do jubileu, responsável pelo mal-entendido, insinua ter percebido uma “tensão entre os dois irmãos...”<sup>67</sup>

Um selo comemorativo fora projetado para a ocasião, mas apenas a figura de Louis era nele retratada. Alphonse Seyewtz, químico, colega de escola dos dois e funcionário do Laboratório Lumière, conhecendo o texto em que Auguste dizia que Louis, “em uma noite, havia inventado o cinematógrafo”, escreve:

*(...) M. Auguste voulait seulement dire que c'est bien son frère qui avait inventé le premier appareil qui ait été utilisé pratiquement, mais il avait lui-même construit un appareil permettant de projeter sur un écran des scènes animées auquel il avait renoncé devant la supériorité de celui qu'avait imaginé son frère. Il est hors de doute que des échanges d'idées entre les frères Lumière, qui à ce moment collaboraient dans tous leurs travaux, ont contribué à la réalisation de l'appareil définitif.*

---

dans le dispositif d'entraînement des machines à coudre (...). » / “Eu estava um pouco doente e precisei ficar de cama. Em uma noite em que não dormia, a solução se apresentou claramente ao meu espírito. Ela consistia em adaptar às condições da captação de *vistas* um mecanismo conhecido pelo nome de “pata de gazela” no dispositivo de encadeamento das máquinas de costura.” p. 19

<sup>66</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 309, nota 1.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 308, carta de 18/12/1935. Essa “tensão” fraternal é duvidosa. Pelo esforço de conciliação demonstrado através da correspondência dos irmãos tem-se a impressão de que o excesso de interlocutores no episódio acabou por radicalizar a situação. É impossível avaliar até que ponto Meker, responsável pelo evento, tentava com esse comentário livrar-se da responsabilidade pelo mal-estar público.

A defesa da parceria Lumière, que visava a inclusão de Auguste no selo, entretanto logo se enfraquece pelo comentário final da carta de Seyewtz:

*Toutefois, pour marquer la plus grande part que M. Louis Lumière a pris dans l'invention, on pourrait dans l'effigie des deux frères mettre en avant celle de M. Louis Lumière.*<sup>68</sup>

Instalado o constrangimento geral, torna-se extremamente difícil definir, através das cartas que tratam do assunto, de onde realmente partiu o julgamento de que Auguste não era “pai” do cinematógrafo, e que portanto não deveria fazer parte da aclamação pelos 40 anos do aparelho. Todos os envolvidos – inclusive Louis – mostravam-se igualmente descontentes com a situação. Mas o dano havia sido causado e Auguste, humildemente, continuou atribuindo a autoria da invenção ao irmão.

A participação de Louis Lumière na construção do cinematógrafo foi de fato predominante, como se verá. Se isso torna o papel de Auguste no processo prescindível ou não, eis uma outra questão. Seu envolvimento cotidiano no projeto, ilustrado de forma evidente através de sua correspondência, foi relativizado pelo pedido concedido a seu irmão em 1918. Com sua exclusão do jubileu de 1935 a questão tornou-se constrangedora. A resignação de alguns e o protesto de outros tiveram exatamente o mesmo resultado, contribuíram para a marginalização de Auguste dentro do histórico do cinematógrafo – que a partir de então, oficialmente, passou a ser uma invenção atribuída a Louis Lumière.

### III

É arriscado tentar avaliar como exatamente a relação dos dois se restabeleceu com o passar do tempo. Em 1920 ambos deixam a administração da companhia Lumière, cujo controle é entregue à geração seguinte. Continuam as suas pesquisas individualmente, Louis estudando física e fotografia, enquanto Auguste dedica-se à biologia.

---

<sup>68</sup> “O senhor Auguste queria apenas dizer que foi mesmo o seu irmão que havia inventado o primeiro aparelho utilizado na prática, mas ele tinha, ele próprio, construído um aparelho que permitia projetar sobre uma tela cenas animadas ao qual ele havia renunciado diante da superioridade daquele que imaginara seu irmão. Não há dúvida que trocas de idéias entre os irmãos Lumière, que nesse momento colaboravam em todos os seus trabalhos, contribuíram para a realização do aparelho definitivo.” / “Porém, para marcar a maior participação que o senhor Louis Lumière tomou na invenção, poderíamos na efígie dos dois irmãos colocar em primeiro plano a do Sr. Louis Lumière.” Ibidem, carta de 17/06/1935, p. 296.

A correspondência entre os dois aumenta consideravelmente com o início da Segunda Guerra em 1939. As cartas que foram preservadas revelam uma grande preocupação de Auguste, irmão mais velho, não apenas com as repercussões do conflito, mas também com a frágil saúde de Louis, principalmente no que dizia respeito à sua má alimentação.<sup>69</sup> Até o final da guerra voltariam a morar na mesma casa. Louis, que sofria de graves problemas cardíacos e renais, contava com a supervisão médica de seu irmão.

Muito debilitado, Louis Lumière se vê obrigado a afastar-se do trabalho, a passar um número cada vez maior de horas na cama.<sup>70</sup> O cotidiano de trabalho no laboratório, então suspenso, faz-lhe falta. Suas pesquisas jamais avançaram para qualquer sentido “conclusivo”, em que um assunto fosse finalmente esgotado e colocado de lado como um troféu, seguindo-se então um próximo tema. Suas investigações não eram delimitadas por áreas ou campos, subdivididas em categorias fixas, não obedeciam a diretrizes externas – com exceção das pressões paternas, quando este ainda era vivo. Seu ofício era guiado por princípios de perfectibilidade e progressividade que se aplicavam a objetos de pesquisa pelos quais tinha um interesse constante, com resultados sempre cumulativos. As questões que atiçavam sua curiosidade científica em seus últimos anos de vida eram as mesmas de quando começara a trabalhar, aos dezessete anos. Teve sorte de se confrontar, durante seu tempo de vida, com situações e problemas que pediam a aplicação prática de suas descobertas. Começou estudando placas fotográficas e depois, já com idade avançada, prestou serviços de pesquisa às forças armadas, gratuitamente.<sup>71</sup> O agravamento de seu estado físico interrompia pela primeira vez um curso ininterrupto de estudos. Em uma carta a Georges Sadoul diz:

*Mon état de santé auquel vous voulez bien vous intéresser m'a fait bien des misères ce temps-ci et se ressent, inévitablement, de la vétusté de mes cellules. Je ne puis guère espérer remonter un tel courant car je n'ai aucun rapport avec Méphistophélès. Néanmoins, la situation semble s'améliorer et j'espère toujours*

<sup>69</sup> Ibidem, a partir da carta de 04/09/1939, p.325.

<sup>70</sup> Ibidem, carta de 27/01/1947. p. 363.

<sup>71</sup> “Meu estado de saúde, pelo qual o senhor bem se interessou, fez comigo misérias nesses últimos tempos e se ressent, inevitavelmente, da ancestralidade das minhas células. Eu não posso de forma alguma esperar reconstituir tal corrente [de eventos], pois eu não tenho nenhuma relação com Mefistófeles. No entanto, a situação parece melhorar e eu continuo esperando encontrar um pouco mais de energia para continuar estudando certos problemas de diversas naturezas que estão atualmente em crise.” Ibidem, carta de 04/06/1918. p. 195, nota 1.

*trouver un peu plus d'énergie pour continuer à étudier certains problèmes de diverses natures, qui sont actuellement en souffrance.*<sup>72</sup>

Em uma carta de 19 de maio de 1948, dezoito dias antes de seu irmão falecer, Auguste conta a seu filho Henri que Louis havia passado três horas fora do quarto após o almoço, em seu laboratório. Ele diz isso cheio de surpresa, espanto compartilhado inclusive pelo médico da família. Pede também que tente adquirir um relógio especial muito desejado pelo irmão doente, relógio com uma particularidade: o visor deveria ser dividido não em doze, mas em vinte e quatro horas – Louis reclamava de, ao acordar, não saber se era dia ou noite.<sup>73</sup>

#### IV

Em seus últimos meses de vida, obrigado a se manter longe do laboratório, Louis Lumière foi incentivado a rever e a reconstituir em detalhe um período então distante quase meio século. Fora abordado por Georges Sadoul, historiador do cinema, autor da obra até hoje fonte recorrente para os primeiros cinquenta anos de experiência cinematográfica<sup>74</sup>.

Em um primeiro momento de correspondência, o diálogo entre os dois mostra-se ríspido. Em agosto de 1946 Sadoul envia a Lumière, para a conferência deste, material de seu livro *L'invention du cinéma*. A reação é bastante negativa. Louis escreve-lhe dizendo: “não posso me impedir de lhe dizer o quanto eu lamento que um certo número de afirmações ou de informações a meu respeito dentro de sua obra estejam marcadas por um caráter pejorativo e tendencioso devido, sem dúvida, à hostilidade de alguns de seus informantes...”<sup>75</sup>

Essa hostilidade tinha uma justificação claramente política. Como observa Vincent Pinel em seu livro *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, a partir dos anos 1930, e principalmente após o jubileu de 35, uma forte “vontade de canonização”<sup>76</sup> se revelava em relação ao criador do cinematógrafo – vontade essencialmente nacionalista. A exaltação de uma biografia exemplar de Louis

<sup>72</sup> Ibidem, carta de 16/12/1946, p. 361.

<sup>73</sup> Ibidem, carta de 19/05/1948, p. 382.

<sup>74</sup> Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, v.1. p. 9.

<sup>75</sup> Lumière, *op. cit.*, carta de 03/09/1946, p. 351. « Je ne puis m'empêcher de vous dire combien je regrette qu'un certain nombre d'affirmations ou d'informations me concernant dans votre ouvrage, soient empreintes d'un caractère péjoratif tendancieux dû, sans doute, à l'hostilité de certains de vos informateurs... »

<sup>76</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 103.

Lumière nos anos 30 e 40, do inventor idoso e bondoso, predestinado por seu nome a orgulhar o país com seu engenho, gerou uma imagem romantizada e mitificada que serviu ao Estado na divulgação de um ideário conservador-nacionalista, provocando uma rejeição por parte da esquerda, que por algum tempo colocou em segundo plano a importância da figura de Lumière. Em 1936, no anúncio da criação da Cinemateca Francesa, a omissão é evidente, principalmente levando-se em conta a exposição que o nome havia sofrido nos últimos meses, decorrente da comemoração em 35:

*Nous sommes heureux d'annoncer la création d'une association : « La Cinémathèque Française », qui a pour but de rechercher, de préserver et entretenir les films dignes d'intérêt.*

*(...) Dès aujourd'hui, nous pouvons cependant informer nos lecteurs que cette association groupe des bandes que nous croyions à tout jamais perdues. A savoir l'œuvre entière de Marcel Herbière, Germaine Dulac, René Clair, Louis Delluc, les œuvres principales de Jean Epstein, Jean Renoir, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Robert Boudrioz, René Hervil, Feuillade, Volkoff, Tourjansky, Mosjoukine, Starewitch, Baroncelli, etc, ainsi que tous les court métrages de l'avant-garde française et des négatifs et positifs de l'œuvre d'avant guerre de Georges Méliès, Zecca, Emile Cohl, Jasset, Pouctal, Capellani, Perret et d'autres parmi les plus illustres.<sup>77</sup>*

A Cinemateca foi fundada, entre outros motivos, pela preocupação de conservar filmes antigos. Nessa época já era evidente que o seu suporte material, o negativo, não resistia incólume ao tempo, tornando-se necessário guardá-lo com cuidados específicos. Ora, pelo anúncio da fundação da *Cinémathèque* tem-se a impressão de que os envolvidos estavam empenhados em salvar, em primeiro lugar, não tanto as obras mais antigas, mas os filmes realizados nos últimos dez ou quinze anos.

Henri Langlois, secretário geral da Cinemateca (mais tarde presidente da instituição), em seu artigo *L'évolution des œuvres cinématographiques vue de*

<sup>77</sup> “Nós estamos contentes de anunciar a criação de uma associação: ‘A CINEMATECA FRANCESA’, que tem por objetivo a pesquisa, a preservação e a divulgação de filmes dignos de interesse. (...) A partir de hoje, podemos entretanto informar a nossos leitores que essa associação reúne fitas que nós julgávamos perdidas para sempre. A saber, a obra completa de Marcel Herbière, Germaine Dulac, René Clair, Louis Delluc, as obras principais de Jean Epstein, Jean Renoir, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Robert Boudrioz, René Hervil, Feuillade, Volkoff, Tourjansky, Mosjoukine, Starewitch, Baroncelli, etc, assim como todos os curta-metragens da vanguarda francesa e os negativos e positivos da obra anterior à Guerra de Georges Méliès, Zecca, Emile Cohl, Jasset, Pouctal, Capellani, Perret e de outros entre os mais ilustres.” Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma : écrits*. p. 39.

France, publicado na mesma edição de *La Cinématographie française*<sup>78</sup> que trazia o anúncio acima, iniciava seu texto dizendo:

*Dès la première séance de projection au Grand Café, le cinéma fut un spectacle. L'intérêt pourtant n'était engendré que par l'invention et non par le film lui-même. C'est Georges Méliès et à sa suite Ferdinand Zecca qui ont fait le film spectacle.*<sup>79</sup>

Novamente, tal omissão do nome Lumière é de se estranhar. A ocasião da primeira exibição pública é mencionada, mas atribui-se a invenção do *cinema* menos à invenção do cinematógrafo, e mais à obra de dois realizadores, criadores do *filme-espetáculo*. Considerar a filmografia Lumière *cinematografia*, e não *cinema*, faz sentido. Trata-se de uma interpretação possível, mas dada a magnitude da comemoração, meses antes, do aniversário da invenção de Louis Lumière, assim como da biografia deste que era internacionalmente aclamado como “pai do cinema”, a exclusão de seu nome dificilmente se justifica por um simples esquecimento ou subestimação de algo que supostamente já estaria bem distante no tempo. Além disso, o próprio título da obra de Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, desestimula esse tipo de interpretação. Em um livro que considera uma história do cinema desde 1655, um evento tão importante em 1895 não pode parecer pertencer a um passado tão longínquo assim.

A hostilidade mencionada por Lumière, porém, parecia ser superada com os encontros em sua casa em Bandol. Foi o que aconteceu quando Georges Sadoul o visitou, no final de setembro de 1946. A correspondência que compartilham dali em diante é sempre afetuosa, Louis muito solícito ao atender ao historiador, esclarecendo suas dúvidas e questionamentos. Juntos estabelecem a autoria de Lumière sobre um número grande de filmes cuja assinatura era incerta. Este revisa e corrige a segunda edição do primeiro volume de *Histoire générale du cinéma*, e propõe que Sadoul lhe envie “as páginas da nova edição (...) antes de imprimi-las, a fim de evitar qualquer confusão.”<sup>80</sup>

Sadoul, no ano seguinte, serve de intermediário entre Lumière e Henri Langlois, ajudando na operação de transporte de negativos de Lyon até Paris, onde seriam copiados, exibidos e conservados pela Cinemateca. Se em 1936 a

<sup>78</sup> Número 934. 26/09/1936.

<sup>79</sup> “Desde a primeira sessão de projeção no Grand Café, o cinema foi um espetáculo. O interesse, no entanto, era engendrado apenas pela invenção e não pelo filme em si. Foi Georges Méliès e em seguida Ferdinand Zecca que fizeram o filme espetáculo.” Henri Langlois, *op. cit.*, p. 41.

<sup>80</sup> Lumière, *op. cit.*, carta de 09/12/1946, p. 358. « ...de me communiquer les pages de la nouvelle édition de votre *Invention du cinéma*, avant de les imprimer, afin d'éviter toute confusion. »

instituição não parecia muito interessada no nome Lumière, dez anos depois o cenário havia mudado. Langlois tentava conseguir com Louis, a quem se dirigia na correspondência como “mestre”<sup>81</sup>, equipamentos, filmes, desenhos e documentos que pudessem participar do Festival Mundial do Filme e do Cinema em Bruxelas, evento que naquele ano apresentava uma exposição intitulada “o Nascimento do Cinema.”

Louis Lumière, a essa altura já muito debilitado, nem sempre conseguia responder satisfatoriamente aos pedidos de Sadoul e Langlois. Em determinados momentos estes precisavam utilizar-se de métodos de sedução. Em carta de 9 de dezembro de 1946 Georges Sadoul dá um tiro certo: ataca a vaidade de Lumière elevando sua obra acima da de Thomas Edison, um de seus maiores adversários:

*J'ai eu l'occasion de projeter à plusieurs reprises la précieuse copie de huit de vos premiers films que vous aviez bien voulu me donner. Ils ont remporté partout le plus vif succès. En particulier, mes élèves de l'IDHEC auxquels je venais de montrer des bandes d'Edison, ont applaudi spontanément la merveilleuse qualité photographique et l'excellente mise en page du Déjeuner de bébé et surtout de la Sortie du port.*

*J'espère que votre santé continue à être excellente et que vous pouvez toujours poursuivre vos précieux travaux.*<sup>82</sup>

A contribuição de Louis Lumière para a reconstituição histórica de 1895 tornava-se significativa e cheia de empenho, apesar de sua fragilidade física. Dez anos após seu jubileu e algumas associações políticas mal vistas<sup>83</sup>, Lumière confirmava a integração de sua biografia à história do cinema. Pediu a um funcionário da companhia em Lyon que reunisse alguns filmes solicitados pela Cinemateca. Esta era uma maneira de garantir a sobrevivência de sua obra não apenas frente ao tempo, mas também diante daqueles que não acreditavam no valor artístico de seu trabalho:

*C'est beaucoup de travail que je vous demande là, mais il est indispensable, je crois, de profiter des bonnes dispositions actuelles de ce Groupement pour éviter*

<sup>81</sup> Ibidem, carta de 28/04/1947, p.372.

<sup>82</sup> “Eu tive a oportunidade de projetar por várias vezes a preciosa cópia de oito dos seus primeiros filmes, que o senhor quis me dar. Eles tiveram por toda parte o mais vivo sucesso. Em particular meus alunos do IDHEC, aos quais eu acabara de mostrar fitas de Edison, aplaudiram espontaneamente a maravilhosa qualidade fotográfica e a excelente composição de ‘Refeição do bebê’, e sobretudo de ‘Saída do porto’. Eu espero que a sua saúde continue excelente e que o senhor possa continuar seus preciosos trabalhos.” Ibidem, carta de 09/12/1946, p.357.

<sup>83</sup> Em especial com o Marechal Pétain, chefe do governo de Vichy, que o condecorou.

*l'enterrement de première classe auquel les cinéastes modern style cherchent à étouffer tout ce qui n'est pas actuel.*<sup>84</sup>

Louis Lumière, inventor do cinematógrafo – com ou sem seu irmão Auguste –, confirmava assim seu título de inventor não apenas da técnica, mas do próprio cinema – de sua arte. Fato inédito, a *Cinémathèque Française* mostrava-se interessada em estudar e adquirir exemplares dos *filmes* de Louis Lumière. Filmes que, como ele mesmo disse, ao contrário dos aparelhos que construiu e que sempre despertaram a curiosidade de todos, “estavam abandonados dentro de sabe-se lá qual sótão.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> “É muito trabalho o que peço ao senhor, mas é indispensável, creio eu, aproveitar as boas disposições atuais desse Grupo, para evitar o enterro em grande estilo no qual os cineastas *modern style* tentam sufocar tudo o que não é atual.” Ibidem, carta de 09/12/1946, p.357.

<sup>85</sup> Ibidem, carta de 09/12/1946, p.359.

## 2.2 – Cinematografia: panorama tecnológico.

O cinematógrafo, como já foi dito, não surge de uma descoberta espontânea e original vislumbrada por um Louis Lumière providencial, mas da articulação de todo um conjunto de pesquisas autônomas levadas a cabo no decorrer do século XIX nas mais variadas áreas de conhecimento:

*C’était dans l’air; les travaux de Jansen, d’Edison et surtout de Marey et de ses élèves devaient un jour ou l’autre conduire au résultat.*<sup>86</sup>

A associação de seus resultados, que progressivamente se deram no campo da reprodução fotográfica do movimento, levou ao desenvolvimento da técnica posteriormente batizada de cinematografia – um projeto que na última década do século XIX era seguido paralelamente por diversos cientistas, industriais e homens de espetáculo pelo mundo. Mas um projeto é apenas um projeto, podendo ou não se concretizar.

Eis o ponto determinante na corrida tecnológica, a capacidade de tornar suas idéias operantes:

*D’autres appareils ont pu précéder mon Cinématographe pour diverses démonstrations et représentations, mais ils ne marchaient pas.*<sup>87</sup>

Os que possuíam algum tipo de cultura científica saíram na frente nas pesquisas, principalmente no enfrentamento das limitações impostas pela qualidade dos negativos da época. Os que, além disso, contavam com uma estrutura industrial para testar seus experimentos levaram grande vantagem, e a disponibilidade de recursos financeiros é um detalhe que não deve ser ignorado. Era o caso de Edison e da família Lumière.

A invenção do aparelho mais tarde chamado de “cinematógrafo”<sup>88</sup> se anunciava tanto pela ciência quanto pela cultura de entretenimento do *fin de*

<sup>86</sup> “Estava no ar; os trabalhos de Jansen, de Edison e principalmente de Marey e seus alunos deviam um dia ou outro conduzir ao resultado.” Louis Lumière, citado por Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, p. 17.

<sup>87</sup> “Outros aparelhos puderam preceder o meu Cinematógrafo em diversas demonstrações e representações, mas eles não funcionavam.” *Ibidem*, p. 32.

<sup>88</sup> A etimologia do nome, que pode parecer fruto de mentes eruditas (o que, no caso, até era), obedecia mais à moda da época, com seus prefixos e sufixos gregos ou latinos. *Cinemat* + *grafia*, portanto, queria dizer nada mais que *escrita do movimento*. Os aparelhos similares lançados no período freqüentemente utilizavam em seus nomes esse tipo de construção, com variações. É o caso de *kinetoscópio*, que com o prefixo *kino* também aludia ao movimento. A partir de 1897, entretanto, o apelo ao “movimento” nos batizados dos novos aparelhos foi progressivamente perdendo espaço para termos que aludissem à vida em si: *vitascópio*, *bioscopia*...

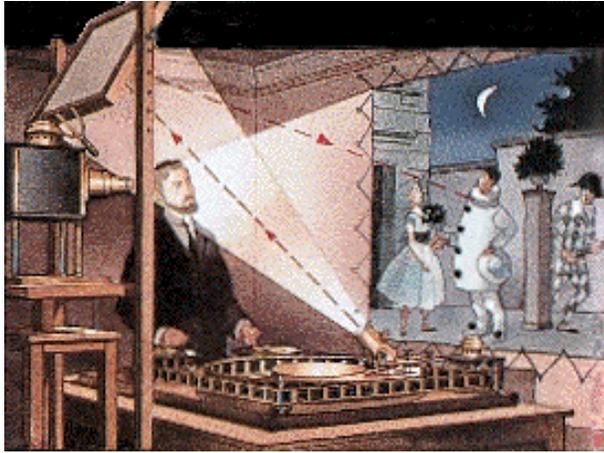
*siècle*. Em termos objetivos, seu nascimento dependia da fusão de duas práticas amplamente conhecidas e cotidianas nesse período: de um lado, a projeção de fotografias e, do outro, a de imagens desenhadas em movimento. Quando Georges Méliès, mágico ilusionista e dono do teatro Robert-Houdin, assistiu a um fotograma estático na tela do Grand Café em dezembro de 1895 ele disse: “Foi para nos mostrar projeções que nos fizeram vir aqui? Eu as faço há mais de dez anos.”<sup>89</sup> A partir de 1880 uma série de técnicas foram experimentadas e aplicadas com esse objetivo, o de projetar imagens fotográficas (sempre estáticas) sobre uma superfície lisa e branca diante de um público pagante. Impossível descrever aqui o funcionamento de cada uma dessas técnicas – que sem dúvida eram muitas, com níveis de eficiência variáveis – mas pode-se dizer que as mais difundidas conservavam o princípio básico da *lanterna mágica*, o que em 1888 significava atravessar um foco de luz (então elétrica) por uma fotografia impressa em placa de vidro transparente. A substituição por suportes flexíveis como o papel ou mesmo o negativo foi se dando com o tempo, mas isso pouco interfere na simples constatação de que o público europeu, urbano e burguês, havia anos pagava ingressos para sentar-se em teatros escuros e assistir fotografias sendo iluminadas sobre uma tela.

Similarmente, a projeção de imagens em movimento – não fotográficas, mas desenhadas ou pintadas – já se apresentava em 1895 como um espetáculo cotidiano nos teatros do gênero. A experiência mais bem-sucedida e complexa nesse sentido fora empreendida por Emile Reynaud com seu Teatro-ótico, sistema cujo protótipo havia aparecido em 1888 e se desenvolvido nos anos subsequentes, sendo finalmente adquirido pelo Museu Grévin de Paris em 1892<sup>90</sup>. Seu funcionamento dependia de dois projetores ligados simultaneamente: o primeiro ampliando sobre a tela a imagem estática de um cenário ou paisagem no qual a ação se passaria, e o segundo projetando uma fita com até setecentos desenhos feitos à mão, quadro a quadro, reproduzindo o movimento de personagens em uma seqüência que poderia durar de sete a quatorze minutos. Mais uma vez, tratava-se de um espetáculo familiar ao público que depois receberia o cinematógrafo Lumière.

---

<sup>89</sup> Citado por Emmanuelle Toulet, *O cinema, invenção do século*, p. 14.

<sup>90</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, p. 266.

O Teatro-ótico<sup>91</sup>

representava um exemplo engenhoso de decomposição e reprodução de movimento através de desenhos, experiência desde a década de 1880 realizada com sucesso, ainda que em escalas modestas. A invenção de Reynaud tinha um significado além do da simples apresentação de desenhos em ação: marcava o abandono de um tipo de instrumento ótico oferecido tradicionalmente para uso individual ou de poucas pessoas simultaneamente (Praxinoscope, Phenakistocope, etc), substituindo-o por uma atração coletiva e realizada em espaço público, para uma audiência pagante.

Nos salões especializados, as projeções de fotografias e a de desenhos em movimento ocupavam o mesmo espaço, compartilhavam o mesmo público. A fusão das duas técnicas, em um tempo de frenesi por novos aparelhos ou formas de entretenimento, dificilmente seria uma idéia ignorada pelos inventores de então, de tão óbvia. É extremamente difícil, entretanto, precisar em que medida a projeção de fotografias em seqüência, reproduzindo um movimento, articulava-se como um projeto concreto na mente de cientistas ou de produtores de novidades em geral. Independente disso, esse princípio – na teoria simples, trocar os desenhos no Teatro-ótico de Reynaud por fotos – pedia para a sua aplicação uma série de respostas mecânicas e químicas que, na prática, apresentava-se como um desafio complexo. A seção a seguir analisa parte das pré-condições técnicas e científicas que, quando finalmente alcançadas, viabilizaram a cinematografia.

## I

<sup>91</sup> Desenho de Loic Derrien, tirado de <http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/theatopt2.htm>

Em 1878 Leland Stanford, industrial, ex-governador do estado americano da Califórnia, procura o fotógrafo Eadweard Muybridge e lhe faz uma encomenda. No sentido contrário ao que supunha o senso comum, propagado nesse caso principalmente pela pintura eqüestre, ele acreditava que um cavalo, ao atingir uma determinada velocidade durante seu galopar, passaria um instante suspenso no ar, sem o apoio de qualquer de suas patas – apenas por uma fração de segundo. Mas essa era uma hipótese disputada, rejeitada pela maioria das pessoas. Como prová-la, dada a incapacidade física do olho de enxergar os detalhes de um movimento tão veloz? A fotografia poderia oferecer uma resposta, e esse era o motivo da contratação de Muybridge, que, em tese, deveria congelar aquele exato momento, de forma que a suposição de Stanford pudesse ser ilustrada e assim confirmada publicamente.<sup>92</sup>

Mas como fazê-lo? A fotografia nessa época apenas começava a se associar à idéia depois dominante de *instantâneo*. Ao contrário, até então predominavam a composição cuidadosa do quadro e a necessidade de um tempo de exposição que chegava a oito minutos – com os modelos dentro de estúdios e absolutamente estáticos, caso contrário a imagem sofreria borrões. A fotografia em seus primeiros cinquenta anos representava um quadro necessariamente *premeditado*, no qual o operador tinha algum tipo de controle (direto ou não) sobre os elementos que compunham a sua cena. Sobretudo, o movimento não poderia fazer parte desta equação, já que ele significava na prática a justaposição de uma infinidade de imagens em um mesmo plano, provocando uma distorção generalizada. A fotografia, por exemplo, de uma paisagem em dia de muito vento automaticamente causaria deformações produzidas pelo deslocamento das nuvens no céu ou mesmo pelo movimento constante das folhagens. Igualmente, para uma foto produzida dentro de um ambiente fechado, tendo como objeto seres humanos, nada poderia se mexer durante um período relativamente longo.

A partir da década de 1870, entretanto, inovações técnicas no campo da fotografia permitiram a progressiva diminuição do tempo de exposição necessário para o registro de imagens, de maneira que Muybridge pôde em 1878 fotografar os cavalos de Stanford numa fração de segundo. O movimento, antes um elemento que impedia a realização da foto, passava a se tornar o seu tema.

---

<sup>92</sup> Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p. 48.

O projeto de Stanford, não foi alcançado sem dificuldades. Muybridge deveria fotografar o exato momento em que o cavalo, durante seu galope, estivesse sem qualquer das quatro patas tocando o solo. Como identificar esse instante e, simultaneamente, acionar o sistema que registraria a imagem? Praticamente impossível. Muybridge queria captar um momento  $x$  que era incapaz de precisar, porém sabia que este viria naturalmente depois de um  $x-4$ ;  $x-3$ ;  $x-2$ ;  $x-1$  e antes de um  $x+1$ ;  $x+2$ ;  $x+3$ ... ou seja, que fazia parte de um *continuum*. Se este, por sua vez, fosse fragmentado com curtíssimos intervalos entre seus trechos, poder-se-ia então pinçar a imagem desejada de dentro do *período* registrado. A chance de tal sistema dar certo era diretamente proporcional à velocidade de exposição<sup>93</sup> com a qual se trabalhava e o número de aparelhos disponíveis.

Na prática, isso significava que Muybridge teria que enfileirar várias câmeras – nas experiências de 1878 já somava 24 estereoscópicas, produzindo um total de 48 imagens – e construir um sistema pelo qual cada uma delas fosse disparada com intervalos de segundo fracionado entre si. Mecanicamente, algo de difícil realização. Precisou pensar como acionaria a primeira delas, o que não funcionaria manualmente, com Muybridge esperando o cavalo passar por sua frente para então apertar o botão que dispararia a primeira câmera: o tempo necessário para o olho perceber esse instante, depois para o cérebro identificá-lo como tal e enviar um estímulo elétrico que fizesse o dedo finalmente pressionar o botão era uma eternidade se comparado à rapidez do movimento animal a ser registrado. Mas para tanto bastou a solução de uma fina corda que, rompendo-se com a passagem do cavalo, ativaria a câmera. O problema passava então para o acionamento das câmeras seguintes, dificuldade maior no projeto de Muybridge: cada obturador deveria abrir, permitir a entrada de luz no aparelho por menos de um segundo, registrar a cena em uma placa fotográfica, e fechar novamente – tudo isso antes da abertura do obturador da câmera seguinte, que invariavelmente deveria comportar-se da mesma maneira.

O princípio da corda que se rompia com a passagem do cavalo expandiu-se, resultando na construção de uma pista em que vinte e quatro fios estendiam-se de uma lateral a outra, separados por doze polegadas. Cada um deles, quando rompido, enviava um sinal elétrico à sua câmera correspondente, mais

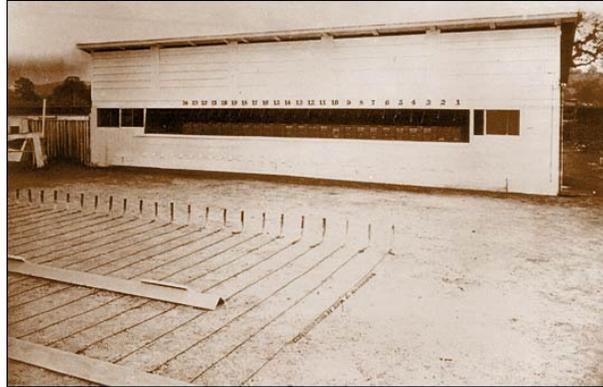
---

<sup>93</sup> No caso de Muybridge, 1/500 de segundo. Musser, *op. cit.*, p.48.

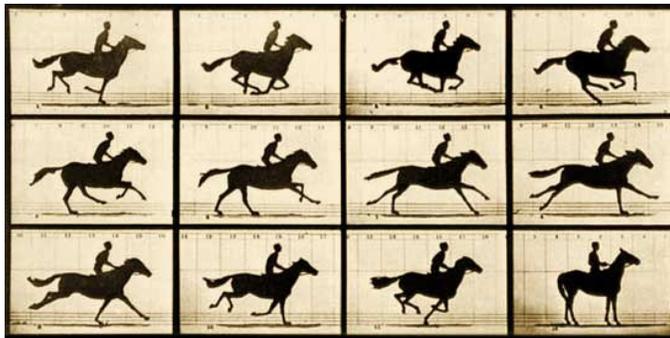
especificamente ao seu obturador, por sua vez ativado por um mecanismo magnético que o abria, registrando a luz em uma placa fotográfica.

Pista fotográfica em Palo Alto, Califórnia.<sup>94</sup>

Organizando-se o sistema em que cada foto era tirada imediatamente após a outra, alcançou-se como resultado não apenas a imagem encomendada – a de um cavalo sem qualquer das



patas tocando o solo durante seu galopar – mas uma seqüência de fotografias que representava um movimento decomposto.



Fotos do cavalo Sallie Gardner, tiradas por Muybridge em 1878.<sup>95</sup>

A *eficiência* dos resultados obtidos por Muybridge, no entanto, dependia de uma estrutura ampla,

complexa, cara e sobretudo fixa para sua realização, como se pode observar na fotografia da pista em Palo Alto. A utilização de placas coloidais úmidas para o registro dessas imagens tornava o trabalho ainda mais frágil, limitando a qualidade e o aproveitamento do produto final, cujas variações de nitidez depois deveriam ser corrigidas pelo retoque à mão.

A análise do movimento, sua fragmentação em imagens seqüenciais, impulsionou estudos em anatomia que envolviam modelos humanos. A pesquisa sobre decomposição do movimento através da fotografia prosseguiu por outras

<sup>94</sup> Foto tirada de <http://web.inter.nl.net/users/anima/chronoph/muybridge/aam/index.htm>

<sup>95</sup> Foto tirada do site <http://web.inter.nl.net/users/anima/chronoph/muybridge/index.htm>. A legenda original da fotografia é a seguinte:

Horse in Motion, Illustrated by Muybridge.  
Copyright 1879, by MUYBRIDGE. MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco  
AUTOMATIC ELECTRO-PHOTOGRAPH  
"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD; running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, 19th June, 1878.

mãos tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, porém substituindo-se progressivamente a tecnologia desenvolvida por Eadweard Muybridge.

\*\*\*\*\*

Etienne Jules Marey, professor do Collège de France, tinha como objeto de estudo o voo dos pássaros, o funcionamento do coração e dos músculos humanos e também o andar de homens e animais. Interessado nas pesquisas realizadas por Muybridge, encomendou ao fotógrafo americano uma série de imagens ilustrando aves voando. Recebeu sua encomenda em 1881, mas ficou desapontado com o resultado, com a qualidade fotográfica.<sup>96</sup> Buscou então uma solução na técnica desenvolvida por Jules Janssen, astrônomo que havia inventado um fuzil fotográfico para registrar a passagem de Vênus diante do sol, produzindo uma “série de imagens em intervalos regulares”<sup>97</sup>. O aparato de 1882 consistia em uma arma, tal como as usadas em caças, mas com um tambor acoplado dentro do qual um disco giraria, dando uma volta inteira em apenas um segundo e produzindo doze fotografias de um mesmo objeto em movimento.

Ao contrário do sistema desenvolvido por Muybridge, o fuzil de Marey era portátil e não pedia para sua operação mais que uma pessoa. Durante os quinze anos seguintes o fisiologista francês trabalharia no aperfeiçoamento das tecnologias de decomposição do movimento, construindo diversos aparatos para registro de imagens. É difícil dizer que importância ele daria, em seguida, à ação inversa, a uma suposta reprodução das fotografias em seqüência, o que poderia ser chamado, apressadamente com certeza, de “cinema”. Marey em 1892 constrói um projetor, mas sem muito sucesso. A tentativa serve pelo menos para explicitar uma dificuldade que apenas seria superada anos depois, por Thomas Edison: a incapacidade de manter uma equidistância exata e regular entre as imagens impressas no suporte, ou seja, a resolução do problema dos espaços que separavam um fotograma do outro (no disco ou no filme), espaços que, enquanto instáveis e variáveis, impediam a reprodução em seqüência com eficiência. O próprio funcionamento do fuzil de Marey, quando descrito, traduz o desafio: após

---

<sup>96</sup> Chronophotographical Projections,  
<http://web.inter.nl.net/users/anima/chronoph/marey/index.htm>.

<sup>97</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 33

acionado o gatilho, o obturador deveria abrir por uma fração de segundo, depois se fechar; o disco rodaria uma posição, quando então o obturador abriria novamente para registrar outra partícula do movimento. Esse ciclo deveria acontecer doze vezes em apenas um segundo. Quando Marey, não mais utilizando o fuzil, mas já usando uma câmera adaptada, substituiu o disco de vidro por filme flexível – ele foi o primeiro a fazê-lo<sup>98</sup> – vários aspectos do mecanismo melhoraram. Nesse ponto específico, porém, a dificuldade persistia, já que uma pinça deveria agilmente imobilizar a película que corria, para que por um instante mínimo ela ficasse parada e fosse exposta à luz que penetrava no aparato. Uma mecânica que ao ser destrinchada sugere uma precisão quase impensável, dificilmente factível, e que de fato não conseguia produzir seqüências cujos espaços em branco entre as imagens mantivessem uma medida fixa.

A reprodução posterior do movimento dependia da exatidão desses intervalos, o que tal sistema era incapaz de oferecer. A solução pode parecer simples retrospectivamente, mas alguns anos de pesquisa se passaram antes que a idéia que resolveria o problema, a perfuração lateral dos filmes, nascesse.

Não há dúvidas, entretanto, de que as pesquisas de Marey restringiam-se nesses anos à investigação científica dos movimentos animais, sem qualquer exploração comercial ou teatral dos aparelhos que ele utilizava, em suas experiências, como meros acessórios.

Marey em 1887 constrói uma câmera e a batizada de *cronofotográfica*. Ainda utilizando o sistema de discos, mas já com negativos flexíveis, o aparelho em seu princípio de funcionamento pouco trazia de novo em comparação ao fuzil fotográfico. Seu nome, porém, explicitava a questão central do debate científico que fora impulsionado pelas experiências de Muybridge, Marey e tanto outros: os detalhes de um corpo em movimento, a velocidade, o curtíssimo tempo, todos esses elementos invisíveis ao olhar humano – sentido entendido como pobre, insuficiente e falho – podiam agora ser fragmentados, pinçados e separados para exame.

*The ideal of instantaneous and automatic machinic perception, which Muybridge's fast shutters at least suggested, was a set of capabilities that fully exceeded the impoverished limits of human vision and attention. What became important in the*

---

<sup>98</sup> Kristin Thompson e David Bordwell, *Film History: an introduction*. p. 7

1880s, according to François Dagonet, ‘was eliminating the human intermediary, a screen that complicated, distorted, and prevented access to reality.’<sup>99</sup>

A sensação era inspirada principalmente pela tecnologia que permitia um registro fotográfico em frações de tempo cada vez mais curtas. No começo da década de 1880, por exemplo,

*Ernst Mach began his experiments photographing a bullet in flight at velocities exceeding the speed of sound. Mach was able not only to isolate an image of the projectile from its trajectory but at the same time to record the shock waves traveling just ahead of it, thus suggesting some of the radical rearrangements of perceptual “truths” made possible by machinic speeds.*<sup>100</sup>

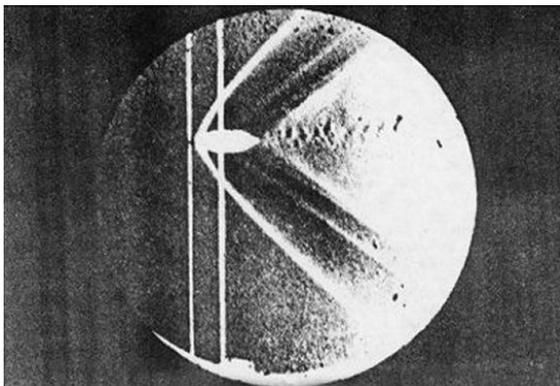


Imagem de um projétil rompendo a barreira do som, em experiência realizada por Ernst Mach.<sup>101</sup>

A suposta “imperfeição” da visão humana, incapaz de perceber fenômenos e transformações anuviadas por um movimento veloz, era assim

superada por instrumentos que adaptavam, pela representação fotográfica, um dado estímulo externo às particularidades da percepção cerebral e ocular.

Somando-se a foto “instantânea”, de fração de segundo, à capacidade técnica de produzi-las sequencialmente, com intervalos mínimos entre suas partes, obtinha-se como resultado a redefinição de dois conceitos complementares: descontinuidade e continuidade. Essa revisão orientava-se pela constatação de que entre uma imagem e outra, dentro de uma dada seqüência, havia lapsos de tempo, de um tempo cujas transformações internas eram sem dúvida imperceptíveis a olho nu, mas que nem por isso deixavam de ser lacunas de extrema significância.

<sup>99</sup> “O ideal de percepção mecânica instantânea e automática, que os velozes obturadores de Muybridge pelo menos sugeriam, era um conjunto de capacidades que excediam inteiramente os empobrecidos limites da visão e da atenção humanas. O que se tornou importante nos anos 1880, segundo François Dagonet, ‘era eliminar o intermédio humano, um *filtro* que complicava, distorcia e impedia acesso à realidade.” Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, p. 144.

<sup>100</sup> “Ernst Mach começou seus experimentos fotografando uma bala disparada a velocidades ultrapassando à do som. Mach foi capaz não apenas de isolar uma imagem do projétil durante sua trajetória, mas ao mesmo tempo de registrar as ondas de choque deslocando-se *na sua frente*, portanto sugerindo algumas das reorganizações radicais das ‘verdades’ da percepção, tornadas possíveis pelas velocidades mecânicas.” Ibidem, p. 142.

<sup>101</sup> Foto tirada do site <http://www.aerospaceweb.org/question/history/mach/bullet.jpg>.

Importância marcada pela dissolução dos limites daquilo que se entendia vulgarmente, nas últimas décadas do século XIX, como *instante*. Utilizando uma medida objetivo-matemática como o *segundo*, por exemplo, sabia-se que suas demarcações encontravam-se no segundo imediatamente antes e no imediatamente depois:  $x$  seria limitado, quase que horizontalmente, pelos segundos  $x-1$  e o  $x+1$ .

Com uma tecnologia capaz de trabalhar com frações de tempo cada vez mais precisas e reduzidas, esses limites horizontais perdiam sua verdade absoluta. Não que deixassem de existir – de forma alguma, continuavam a servir como uma convenção física importante –, mas passavam para segundo plano na medida em que as “extremidades” do *segundo* (seu começo e fim) eram ofuscadas por sua dimensão de *conteúdo*. Abria-se um buraco negro no centro do *instante*, permitindo o acesso a um horizonte de inúmeros outros recém-criados sub-instantes, por sua vez desvendáveis sempre que a ciência descobria uma nova forma de fracionar mais uma vez aquela unidade inicial.

O cavalo de Leland Stanford correndo. Uma fotografia que captasse um segundo de seu galope<sup>102</sup>. Podia-se considerar, ainda que subjetivamente, este um *instante*. A partir do momento em que a câmera é capaz de registrar 1/10 de segundo dessa corrida, admite-se conseqüentemente a existência de outros nove 1/10 de segundo que passaram sem registro. Se o aparelho trabalha a uma velocidade de 1/100 s ou 1/1000 s, considera-se então, supostamente, os outros 99 ou 999 fragmentos ignorados. A progressão dessas frações, na teoria, é simples como a adição de novos zeros ao final do número; na prática, entretanto, limitava-se pelo engenho científico capaz de produzir os aparatos que as registrassem. O horizonte do segundo abandonava suas balizas do logo antes e do logo depois para mergulhar neste buraco negro de frações que apontava em seu interior, pelo menos teoricamente, para uma seqüência de ínfimos instantes ao infinito.

Nesse contexto todo, a palavra “instante” mostra-se interessante pela carga de subjetividade que abarca. Ela alude a uma flexibilidade da percepção do tempo, a uma sobreposição de momentos que de tão veloz cria uma justaposição homogênea e fluida. As experiências de Muybridge e Marey, entretanto, demonstram com contundência que *instante*, *segundo*, *momento*, definições

---

<sup>102</sup> Apenas um exemplo, no caso resultando numa fotografia bem borrada.

objetivas ou subjetivas, matemáticas ou não, são todas igualmente arbitrárias e artificiais. Conseqüentemente, *continuidade* e *descontinuidade* isolavam-se como referências exclusivas à representação do tempo – e não ao tempo em si.

Os espaços existentes entre um fotograma e outro, em uma seqüência de imagens, servem em última análise para lembrar a todos dessa artificialidade. E se tal efeito descontínuo só pode ser produzido através de instrumentos que representem um dado movimento no tempo – tempo que a psique humana interpreta como progressivo, ordenado e causal, ainda que experimente de forma desorganizada, caótica e subjetiva –, seu inverso, a continuidade, apresenta-se apenas como uma ilusão paliativa para religar os estilhaços de um quadro que, de fato, sequer foi desmembrado em primeiro lugar. Os espaços entre um fotograma e outro, sobretudo, servem para fazer perceber uma presença que foi irremediavelmente perdida, deixada de fora no ato de representar o movimento.

*What we perceive as our movement has in fact already happened; our cognition of the physical fact of movement lags behind the movement itself, so that movement is always displaced. What we call 'movement' is really, like presence in general, two parallel tracks: what the body does and what the mind construes. Both progressions carve a forward path through time and space but because presence is always lost, what seems like continuous movement is really a construction of fragments.*<sup>103</sup>

Como o próprio Leo Charney observa – ponto pouco visível de tão óbvio, mas explicitado pelo trabalho de Muybridge e Marey – as imagens não estão de fato em movimento, elas apenas se sucedem umas às outras. Independente das implicações teóricas, ou mesmo filosóficas, das experiências destes cientistas, é certo que se atingiu na década de 1880 uma tecnologia fotográfica capaz de representar com detalhe o movimento de um corpo. Tal “decomposição” – que mecanicamente oferecia dificuldades de aplicação que precisaram ser superadas – pode ser interpretada hoje, retrospectivamente, não apenas como uma pré-condição para a cinematografia, mas como uma novidade científica que inspirava seus contemporâneos a procurarem inverter o processo, tentando apresentar ao

---

<sup>103</sup> “Aquilo que percebemos como nosso movimento de fato já aconteceu; nosso conhecimento do fato físico do movimento é precedido pelo movimento em si, de tal forma que o movimento está sempre deslocado. O que chamamos de ‘movimento’ são na verdade, como a presença em geral, duas pistas paralelas: aquilo que o corpo faz e aquilo que a mente constrói. As duas progressões gravam um caminho contínuo através do tempo e do espaço, mas porque a presença é sempre perdida o que parece movimento contínuo é na verdade uma construção de fragmentos.” Leo Charney, IN Charney & Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*. p. 290

olho, com todos seus “defeitos” e “falhas”, uma reprodução que simulasse um movimento contínuo.

\*\*\*\*\*

Finalmente, o olho. Considerada com frequência como falha e insuficiente, a visão tornava possível, dentro de sua própria contingência, a posterior síntese de imagens, reproduzindo um movimento que fora artificialmente decomposto e fotograficamente representado. O funcionamento ocular havia se tornado tema indispensável das pesquisas que precederam a técnica cinematográfica.

Isto porque, constatada a existência de espaços escuros e impenetráveis entre os fotogramas de uma série, de lapsos temporais entre os diferentes instantes representados, lapsos ilustrados por um período negro e vazio após cada imagem, naturalmente suscitava-se a dúvida sobre como torná-los imperceptíveis durante sua eventual reprodução, contribuindo para a sensação de se estar assistindo a um movimento contínuo.

Primeiro, obviamente, era necessário tornar esse espaço em branco (ou em negro) o mais curto possível. Se o intervalo entre dois fotogramas tivesse dimensões maiores do que a imagem em si, qualquer tentativa de síntese do movimento seria fracassada.



Muybridge já levava em conta essa premissa ao reproduzir em seu Zoopraxiscope o movimento eqüestre – não com fotografias, o que ainda era tecnicamente inviável, mas com desenhos feitos à mão. A projeção de um de seus discos criava a ilusão de se assistir a um cavalo correndo, sem que a distância entre uma imagem e outra causasse distorções.

Disco de 16 polegadas do Zoopraxiscope de Muybridge.<sup>104</sup>

Precisava-se levar em conta também, em segundo lugar, os resultados das pesquisas que desde o século XVIII investigavam o fenômeno da persistência de imagens na retina humana. Johannes Segner e Patrice d’Arcy no XVIII, e Peter

<sup>104</sup> Kingston Museum. foto tirada de <http://213.48.46.171/museum/muybridge/16inchdiscs.htm>.

Mark Roget e Michael Faraday, no século XIX, eram alguns dos cientistas envolvidos nas experiências que buscavam determinar o funcionamento desse princípio ótico.<sup>105</sup> John Ayrton Paris, físico londrino, havia inventado em 1825 um instrumento que ilustrava claramente a questão: o *thaumatrope*, basicamente um disco com dois barbantes amarrados em pontos simétricos da circunferência. De um lado haveria um desenho qualquer, um cachorro, por exemplo. No verso, outro desenho, pássaros voando. Colocando-se a esfera diante dos olhos e friccionando-se os barbantes seria possível fazer com que as duas imagens, os dois lados da cartela, se alternassem sucessivamente. Caso esse movimento atingisse uma velocidade alta o bastante, o observador teria a sensação de ver uma terceira figura, uma em que o cachorro pareceria perseguir as aves. Em uma variação também muito difundida, de um lado da esfera via-se uma gaiola vazia, do outro um canário. Ao girar rapidamente o thaumatrope era possível fundi-las em uma só imagem: o pássaro estava preso.



Thaumatrope de 1825.<sup>106</sup>

As experiências de John Paris apontavam para a super-imposição das figuras por um mecanismo interno do homem, por sua retina, que retinha uma imagem em sua superfície após 1/20 de segundo do desaparecimento do objeto exposto ao olho. Qualquer *continuidade* dentro da reprodução de imagens em seqüência dependia desse princípio fisiológico; a diminuição dos espaços entre fotogramas e a freqüência da projeção asseguravam tal fusão, por sua vez responsável pela impressão de se estar assistindo a um movimento. Etapas seguintes da pesquisa determinaram que para o olho humano perceber a sucessão de imagens como algo homogêneo, sem interrupções causadas pelos intervalos no disco ou filme, seria necessário obedecer, durante a reprodução, a uma freqüência não menor que 16

<sup>105</sup> David Robinson, IN Christopher Williams, *Cinema: the Beginnings and the Future*. p. 35.

<sup>106</sup> Foto tirada de <http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/exhibit06.htm>.

quadros por segundo. O desenvolvimento do cinematógrafo levava em conta diretamente esse fenômeno ocular, explicitado pelo próprio Louis Lumière em seu artigo para a revista *La Nature*:

*C'est ce qui se réalise dans l'appareil. Il arrive de là que ne sont projetées sur l'écran que des épreuves immobiles se succédant, par exemple, au nombre de neuf cent par minute. A cause de la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, l'œil n'aperçoit pas du tout les noirs qui séparent chaque projection (...). La résultante des impressions successives sur l'œil est une image saisissante de réalité où les différences entre les épreuves, différences dues au mouvement des personnages ou des objets pendant la pose, se traduisent par l'illusion complète d'un mouvement de la part des personnages ou des objets reproduits.*<sup>107</sup>

A cinematografia dependia portanto de dois processos básicos para sua existência: a artificialidade da descontinuidade, conquistada por uma técnica fotográfica capaz de registrar um movimento decompondo-o, e a posterior ilusão de continuidade, religando fragmentos que apenas existem no mundo da representação. O olho seria o responsável por essa síntese, sempre interna:

*The animation and the confluence of these forms produce themselves neither on the film strip nor in the lens but only after penetrating the spectator. It is a purely interior phenomenon. Outside the subject who looks, there is no movement, no flux, no life in the always fixed mosaics of light and shadow that the screen presents. Within, there is an impression that, like all the others given by the senses, is an interpretation of the object – in other words, an illusion, a phantom.*<sup>108</sup>

## II

(etiquetas azuis)

As experiências de Muybridge, assim como as realizadas por Marey, exploravam radicalmente uma noção até 1850 estrangeira à fotografia: o *instantâneo*. Na primeira metade do século XIX uma foto era ainda, necessariamente, fruto de uma composição cuidadosa e de um longo período de

<sup>107</sup> “É o que se realiza no aparelho. Resulta daí que são projetadas na tela apenas provas imóveis se sucedendo, por exemplo, ao número de novecentas por minuto. Por causa da persistência das impressões luminosas na retina, o olho não percebe em absoluto os pretos que separam cada projeção (...). A resultante das impressões sucessivas no olho é uma imagem tomada de realidade, onde as diferenças entre as provas, diferenças devidas ao movimento das personagens ou dos objetos durante a pose, traduzem-se pela ilusão completa de um movimento por parte dos personagens ou dos objetos reproduzidos.” Lumière, *op. cit. p.*, 388.

<sup>108</sup> “A animação e a confluência destas formas não se produzem por si mesmas nem no negativo nem nas lentes, mas apenas depois de penetrar o espectador. É um fenômeno puramente interior. Fora do sujeito que observa não há movimento, não há fluxo, nem vida nos mosaicos de luz e sombra sempre fixos que a tela apresenta. No fundo, há uma impressão de que, como todas as outras causadas pelos sentidos, é uma interpretação do objeto – em outras palavras, uma ilusão, um fantasma.” Epstein, citado por Leo Charney IN Charney & Schwartz, *op. cit.*, p. 292.

exposição, tempo que se estendia por minutos – sem que nada diante da câmera pudesse se mexer. Duas técnicas predominavam nessa época: a *daguerreotipia*<sup>109</sup> e a *calotipia*<sup>110</sup>. A primeira, embora oferecesse uma nitidez superior, tinha o defeito de não permitir reproduções; a segunda, ainda que possibilitando múltiplas cópias, deixava a desejar em termos de qualidade de imagem. Ambas dependiam de objetos que se mantivessem estáticos durante a exposição diante da câmera.

Essas três condições – qualidade, reprodutibilidade e longo tempo de exposição –, foram superadas em 1851 com o *processo coloidal*. O líquido viscoso de mesmo nome, ao secar sobre a placa de vidro em que se registraria a imagem, formava uma finíssima camada protetora que vedava os componentes químicos na superfície transparente. Eficiente e de baixo custo, a técnica difundiu-se revelando uma nova dimensão para a fotografia, a de imagens captadas em um período de tempo que não ultrapassava dois ou três segundos. As pesquisas em análise do movimento realizadas por Muybridge e Marey desenvolveram-se a partir desse novo patamar tecnológico, que com os anos propiciou um fracionamento do tempo cada vez mais preciso e diminuto.

Conhecido vulgarmente como processo coloidal de “placas úmidas”, trazia como novidade maior sua rapidez no tempo de exposição, o que inaugurava o sentido de instantaneidade já mencionado. O uso destas placas, entretanto, nada tinha de simples: elas deveriam sofrer uma “sensibilização” (que as deixava úmidas) antes de expostas à luz, e precisavam ser reveladas imediatamente depois de registrada a foto – tudo isso antes que secassem, garantindo assim o padrão mínimo de sensibilidade do suporte. O processo envolvia, por sua vez, um número considerável de operações químicas e a quase obrigatoriedade de se estar em um laboratório adequado, o que dificultava muito a produção de fotografias ao ar livre.<sup>111</sup>

Foram tais fragilidades técnicas que fizeram a fortuna da família Lumière, colocando sua companhia em destaque no panorama industrial europeu. Em 1878 anunciou-se a invenção de um processo fotográfico baseado em “placas secas”, que substituía o líquido coloidal por gelatina, garantindo a fixação dos

<sup>109</sup> A placa sensível de prata sofre ação do iodo durante o registro da imagem, sendo depois fixada com hipossulfito de sódio.

<sup>110</sup> Um papel com iodeto de prata é exposto à luz, depois sendo fixado com ácido gálico, ácido acético e nitrato de prata. Técnica desenvolvida em 1841 por William Henry Fox Talbot.

<sup>111</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 10.

componentes químicos sobre a placa de vidro. Sua maior inovação se encontrava no fato de tratar-se de um suporte que não precisava ser mantido úmido, o que, em termos práticos, significava que o fotógrafo poderia sair com sua câmera com as placas já preparadas, registrar suas imagens e depois retornar sem pressa a seu laboratório, onde estas seriam então reveladas. Dispensava-se assim a parafernália portátil e as salas-escuras improvisadas, simplificando a atividade.

Antoine Lumière, à época um bem sucedido fotógrafo-retratista em Lyon, assistiu à transição das placas úmidas às secas, da substituição do primeiro tipo pelo segundo. Entendeu também que a inovação representava uma importante simplificação do processo, o que ajudaria definitivamente a difundir a atividade, até então exclusividade de “profissionais”.<sup>112</sup> A placa seca, entretanto, era conseguida unicamente através da importação do produto<sup>113</sup> – não produzido na França – e ainda apresentava problemas de sensibilidade em comparação com o processo úmido. Ou seja, tratava-se de uma novidade frágil quimicamente e, conseqüentemente, instável em termos comerciais. Antoine Lumière, instigado pela fórmula estabelecida por Van Monkhoven, tentou aperfeiçoá-la, mas lhe faltavam qualificações científicas mínimas. O pai de Louis e Auguste, que graças a seu sucesso profissional havia conseguido manter seus filhos em uma excelente escola de La Martinière – onde ambos adquiriram uma importante formação técnica e teórica –, em 1881 decide incumbir Louis da pesquisa sobre o assunto, e também da produção de um modelo próprio de placa seca.

Aos 17 anos, apenas dois meses após iniciar as pesquisas, Louis alcançava resultados extremamente positivos através de uma fórmula baseada em amônia, apresentando um produto não apenas similar aos disponíveis no mercado, mas superior, dispensando lavagens e viável industrialmente:

*Peu à peu, des clients me demandèrent ces plaques et mon père eut l'idée d'abandonner son métier de photographe pour devenir fabricant des plaques photographiques dont je lui avais donné la formule.*

A produção em larga escala na usina Lumière começa em 1883. O sucesso comercial é imediato, logo precisam alargar a estrutura de produção para dar conta dos pedidos:

---

<sup>112</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>113</sup> Antoine Lumière, carta de abril de 1894. IN Lumière, *op. cit.* p. 35.

*C'est moi qui ai conduit toute l'installation de l'usine. Mon frère n'y a pas participé. (...) Il m'a fallu créer des machines à laver les verres et des machines à étendre les émulsions. (...) Nous avons (...) entrepris cette fabrication avec une dizaine d'ouvriers dont j'assurais la direction, tout en cherchant de nouveaux procédés.*<sup>114</sup>

Graças à embalagem na qual era vendida, as placas secas Lumière se difundiram pela Europa – detalhe muito importante: com regularidade e um padrão de qualidade constante – sob o nome de “etiqueta azul” [“Étiquette bleue”]. À véspera do início das pesquisas com movimento em fotografia, em 1894, a Société Lumière havia comercializado nada menos que 15 milhões de placas, e desenvolvido uma estrutura que contava com trezentos trabalhadores na usina de Monplaisir, além de representações internacionais. Tornara-se a primeira grande fábrica de produtos fotográficos da Europa<sup>115</sup>, condecorada em vários países<sup>116</sup>, e responsável por uma importante simplificação da atividade fotográfica.

A invenção do dispositivo capaz de registrar e reproduzir seqüências fotográficas, representando um dado movimento, era um projeto empreendido por diversos indivíduos simultaneamente, em várias partes da Europa e Estados Unidos. Pode-se admitir que uma dessas pessoas, ou mais de uma, tenha alcançado privadamente esse objetivo antes de Louis Lumière. A potente organização industrial dos Lumière, porém, deve ser considerada como elemento determinante na execução deste plano de maneira eficiente, sustentável e regular. Eles não inventaram simplesmente uma câmera-projetor, mas criaram um *produto*, por sua vez padronizado e testado à exaustão, lançado a partir de uma rede comercial e publicitária internacional, não simplesmente como um aparato, mas como um espetáculo público (ponto pressionado por Antoine Lumière).

A experiência das *étiquettes bleues* é útil, em última análise, para desmanchar o mito dos dois irmãos que no fundo de um galpão mal iluminado, no interior da França, inventaram sozinhos um aparato genial e revolucionário, com o

<sup>114</sup> “Pouco a pouco, clientes me pediram essas placas e meu pai teve a idéia de abandonar seu ofício de fotógrafo para se tornar fabricante das placas fotográficas para as quais eu lhe havia dado a fórmula.”/ “Fui eu que conduzi toda a instalação da usina. Meu irmão não participou. (...) Precisei criar máquinas para lavar os vidros e máquinas para estender as emulsões. (...) Nós realizamos essa fabricação com uma dezena de trabalhadores sob minha direção, enquanto pesquisava novos procedimentos.” Louis Lumière IN : Pinel, *op. cit.* p. 11.

<sup>115</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>116</sup> Antoine Lumière, carta de abril de 1894. IN Lumière, *op. cit.* p. 35.

qual não sabiam exatamente o que fazer. Eles não estavam sós: contavam com laboratórios, engenheiros, uma usina que ocupava um quarteirão inteiro em Lyon, trezentos funcionários e, principalmente, uma fortuna obtida através da venda de placas secas. Isso fez diferença; aliás, foi determinante, ter à disposição uma sustentação material e industrial que assegurasse que as coisas não seriam simplesmente construídas, mas produzidas em série, e que funcionariam e encontrariam seu lugar no mercado.

Poucas pessoas tinham o luxo de trabalhar com uma estrutura similar: uma delas chamava-se Thomas Edison.

### III

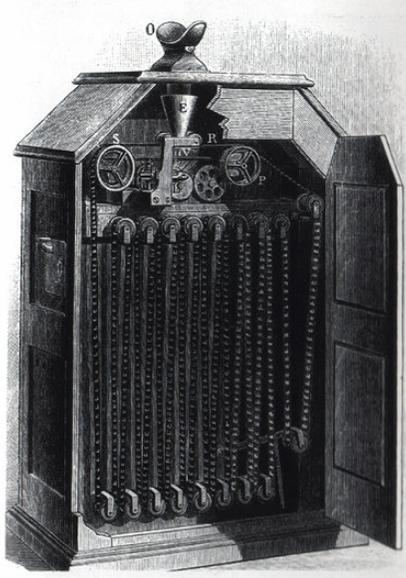
(edison)

Antoine Lumière, destituído por seus filhos das funções administrativas da *Société* após alguns incidentes de gestão, mas ainda com a mesma verve comercial, retorna de Paris trazendo um souvenir: um filme de kinetoscópio, aparelho comercializado na França pelos irmãos Werner a partir de setembro de 1894. Louis e Auguste, na época, dedicavam-se à pesquisa sobre o uso de cor em fotografias, e trabalhavam com o auxílio de Charles Moisson – que depois viria a se tornar um dos mais importantes operadores do cinematógrafo –, engenheiro da usina que presenciou a chegada entusiasmada do pai Lumière à sua sala, no verão de 1894:

*Il a sorti de sa poche un morceau de bande de Kinetoscope qu'il avait eu des concessionnaires d'Edison, et il a dit textuellement à Louis : « Voici ce que tu devrais faire. Edison vend cela à des prix fous. Ses concessionnaires cherchent à faire des bandes ici, en France, pour les avoir à meilleur marché. » Ce bout de bande, que j'ai encore devant les yeux, et qui avait à peu près trente centimètres de long, était exactement le même modèle de film que celui actuel : quatre perforations rectangulaires par image, même longueur et même pas. Elle représentait une scène chez un coiffeur.<sup>117</sup>*

<sup>117</sup> “Ele tirou de seu bolso um pedaço de fita de kinetoscópio que havia conseguido dos concessionários de Edison, e disse textualmente a Louis: ‘eis aqui o que você deveria fazer. Edison vende isto a preços loucos. Seus concessionários tentam fazer fitas aqui, na França, para tê-las a um melhor preço.’ Esse pedaço de fita, que eu tenho ainda diante dos olhos, e que tinha cerca de trinta centímetros de comprimento, era exatamente o mesmo modelo de filme que o atual: quatro perfurações retangulares por imagem, mesmo comprimento e mesmo passo. Ela representava uma cena em um cabelereiro.” Charles Moisson em carta à Francis Doublier (que também havia se tornado um operador Lumière) em 1930, citada por Vicent Pinel, *op. cit.*, p. 18.

Moisson provavelmente se referia, no trecho acima, ao filme *The Barbershop*, produzido em janeiro de 1894 pela equipe de Thomas Edison, então já conhecido mundialmente como o sagaz inventor de aparelhos como o fonógrafo<sup>118</sup> ou, ainda, da lâmpada incandescente. Em abril do mesmo ano o kinetoscópio estreava para exploração comercial, logo chegando à França.<sup>119</sup>



Pode-se observar seu mecanismo detalhado na ilustração ao lado<sup>120</sup>. O espectador, após inserir uma moeda, via pelo visor no topo da estrutura de madeira uma imagem em movimento contínuo por aproximadamente vinte segundos. Dezesesseis metros de filme encadeavam-se por um sistema de roldanas, por sua vez acionado por cilindros com dentes que movimentavam a película através de suas extremidades perfuradas. Os fotogramas passavam assim – a uma velocidade de quarenta por segundo –

diante do foco luminoso que apresentava a imagem aos olhos do indivíduo pagante.<sup>121</sup>

O kinetoscópio fora formulado como acessório de uma invenção anterior de Edison, o fonógrafo, cujo lançamento comercial (do modelo avançado) data de 1888, dez anos após o início das pesquisas. Uma máquina de reprodução de imagens deveria acompanhar à de sons, esse era o intento, mas com o tempo ficou claro que a sua construção não avançaria enquanto persistisse a idéia de ajustar a estrutura tecnológica do fonógrafo à fotografia. O kinetoscópio deveria ser formulado do zero, e não adaptado a partir de um outro aparelho, e sua história efetiva começa a partir do contato de Edison com as pesquisas realizadas por Eadward Muybridge nos Estados Unidos e Marey na França. A experiência com o fonógrafo, entretanto, manteve-se como norteadora no momento de traçar a estratégia comercial sob a qual esse novo aparelho seria explorado. O exemplo, entretanto, mostrou-se inadequado com o tempo, e pode-se apontar como um dos

<sup>118</sup> Inventado em 1878. Exploração comercial do modelo avançado a partir de 1888.

<sup>119</sup> Datas retiradas de Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p. 81;

<sup>120</sup> Imagem ao lado foi retirada de [www.tinkering.net/lecture/illust/edison.jpg](http://www.tinkering.net/lecture/illust/edison.jpg).

<sup>121</sup> Especificações de velocidade e metragem tiradas de Pinel, *op. cit.* p. 15.

principais motivos para a decadência do kinetoscópio a insistência de Thomas Edison em compreendê-lo não como um produto original, mas necessariamente como um *fonógrafo de imagens* – decisão que do ponto de vista comercial era conservadora, já que não levava em conta o conjunto de tendências apontadas por seus competidores, e exigidas pela incipiente indústria de entretenimento.<sup>122</sup>

O fonógrafo, que originalmente fora idealizado como um instrumento para uso no dia a dia de empresas (substituindo secretárias e outros empregados de baixa remuneração), logo encontrou um campo mais fértil – rapidamente explorado por seu criador: o entretenimento. Surgiram primeiro os “concertos”, nos quais uma programação musical – ou religiosa – era levada, por duas horas, a uma audiência que escutava a gravação de um evento ao qual talvez não tivesse acesso direto, fosse por restrições financeiras ou pela simples distância geográfica. A própria ruptura física entre a fonte original, emissora daqueles sons ou músicas, e o ouvinte que a escutava artificialmente valia como uma atração em si, dado o caráter espetacular que essa falta de conexão apresentava:

*Novelty was also important. “Sounds from nature,” such as cackling hens and crowing roosters, amused audiences simply because they were incongruous and unexpected in a lecture hall. As a climax to the evening, a local band or minister often performed for the phonograph; the playback always left audiences “awed by mystery and amazement.”*<sup>123</sup>

Posteriormente, a partir de 1890, uma outra modalidade de exploração comercial foi desenvolvida, e seu sucesso acabou por substituir progressivamente os “concertos” públicos: o fonógrafo ativado por moedas. Seu princípio era simples: 1) ouvintes individuais; 2) fones de ouvido; 3) lojas que concentravam

<sup>122</sup> A interpretação de que este foi um “erro” de Edison pode ser defendida com segurança, sem grandes riscos de anacronismo, a partir do momento em que se considera o contexto capitalista de competição industrial como algo central na definição de seus interesses e no estabelecimento de diretrizes empresariais – e utilizando esse próprio contexto, cujo fim é o domínio comercial de mercados domésticos e internacionais, como critério de avaliação da atividade produtiva da companhia. Essa postura por parte de Edison fez com que um aparelho no qual havia gastado grandes somas de dinheiro em pesquisa logo se tornasse obsoleto, obrigando-o então, com um prejuízo que talvez pudesse ter sido minimizado, a construir o projetor que ele tanto resistiu a considerar. A partir do momento em que o industrial introduz critérios econômicos como determinantes daquilo que é sucesso ou fracasso – o que é natural, afinal trata-se de um negócio –, pode-se utilizar esses mesmos critérios para julgar quais de suas escolhas partiram de uma observação incorreta do mercado, levando a resultados negativos. O contexto comercial no qual tais escolhas foram feitas é descrito nas páginas seguintes.

<sup>123</sup> “Novidade também era importante. ‘Sons da natureza,’ como o cacarejar de galinhas e galos cantando, divertia audiências simplesmente porque eram incongruentes e inesperadas em um auditório. Como um clímax para a noite, uma banda local ou um pastor se apresentavam para o fonógrafo; o *playback* sempre deixava a audiência ‘embevecida por mistério e maravilha.’” Musser, *op. cit.*, p. 59.

vários aparelhos enfileirados e com programações diversas – esse último ponto facilitava a arrecadação e simplificava os serviços de manutenção que as máquinas pediam de tempos em tempos. Inventado o kinetoscópio, e iniciado seu período de lançamento para concessões pelo mundo, nada mais natural – para Edison – que repetir a estratégia que se mostrara bem sucedida em sua experiência anterior. As apresentações seriam individuais, com o olho do espectador colado ao *peephole* – produzindo no indivíduo, como o próprio termo sugere, uma sensação de bisbilhotar, assistindo pelo buraco de uma fechadura a fragmentos da vida que muitas vezes a boa sociedade, para não dizer a lei, proibia: apelos eróticos, lutas de boxe, brigas de galo, ou mesmo bizarrices como o eletrocutar de um elefante vivo, que após receber no corpo um choque fatal despencava no chão com todo seu peso.

Antoine Lumière, com seu instinto de oportunidade aguçado, parecia saber bem – pelo menos a médio prazo – que a sensação de novidade, de *choque*, garantia o sucesso financeiro de atrações como o kinetoscópio. O futuro de sua sobrevivência encontrava-se nos filmes apresentados ao público, cujos temas deveriam sempre surpreender e atizar a curiosidade; ou seja, o dinheiro viria não tanto da concessão de aparelhos, mas da venda de programas novos que alimentassem um retorno regular da audiência. Antoine se aproxima de seu filho, traz um pedaço de filme para kinetoscópio: “Eis o que você deve fazer.” A resposta de Louis Lumière ao pedido do pai bem se conhece, o cinematógrafo.

A construção do cinematógrafo por Louis Lumière se concretizou a partir de duas colaborações vitais – além da que ele mantinha com o próprio irmão: numa primeira etapa, no período de desenvolvimento do protótipo, tal posição era ocupada pelo já citado Charles Moisson, engenheiro na usina de Lyon. Terminada essa fase, na qual se incluem as primeiras exposições não públicas do aparato, e iniciado o período de reparos finais antes da produção em série, passou-se o cargo para um brilhante engenheiro em Paris, Jules Carpentier. Os dois se correspondiam e trocavam resultados de experiência com grande frequência, produzindo uma coleção de cartas que hoje serve como referência detalhada do processo de elaboração do aparelho.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> O encontro pessoal de Louis Lumière e Carpentier se deu na primeira apresentação listada acima, em 23/03/95.

Na correspondência entre Lumière e Carpentier, entretanto, não se fazia menção à decisão que separava definitivamente o kinetoscópio do cinematógrafo, no caso a escolha da *projeção* como método de reprodução dos filmes. E por que não existe tal menção? Porque essa escolha, dentro do panorama da cultura de entretenimento de então, era absolutamente óbvia.

E não existe anacronismo nesta afirmação. Tratava-se de uma escolha realmente natural e previsível. Invenções como as lanternas mágicas, os *Stereopticons*, o *Zoopraxiscope* de Muybridge e, principalmente, o *Teatro-ótico* de Reynaud (e suas respectivas imitações), havia décadas difundiam a cultura de projeção de imagens pelos centros urbanos do ocidente. Não havia nada de novo nisso. Mas o que fazia então Edison, um gigante do empreendimento capitalista, ignorar essa tradição de forma tão veemente, justamente ele, que sempre se mostrou à frente nas novas tendências tecnológicas? A experiência do fonógrafo acionado por moedas, muito bem sucedida. A exploração de imagens em movimento deveria portanto seguir esse modelo, a exibição individual através de unidades independentes – e não a projeção para muitos, simultaneamente.

*The idea of adapting Edison's moving pictures to the magic lantern or stereopticon was so simple and straightforward that it undoubtedly occurred to hundreds, probably thousands, of people who peered into the kinoscope. Fewer individuals, but still a surprisingly large number, tried to turn this idea into a reality. Projecting machines were invented independently and more or less simultaneously in four major industrialized countries: France, England, Germany, and the United States.*<sup>125</sup>

Como Charles Musser observa, o projeto de construção de projetores que funcionassem com eficácia na reprodução fotográfica de movimento ocupava vários cientistas e inventores pelo mundo no final do século XIX. Boa parte havia sido inspirada pelo mecanismo do kinetoscópio, símbolo da idéia fixa de Edison em explorar um modelo comercial baseado em espectadores curvados sobre unidades fixas, assistindo sozinhos a um filme. A prática de exibições individuais mostrara-se de tal forma rentável para Edison que uma mudança para a projeção

---

<sup>125</sup> “A idéia de adaptar as figuras em movimento de Edison à lanterna mágica ou estereóptico era tão simples e direta que sem dúvida passou pela mente de centenas, provavelmente de milhares, de pessoas que espreitavam pelo kinetoscópio. Um número menor de indivíduos, mas um número ainda surpreendentemente grande, tentou transformar essa idéia em realidade. Projetores foram inventados independentemente e mais ou menos simultaneamente em quatro principais países industrializados: França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos.” Musser, *op. cit.* p. 91. Os principais nomes nesses países eram, respectivamente, Louis Lumière, Robert Paul, Max Sklandowsky e Woodville Latham.

talvez causasse-lhe o temor de ver suas receitas diminuídas – o velho princípio de não fazer mudanças em um sistema que bem funciona: “Se nós construirmos o projetor que você espera, ele estragará tudo. Nós fabricamos esses visores que vendemos em bom número, com lucro. Se lançarmos um projetor, não será necessário mais que uma dezena para [...] mostrar imagens animadas a todos os habitantes deste país – e aí estará acabado. Não matemos a galinha dos ovos de ouro,”<sup>126</sup> teria dito Thomas Edison.

A projeção dos filmes, entretanto, era algo amplamente almejado, e Edison – em termos comerciais – falhou ao não percebê-lo, ao não ver que se tratava de uma simples questão de tempo. Naquele exato momento, várias experiências avançavam pelo mundo nesse sentido (ainda que não muito bem sucedidas), pouco poderia se fazer para impedir o que provavelmente significaria uma ameaça (como ele mesmo reconhecia) às receitas de seu kinetoscópio. Em um contexto de intensa competição capitalista, a decisão de não se adiantar à uma tendência comercial que se alastrava mundialmente e à luz do dia – pelo contrário, ignorando-a – era de uma inércia industrial estranha à Edison, conhecido justamente como um empreendedor. Durante uma corrida tecnológica como esta, talvez a primeira dentro da nascente indústria do entretenimento, uma olhadela na concorrência e um pouco de malícia comercial recomendavam rapidamente o desenvolvimento do projetor que tantos anunciavam – antes que algum aventureiro capitalista o fizesse. A escolha representava uma obviedade tão patente que W. K. L. Dickson, responsável técnico pela concepção e construção do kinetoscópio, descontente com os rumos de seu trabalho na companhia de Edison – com a qual, diga-se de passagem, mantinha um contrato de exclusividade e gozava de atraentes dividendos –, passa em 1894 a contribuir clandestinamente em uma empresa concorrente, *The Lambda Company*, de Woodville Latham: nela constrói um projetor.<sup>127</sup> O *Eidoloscope*, resultado da cooperação desleal, é concluído em abril de 1895, poucas semanas após a primeira apresentação do *cinématographe Lumière* na *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*. Quase que simultaneamente, C. Francis Jenkins e Thomas Armat desenvolvem um aparelho próprio para projeção, o *Phantascope*. O

<sup>126</sup> Pinel, *op. cit.* p. 16. IN: « Thomas A. Edison, réponse à Norman C. Raff, responsable de la ‘Kinetoscope Company’ » Déclaration attribuée a Edison por Terry Ramsaye, *A Million And One Nights*, Simon and Schuster, Nova York, 1926.

<sup>127</sup> Musser, *op. cit.*, p. 92.

fracasso comercial destes dois aparatos fabricados nos Estados Unidos dava-se, nestes casos específicos, menos por questões técnicas (os projetores funcionavam minimamente), e mais por problemas financeiros periféricos que enfraqueciam a capacidade das respectivas empresas de lançar seus produtos amparados por uma rede comercial ampla e eficiente – em tal contexto capitalista não bastava fabricar o produto, era importante ter um plano de demonstração, distribuição e venda organizado, incluindo aí um know-how publicitário sem o qual os consumidores nunca ficariam sabendo da existência da novidade. Detalhes de gestão empresarial podem parecer sem importância num contexto em que, historicamente, tenta-se sublinhar os traços de criatividade e engenho mecânico, e não as especificidades do dia a dia contábil. Não dar atenção a tais detalhes, porém, seria um grande erro. A força e consistência de uma empresa, sua capacidade de produzir de forma padronizada e regular, e depois de lançar o produto de maneira inteligente e agressiva são desde então elementos que influenciavam radicalmente o sucesso de um aparato como, por exemplo, um projetor de imagens em movimento, cuja invenção estava profundamente inserida em um contexto de corrida tecnológica e competição industrial. A Société Lumière deve em boa parte a paternidade do “cinema” a sua estrutura bem organizada, assim como à desorganização dos concorrentes. Se não fosse por isso ela possivelmente teria apenas produzido mais um aparelho entre muitos, e não o primeiro, o precursor.

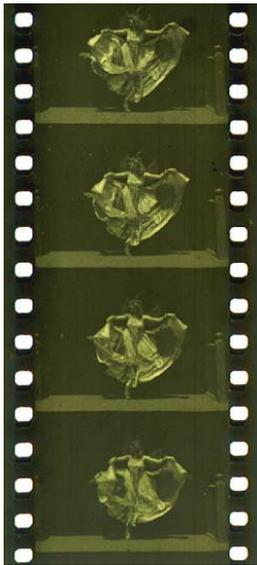
Havia, porém, um outro ponto de superioridade no sistema de kinetoscópio-projetor inventado pela Lumière: os filmes em si (incluindo a qualidade do negativo), objeto inicial da ambição de Antoine, que desejava produzi-los para vendê-los aos concessionários de Edison.

Um filme de kinetoscópio, tradicionalmente, representava a ação de figuras diante de um fundo negro (as paredes do estúdio *Black Maria*). Essa escolha devia-se, primeiramente, à forma como a imagem seria exibida, com o olho do espectador colado a um visor através do qual se viam os fotogramas sucedendo-se. O pequeno tamanho dessas fotografias, como Noel Burch observou<sup>128</sup>, desaconselhava o uso de imagens muito complexas – ou seja, com elementos em movimento simultâneo em primeiro e segundo planos –, o que poderia ocasionar

---

<sup>128</sup> Noël Burch, *La lucarne de l'infini*. p. 32.

uma dificuldade visual para o espectador, incapaz de identificar e compreender aquilo que se passava diante de seus olhos espremidos.



Filme Kinetoscópio, *Butterfly Dance*, 1895 id 36.753.2 <sup>129</sup>

O próprio suporte do kinetoscópio, o negativo adquirido na Eastman Company, deveria ser submetido à mesma emulsão utilizada por uma máquina Kodak nº 1 – o que, na prática, significava repetir o processo de uma simples câmera fotográfica na utilização de algo bem diverso, um aparelho de captação de imagens em movimento no qual quarenta quadros seriam expostos por segundo, a uma velocidade de 1/80. O resultado após a revelação do filme, como Vincent Pinel chama a atenção, seria “um positivo cinzento, chapado, apresentando uma forte granulação.”<sup>130</sup>

As experiências acumuladas por Louis Lumière após anos de pesquisas no campo da fotografia traduziam-se – comparando-se cinematógrafo e kinetoscópio – em uma superioridade técnica de seus filmes, evidenciada pela nitidez das imagens. Utilizando a mesma emulsão das *étiquettes bleues*, aproveitava uma técnica que conhecia profundamente para melhor adaptar o negativo às necessidades específicas de sua câmera. Não raramente o predomínio Lumière sobre Edison se explicava por uma inteligente simplificação dos mecanismos envolvidos no funcionamento dos aparelhos, tornando-os o mais leve, direto e simples possível: ao invés de usar uma frequência de 40 quadros por segundo (como o kinetoscópio), apenas 16. O tempo de exposição, que no primeiro era de 1/80 de segundo, no cinematógrafo tinha uma duração três vezes mais curta.<sup>131</sup> Outra idéia simplificadora havia sido a de usar um obturador circular cuja fenda pudesse ser ajustada de acordo com o tipo de utilização da câmera, atingindo uma abertura de até 170°. Durante a filmagem esta fenda deveria manter-se mais estreita, enquanto para a subsequente projeção se recomendava o inverso, ou seja, uma abertura maior, permitindo uma visualização mais nítida, e em tamanho

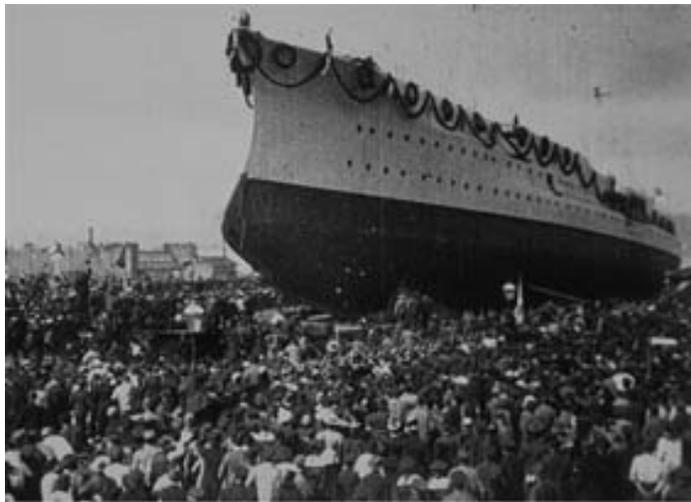
<sup>129</sup> Foto retirada de <http://www.hfmgy.org/exhibits/pic/1999/99.nov.html>.

<sup>130</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 51.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

natural, da imagem<sup>132</sup> – ou, resumindo, tratava-se de um aparelho realmente “reversível”, capaz de adaptar-se tanto para a captação do movimento quanto para sua reprodução posterior.

Excelência técnica e rigor na composição – Louis Lumière, filho de um profissional, sempre fora um fotógrafo amador de grande sensibilidade – que somados ao recurso da tão buscada projeção – apresentando as figuras em tamanho natural, eliminando o risco de que imagens ricas e complexas se tornassem confusas e ilegíveis –, garantiam como resultado não um personagem mínimo e tosco movendo-se sobre o fundo escuro de um estúdio fechado, mas uma paisagem brilhante e explosiva, espontânea e cheia de vida.



Lançamento do Fürst-Bismarck, vue n°785.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 25. O disco de ângulo ajustável foi uma adição apresentada na patente de 13/02/1895. Antes disso utilizavam-se discos diferentes para cada uma das ações: um disco opaco para a filmagem, outro translúcido para a projeção.

<sup>133</sup> Fotograma retirado de <http://www.institut-lumiere.org/>.

## 2.3 – Tradição técnica e ciência.

Para definir o perfil de Louis e Auguste Lumière dentro do panorama científico da época não basta associá-los objetivamente a uma ou outra tradição na qual poderiam ter se inscrito por formação ou simples afinidade intelectual. Personagens híbridos, experimentaram um momento de profundos avanços técnicos, transformações econômicas e de formalização de algumas disciplinas, encontrando uma maneira de prosperar combinando práticas seculares àquilo que o futuro anunciava. Eram industriais, sem dúvida – ainda que não originalmente, mas algo que se tornaram pelo interesse público que se seus produtos despertavam, como a próxima unidade mostrará. Mas e cientistas, eles o eram? E como a atividade científica que realizavam se enquadrava no contexto geral do final do século XIX? Que papel tinha a *técnica* nessa equação? Não há respostas certas para essas perguntas, mas indicações que ajudam a esboçar um sentido particular para o tipo de trabalho que desenvolviam.

Comumente se define Louis Lumière como um *físico* e Auguste como um *químico* (mais tarde também biólogo), ainda que às vezes ambos apareçam com as duas denominações. Essa divisão, pelo menos durante a primeira metade de suas vidas, existe apenas formalmente, nos diplomas conquistados após dois anos de formação superior na Escola profissional e industrial de la Martinière. Terminada essa etapa, Auguste ingressa na Politécnica. Tal destino era pretendido também por Louis, mas este fora impedido de preparar-se por causa das crises de cefaléia que sofria, um mau que o acompanharia por décadas a fio.<sup>134</sup> Deslocado, passou a frequentar o laboratório fotográfico de seu pai. O resultado é conhecido, o episódio já foi narrado aqui: Louis Lumière, em 1881, aos dezessete anos, desenvolve as placas secas que depois seriam batizadas de “etiqueta azul” – origem da fortuna familiar e da estrutura industrial da empresa, motivo de reconhecimento científico e sucesso comercial.

Quatorze anos mais tarde, em 1895, às vésperas do início das pesquisas que levaram ao cinematógrafo, a inserção dos irmãos Lumière na comunidade científica francesa – naquilo que havia de mais sofisticado nela – estava consolidada de maneira clara e inquestionável. Mantinham correspondência com

---

<sup>134</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 9.

nomes como Henri Becquerel, descobridor da radioatividade em 1896, Prêmio Nobel em 1903; Gabriel Lippmann, professor da Sorbonne, Nobel 1908; ou Aimé Laussédats, diretor do Centre National des Arts et Métiers. Com o lançamento do cinematógrafo o interesse pelos Lumière foi expandido, e nomes como o de Etienne Jules Marey e Thomas Edison se juntaram ao de outros igualmente atentos àquilo que se passava no laboratório de Lyon.

O contato com o físico Gabriel Lippmann é especialmente ilustrativo. Realizador de importantes pesquisas no campo da fotografia em cores – tema-obsessão dos Lumière durante toda a vida –, desenvolvera um processo que demonstrava, na prática, a hipótese de Fresnel que considerava “a luz como o resultado de um movimento ondulatório.”<sup>135</sup> Em 1891, na Academia de Ciências, Lippmann demonstra a premissa revolucionária apresentando uma fotografia na qual havia registrado o espectro solar.<sup>136</sup> A colaboração Lippmann-Lumière se daria no desenvolvimento de técnicas fotográficas que produzissem imagens coloridas com estabilidade – os irmãos de Lyon, muito interessados nas descobertas do ilustre cientista, haviam assumido a produção do suporte físico que permitiria experimentar suas novas hipóteses, testando-as com ele. Essa divisão do trabalho pode sugerir uma separação artificial entre as esferas da ciência (Lippmann) e da técnica (Lumière) traduzida em termos de divisão entre teoria e prática. Tal cisão, entretanto, era então inexistente.

A cooperação histórica entre ciência e técnica, existente desde o século XVI, teve seus altos e baixos. A segunda metade do XIX representava uma nova aproximação após um século de relações mais tímidas, em que cada uma caminhou com relativa independência.

A técnica, naquilo que continha de *arte mecânica*, de superação material das insuficiências humanas e das limitações impostas pelo mundo natural, até o século XV pouco se relacionava com uma ciência interessada em interpretar a relação entre natureza e homem – em traduzir a linguagem da natureza em linguagem humana.<sup>137</sup> A mudança deste quadro epistemológico inicia-se com a progressiva aproximação entre o conhecer e o fazer, duas modalidades que até então não se comunicavam. O produto da técnica deixava de ser considerado resultado de um

---

<sup>135</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 25

<sup>136</sup> *Ibidem*

<sup>137</sup> v. Agnes Heller, *O homem do renascimento*, p. 324.

trabalho indigno, ainda impregnado pelo sentido clássico de atividade servil, fruto não de reflexão intelectual, mas do labor manual por definição desonroso, para assumir um papel ativo na nova *prática científica*. Como Paolo Rossi sugere, ao identificar Galileu Galilei como imagem central desta transformação,

De fato, em 1609 Galilei apontava para o céu a sua *luneta* (ou telescópio). O que determina uma revolução é a *confiança* de Galilei em um instrumento que nasceu no ambiente dos mecânicos, aperfeiçoado somente mediante a prática, acolhido parcialmente nos meios militares, mas ignorado, quando não desprezado, pela ciência oficial.<sup>138</sup>

Ou mesmo, em outra ocasião:

Mas é em Galileu que, pela primeira vez, encontramos historicamente realizada a plena convergência entre a tradição que desemboca nas experiências e na prática dos artesãos e técnicos e a grande tradição teórica e metodológica da ciência européia. A investigação teórica da mecânica prática e sua transformação em ciência são obra de Galileu: em sua obra se fundem, num sólido conjunto de conhecimento teórico, a mecânica empírica e a ciência do movimento.<sup>139</sup>

As implicações dessa transformação na mentalidade européia são bem conhecidas. Seu desenvolvimento, a partir do século XVII, fortalece a idéia de um avanço permanente do saber, produzindo uma constante melhoria das condições materiais do homem. No século XVIII o quadro se agrava nesse sentido, ciência e técnica avançariam em consonância sob a bandeira do progresso – formulado não apenas como aprimoramento, mas como própria lei da história.<sup>140</sup>

Com a chamada “revolução industrial”, a partir do final do XVIII – fortemente determinada por valores burgueses e por práticas capitalistas –, quase tudo faria imaginar uma cooperação permanente entre ciência e técnica no desenvolvimento da indústria. A análise histórica, entretanto, leva a pensar o contrário: a ciência pode não ter exercido influência relevante em uma revolução que se apresentava, predominantemente, como técnica, colocando em segundo plano uma cooperação que há séculos caminhava a passos relativamente coincidentes.

(...) historicamente, a chamada “revolução industrial” foi muito mais desencadeada e influenciada pelos práticos e artesãos do que propriamente pelos teóricos ou cientistas. Evidentemente, não faltam exemplos susceptíveis de ilustrar o papel importante desempenhado pelas ciências experimentais no processo de evolução das técnicas industriais de produção. No entanto, sua influência imediata e direta é

<sup>138</sup> Paolo Rossi, *O nascimento da ciência moderna na Europa*. p. 43.

<sup>139</sup> Idem, *Os filósofos e as máquinas*, p. 97.

<sup>140</sup> Idem, *Naufregios sem espectador*, p. 49.

bastante controvertida, se não contestada. Alguns analistas do início da industrialização europeia chegam mesmo a negar a importância das ciências.<sup>141</sup>

Eric Hobsbawm, comentando a relação entre ciência e técnica na Revolução Industrial, afirma referindo-se à experiência inglesa que

Felizmente poucos refinamentos intelectuais foram necessários para se fazer a revolução industrial. Suas invenções técnicas foram bastante modestas, e sob hipótese alguma estavam além dos limites de artesãos que trabalhavam em suas oficinas ou das capacidades construtivas de carpinteiros, moleiros e serralheiros: a lançadeira, o tear, a fiadeira automática. Nem mesmo sua máquina cientificamente mais sofisticada, a máquina a vapor rotativa de James Watt (1784), necessitava de mais conhecimentos de física do que os disponíveis então há quase meio século. (...) Dadas as condições adequadas, as inovações técnicas da revolução industrial praticamente se fizeram por si mesmas, exceto talvez na indústria química. Isso não significa que os primeiros industriais não estivessem constantemente interessados na ciência e em busca de seus benefícios práticos.<sup>142</sup>

Eis então, citado rapidamente, o elemento da diferença: a química. A pouca participação da ciência e dos cientistas na onda de inovações técnicas que impulsionou, a partir da segunda metade do século XVIII, a indústria europeia devia-se à simples irrelevância da pesquisa científica no âmbito econômico. O quadro apenas começava a se alterar no momento em que a produção teórica e laboratorial passava a contribuir de alguma forma no aprimoramento dos bens industrializados – convergência que se realizou, sobretudo, com as aplicações da química no desenvolvimento de produtos.

A Société Lumière crescia no espaço aberto por essa conjuntura. A reaproximação entre as esferas científica e técnica fazia com que o saber teórico invadisse o processo de criação de produtos de uso geral e cotidiano – e era esse valor de especialização, de pesquisa e complexidade, de inovação sobretudo, que transformava o significado social e econômico da indústria a partir da segunda metade do século XIX.

A colaboração Lippmann-Lumière carrega sentido exemplar em tal contexto: o reputado professor da Sorbonne, tendo elaborado o processo químico depois batizado de “interferente Lippmann”<sup>143</sup>, focado na obtenção de imagens fotográficas em cores, buscava então pessoas capazes de transformarem um princípio teórico em um produto padronizado. Este era o desafio maior na

<sup>141</sup> Hilton Japiassú, *As paixões da ciência*, p. 160.

<sup>142</sup> Eric Hobsbawm, *A era das revoluções*, p. 47.

<sup>143</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 25.

aplicação da química: tornar um resultado laboratorial, realizado sob condições padrão e supervisão profissional, algo estável, de funcionamento confiável por repetidas vezes e em circunstâncias diversas, por qualquer indivíduo. Uma palavra nova e valiosa no vocabulário industrial: standardização.

Louis e Auguste – juntos no projeto – desenvolviam diversas experiências com as placas coloridas que produziam e alcançavam resultados animadores, dada a qualidade das fotografias. A correspondência mantida com Lippmann faz crer que, entre os diversos problemas observados durante as experiências, dois se tornariam determinantes: o método de sensibilização das placas (componentes químicos utilizados, quantidades e duração dos banhos) e o tempo de exposição das imagens, de início muito longo. Louis Lumière havia conseguido reduzi-lo a meia hora, depois a quatro minutos<sup>144</sup>, mas logo chega a um impasse que o impede de continuar reduzindo o período de exposição. A limitação faz com que finalmente decidam abandonar o processo de Lippmann, reiniciando suas pesquisas a partir de um ponto zero totalmente novo. A experiência, entretanto, não havia sido mal-sucedida técnico ou cientificamente, apenas insatisfatória do ponto de vista dos objetivos que se esperava alcançar. Os resultados da colaboração com Lippmann viajariam o mundo, associando o nome Lumière, mais uma vez, à excelência em produtos químico-fotográficos. Em 1893 as imagens coloridas foram apresentadas no Congresso Internacional de Genebra, na Photographic Society de Londres, mais tarde na Association Belge de Photographie e também nos Estados Unidos, onde receberam aplausos, vistas como conquistas da técnica, da ciência e da indústria modernas.

A valorização econômica da nova aplicação técnica da ciência não ocorre, porém, sem desencontros ou a necessidade de se restabelecer o lugar das coisas. Em 1892 e 1893 os Lumière – Auguste, principalmente – pesquisam a aplicação do *paramidophenol* na revelação de fotografias e pedem uma apresentação pública dos resultados junto à Academia de Ciências de Lyon. O pedido é negado sob o pretexto de que aquelas experiências poderiam ter aplicação industrial e comercial<sup>145</sup>. Uma rejeição clara às relações entre a ciência e capital.

A participação dos Lumière em congressos e academias – francesas e internacionais – era contudo muito freqüente, não apenas como cientistas, mas

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 32

também como industriais, independente do esforço secular destas instituições em se manterem intelectualmente autônomas:

*La création des académies marque le début d'un long processus d'autonomisation da la pratique scientifique par rapport aux autres sphères d'activité sociale, en particulier dans ses aspects religieux et politiques.*<sup>146</sup>

Criada a consciência, através dos séculos anteriores, de que religião e política deveriam ser mantidas longe da discussão científica exercida no contexto das academias, no século XIX a preocupação parece se desviar em direção à sedução exercida pelo poder econômico, sempre associado a um princípio de utilidade que muitos entendiam como incompatível com a pesquisa. Tal desconfiança, porém, não se estendia especialmente ao nome Lumière. A participação dos dois em academias e congressos era intensa e debatida cientificamente entre indivíduos que os consideravam pares. Isso é cristalino pela leitura do conjunto de sua correspondência, pela reverência com a qual viam-se tratados pela comunidade científica. Não se pode, no entanto, deixar de admitir o caráter simultaneamente publicitário que tinham as comunicações dos Lumière nestas instituições. Observava-se o interesse comercial sobre os seus trabalhos sempre que faziam algum tipo de explanação acadêmica. Não importava se um ou outro cientista almejava trabalhar livre de pressões econômicas. Os industriais estavam na platéia, anotando tudo.

Mesmo o cinematógrafo, lançado comercialmente apenas em 28 de dezembro de 1895, experimentou o fenômeno. Sabe-se de doze apresentações do aparelho, ainda que não públicas, antes daquela realizada no Grand Café em Paris:

22/03/1895 : Paris, exibição na Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

16/04/1895 : Sorbonne, Congrès des sociétés savantes de Paris et des départements.

10/06/1895 : exibição na Bolsa de Lyon, durante o Congrès des sociétés françaises de photographie.

12/06/1895 : em Lyon, no encerramento do congresso citado acima.

11/07/1895 : Paris, Revue Générale des Sciences.

---

<sup>146</sup> “A criação das academias marcou o início de um longo processo de autonomização da prática científica em relação às outras esferas de atividade social, em particular em seus aspectos religiosos e políticos.” Gingras, *Du scribe au savant*. p.265.

21/09/1895 : La Ciotat, exibição privada.

10/11/1895 : Bruxelas, para a Associação Belga de Fotografia.

12/11/1895: Louvain, para membros do Cercle littéraire et Artistique.

13/11/1895 : Louvain, Museu de Física da Universidade Católica.

16/11/1895: Sorbonne, na abertura dos cursos da Faculdade de Ciências.

01/12/1895: Lyon, em banquete para os novos membros da Câmara Sindical de Proprietários Imobiliários

11/12/1895 : Grenoble, para Sociéte Dauphinoise d'Amateurs photographes.<sup>147</sup>

Após cada uma delas constatava-se um fluxo de espectadores-investidores que escreviam interessados em obter o aparelho, ficando Auguste responsável por respondê-los negando o pedido de compra – e aproveitando para descrever como o cinematógrafo seria explorado. Vide a discreta carta enviada em 19 de outubro de 1895 pela *Edison-Bell Phonograph Company*, sondando o concorrente<sup>148</sup>, ou a escrita por Jos. Maes, interessado em adquirir a novidade produzida em Lyon.<sup>149</sup> O interesse legítimo dos irmãos Lumière em participar da vida acadêmica e do intercâmbio científico não deve servir como álibi para a maneira como utilizavam as mesmas instâncias para difundir comercialmente seus trabalhos.

A hibridez de Louis e Auguste, que mesclava interesse científico com apuro técnico e aplicação industrial – algo típico do fim do século XIX –, comparava-se à importância adquirida pelas grandes exposições surgidas no período, apresentando com um discurso universalista o Éden tecnológico prometido pelo progresso.

(...) naquela época ainda não se dispunha da quantidade de possibilidades de formação e de informação que existem atualmente, as exposições universais internacionais brindavam a opinião pública interessada com uma imagem ampla e clara da progressiva tecnificação. O valor pedagógico e a significação ideológica destas mostras espetaculares na época da incipiente sociedade industrial eram de um nível extraordinariamente elevado.<sup>150</sup>

<sup>147</sup> Datas estabelecidas pela comparação das informações obtidas em Pinel, *op. cit.*, a cronologia presente no final da edição das correspondências dos Lumière e os dados registrados no site da Sociéte Lumière.

<sup>148</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 50

<sup>149</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 64.

<sup>150</sup> Werner Plum *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos de transformação sócio-cultural*. p. 10.

A questão do momento encontrava-se nas estratégias de difusão comercial dos produtos. Não apenas no problema da sua acessibilidade concreta, ou mesmo da publicidade que deveria tornar sua existência pública, mas na maneira de oferecê-lo como um bilhete de entrada para o futuro, para um mundo de abundância e sem conflitos, polido pelo lema de universalidade proposto, por exemplo, pela exposição de Londres, em 1851: “Também na totalidade do mundo abre-se para nós uma comunidade.”<sup>151</sup> Os produtos apresentados nas exposições levavam a face da comunidade universal que se oferecia (ou impunha) – o cinematógrafo, mais ainda, produzia as imagens que ilustravam esse álbum. O papel de difusor dos valores burgueses europeus foi assim brilhantemente exercido pela Société Lumière.

Retornando ao âmbito dos grupos acadêmicos, no tocante não mais à difusão de mercadorias, mas à do livre saber científico, os Lumière enfrentavam o dilema (nem sempre refletido) que se apresentava a qualquer homem de laboratório que se enveredava pela indústria – dilema que no final do século XIX parecia estar bem resolvido em favor da exploração econômica. O princípio, ainda que idealizado, de que as descobertas da ciência ou do saber técnico precisariam ser públicas, ou, pelo menos, de que seus resultados deveriam ser colocados a serviço da humanidade, estava comprometido – não por uma simples interferência externa, como poderia ser a influência da Igreja ou de um ator político, mas por uma força capaz de submeter as pesquisas a outros fins.

A idéia de que toda forma de saber, alcançada individual ou coletivamente, assim como suas novas descobertas e conquistas, formavam um patrimônio que pertencia não a seu idealizador, ou a uma comunidade ou reino, mas à humanidade como um todo, partia de uma tradição surgida no século XVI, tradição que se opunha a “qualquer forma de sabedoria oculta ou secreta,” como afirmava Paolo Rossi.<sup>152</sup> O argumento de que “as descobertas são cultivadas por poucos indivíduos em silêncio absoluto e quase religioso,” como ainda defendia Francis Bacon<sup>153</sup>, de que o saber tinha um caráter predominantemente “sacerdotal”, era marca da tradição hermética que aos poucos perdem força na Europa renascentista. Qualquer novo conhecimento formulado, para ter validade,

<sup>151</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>152</sup> Paolo Rossi, *Os filósofos e as máquinas*. p. 18.

<sup>153</sup> Citado por Paolo Rossi em *O nascimento da ciência moderna na Europa*, p. 57.

haveria de se tornar público<sup>154</sup> – esse era o discurso. Tal atitude atendia, além de um valor humanista de difusão da ciência para a prosperidade dos indivíduos, a uma perspectiva de cooperação intelectual através do tempo. Estudiosos e cientistas poderiam assumir reflexões ou experiências iniciadas por antepassados incapazes de concluí-las pela inconveniência da morte, avançando com as pesquisas – possivelmente deixando-as também inconclusas, para que outros então as continuassem. Essa postura pode ser encontrada com clareza em Descartes, que em 1637 escreve:

Ora, tendo o propósito de empregar toda a minha vida na pesquisa de uma ciência tão necessária, e tendo encontrado um caminho que, ao que me parece, nos levará infalivelmente a achá-la, a não ser que sejamos impedidos de segui-lo, ou pela brevidade da vida, ou pela falta de experiências, julgava que não havia melhor remédio contra esses dois impedimentos do que comunicar fielmente ao público todo o pouco que eu tivesse descoberto, e convidar os bons espíritos a se empenharem em ir mais além, contribuindo, cada qual conforme sua inclinação e seu poder, para as experiências que cumpriria fazer, e também comunicando ao público tudo o quanto aprendessem, a fim de que, começando os últimos onde os precedentes houvessem terminado, ligando assim as vidas e os trabalhos de muitos, fôssemos todos juntos mais longe do que cada um sozinho poderia ir.<sup>155 156</sup>

Mesmo Francis Bacon, adepto de uma concepção de saber mais fechada, mais exclusiva, defendia a proposição de que o conhecimento científico crescia sistematicamente através da cooperação contínua entre diferentes grupos e gerações, sem que houvesse, contudo, um ponto final ao qual se pudesse chegar.<sup>157</sup> O esforço seria contínuo, etapa após etapa, com um sentido de eterno aperfeiçoamento associado à constante reavaliação dos pressupostos estabelecidos pelo passado. Instituições como a Accademia del Cimento (1657), Royal Society (1662) e a Academie des Sciences (1666) têm suas fundações determinadas pelo ideal de ciência como processo sempre cumulativo de saber (sem esgotamento dos temas), patrimônio do gênero humano – ainda que isso, na prática, através dos séculos, de forma alguma significasse uma garantia absoluta – ou mesmo relativa –, de que tais grupos se absteriam de ter posicionamentos ou projetos políticos que influenciassem na utilização e difusão deste saber. Segundo Hannah Arendt,

<sup>154</sup> Gingras, *op. cit.*, p. 265.

<sup>155</sup> René Descartes, *O discurso do método*. p. 70.

<sup>156</sup> Para uma crítica cuidadosa do contexto que envolvia essa declaração de Descartes, assim como das interpretações que podem ser feitas a partir dela, v. Paolo Rossi, *Os filósofos e as máquinas*, p. 94.

<sup>157</sup> Paolo Rossi, *Os filósofos e as máquinas*, p. 64.

Uma sociedade, seja de políticos, seja de cientistas que abjuraram a política, é sempre uma instituição política; sempre que os homens se organizam, pretendem agir para adquirir poder. Nenhum trabalho científico de equipe é ciência pura, quer seu objetivo seja atuar sobre a sociedade para garantir aos seus membros posição segura dentro dela, ou – como foi e ainda é, em grande parte, o caso da pesquisa organizada nas ciências naturais – agir em conjunto visando dominar a natureza.<sup>158</sup>

Algo diferente ocorria, entretanto, no contexto da técnica, mais especificamente no das artes mecânicas nos séculos XVI e XVII. O resultado do engenho de talentosos artesãos – a fonte de suas sobrevivências econômicas – era passível de imitação. A difusão das técnicas que desenvolviam acarretaria numa vulgarização de seus produtos, impedindo que fossem recompensados pelo tempo investido nos trabalhos. O segredo mostrava-se indispensável; a cópia, um perigo. Dentro de tal contexto surgem as primeiras patentes, que segundo Paolo Rossi remontam ao princípio do XV<sup>159</sup>, seu uso tornando-se mais intenso a partir do século seguinte. A patente instituía, geralmente por decisão real, que um indivíduo poderia ter uso exclusivo sobre uma determinada idéia ou processo por ele desenvolvido.

A patente, com seu sentido restritivo que protegia o mecânico, ia de encontro ao princípio de livre difusão do saber professado pelos sábios do Renascimento. Com isso não se produzia uma contradição formal, já que as esferas da técnica e da ciência não se comunicavam, no período em questão, em termos que atingissem interesses econômicos. A técnica submetia-se aos fins da investigação científica como uma ferramenta ou modelo, e só. O conflito apenas surge quando essa hierarquia sofre um revés, quando é a ciência que se vê a serviço do saber técnico aplicado à indústria.

Eis portanto a tensão, comentada em 1823 por Goethe:

Os problemas da ciência são com grande frequência problemas de carreira. Uma única descoberta pode tornar um homem famoso e lançar o princípio de sua fortuna como cidadão. Todo fenômeno observado pela primeira vez é uma descoberta, e toda descoberta é uma propriedade. Mexa-se na propriedade de um homem e logo suas paixões vêm à tona.<sup>160</sup>

A interferência econômica no âmbito da técnica, então associada à ciência cada vez com maior frequência, atingia diretamente a concepção secular de livre

<sup>158</sup> Hannah Arendt, *A condição humana*, p. 284, nota 26.

<sup>159</sup> Idem, *O nascimento da ciência moderna na Europa*, p. 55.

<sup>160</sup> Goethe em *Diálogos com Eckerman*, 21 de dezembro de 1823. Citado por Hobsbawn, *op. cit.* p. 301.

divulgação do saber. Tudo aquilo que podia ter aplicação industrial (comercial) devia ser protegido. Embutia-se ao conhecimento um significado de propriedade criativa, prevendo seu uso como algo de exclusivo direito de seu autor.

Na França, o primeiro conjunto de determinações legislativas a respeito das patentes data de 1791, partindo de debates oriundos da Assembléia Constituinte revolucionária e ajustando uma declaração de 24 de dezembro de 1762 que estabelecia *privilégios exclusivos* com durações de quinze anos. Seu foco, inicialmente, concentrava-se na agricultura. Esse tipo de concessão exclusiva passou a ser considerada uma questão de Estado a partir do momento em que as máquinas começaram a mostrar seus benefícios na produtividade no campo, deixando clara a necessidade de se proteger aqueles que, desenvolvendo técnicas sofisticadas, produziam mais por menos, enfrentando a concorrência internacional.

Em 1823 publica-se o primeiro *Code des brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation*, que unifica e sistematiza as legislações existentes até então de maneira dispersa, baseando-se também nos dispositivos adotados pelos Estados Unidos e pela Inglaterra<sup>161</sup>. A constituição americana (1787), em seu artigo I, seção 8, determinava:

*The Congress shall have power... to promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to author and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries.*<sup>162</sup>

A Inglaterra estabelecia, por sua vez:

Toda idéia nova, cuja manifestação ou desenvolvimento possa tornar-se útil à sociedade, pertence primitivamente àquele que a concebeu.<sup>163</sup>

O código francês argumentava que o inventor, após investir meios financeiros e tempo para construir um equipamento ou desenvolver um procedimento, não poderia ser abandonado pelo Estado enquanto imitadores saqueavam os frutos por ele plantados. A legislação prometia justiça e incentivava

<sup>161</sup> A primeira diretriz oficial da Coroa inglesa em relação às patentes é de 1623, a “Statute of Monopolities.”

<sup>162</sup> “O congresso terá poder (...) de promover o progresso da ciência e das artes úteis garantindo por tempo limitado, ao autor e inventor, o direito exclusivo sobre seus respectivos escritos e descobertas.”

<sup>163</sup> *Code des brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation*, p. 5.

o empreendimento como forma de garantir o progresso nacional. Em um parágrafo, definia:

*Les Brevets d'invention qui assurent à l'inventeur l'exercice exclusif de sa découverte ou de sa création, ne sont ni un privilège attentatoire à la liberté du commerce, ni une faveur préjudiciable, c'est une barrière légale qui garantit sa propriété industrielle de toute violation, de toute invasion de la part des imitateurs.*<sup>164</sup>

As legislações propostas enfrentaram, a médio e longo prazo, três problemas básicos: 1) conseguir diferenciar o *totalmente inédito* do *parcialmente novo*, uma tarefa de extrema subjetividade e facilmente contestável; 2) fiscalizar a obediência da lei, assim como aplicar punições; 3) lidar com o fator externo, com um mundo cada vez mais internacionalizado. São todos pontos sensíveis, mas o terceiro estava definitivamente fadado ao fracasso, já que tanto França quanto Inglaterra permitiam que seus cidadãos patenteassem invenções de outros países, ainda inéditos em seus próprios territórios.

(...) o *monopólio* poderá ser acordado ao primeiro inventor, se o objeto da invenção apenas for conhecido, anteriormente a sua demanda, no estrangeiro.<sup>165</sup>

Ou seja, a proteção só tinha validade para o produto do engenho nacional. Havia assim, ainda que indiretamente, incentivo para que se nacionalizasse a criação da indústria estrangeira. A realidade na qual se inscreviam a construção e o lançamento do cinematógrafo Lumière já havia despertado para o problema da internacionalização: em 20 de março de 1883 se estabelece a *Convention d'Union de Paris*, que previa uma trégua nos plágios entre os onze signatários. Mas na prática o problema persistia, e vale lembrar que o cinematógrafo nasce da cópia do sistema de perfuração de película utilizado por Edison no Kinetoscópio, e que seu próprio mecanismo, por sua vez, é roubado pouco após sua estréia em 28 de dezembro de 1895. George Méliès, um dos espectadores na sessão, tenta comprar um aparelho junto à companhia de Lyon logo após sua estréia. Negado o pedido, trata de construir o seu próprio.

Louis e Auguste Lumière conheciam o jogo, ganhavam e perdiam com ele em proporções semelhantes. Suas apostas concentravam-se na segurança de que,

<sup>164</sup> “As patentes de invenção que asseguram ao inventor o exercício exclusivo de sua descoberta ou criação não são nem um privilégio contra a liberdade do comércio, nem um favor prejudicial, são uma barreira legal que garantiu sua propriedade industrial de qualquer violação, de qualquer invasão por parte dos imitadores.” Idem, p. VI.

<sup>165</sup> Idem, p. 8.

apesar da concorrência e do plágio, das imitações, seus produtos simplesmente funcionavam melhor, tinham qualidade superior, eram profissionais. Prosperaram com as novidades que lançaram, mas a estabilidade manteve-se mesmo graças ao trabalho de padrão confiável, de regularidade no fornecimento.

Homens de ciência por formação, aceitaram o assédio econômico da indústria – sem que, com isso, houvesse qualquer constrangimento; pelo contrário, o sucesso financeiro alargou as possibilidades materiais para pesquisas. Símbolos do novo modelo de casamento entre técnica e ciência, em que a primeira utilizava a segunda como suporte (uma reversão no padrão histórico), apresentavam-se como personagens híbridos na medida em que atuavam com duas posturas contraditórias em relação ao saber: de um lado o do conhecimento científico, apresentado e debatido em academias e revistas, objeto de intercâmbio com outros cientistas, baseado nos princípios de difusão de suas conclusões – mesmo que em um contexto fechado e exclusivo, em que esses resultados fossem previamente avaliados a partir de critérios não científicos, levando em conta fatores econômicos, políticos ou religiosos – e de cooperação e acumulação entre gerações; por outro, o da indústria, que invade os espaços acadêmicos com a agenda das grandes exposições, que protege seus interesses através de patentes que tornam o saber técnico uma propriedade – um *produto*. São idéias de *progresso* diferentes, mas que nos Lumière conviviam em harmonia. Dentro da usina de Lyon, com seus trezentos funcionários produzindo mercadorias depois exportadas por toda Europa, havia um laboratório em que o labor científico era metodicamente exercido, com um rigor que chamava a atenção de futuros ganhadores do prêmio Nobel, de oficiais das forças armadas e de presidentes de República<sup>166</sup>. O interesse maior das experiências ali realizadas sempre foi um só, sendo o resto – incluindo o cinema – periférico: a fotografia em cores, área na qual um resultado determinante nunca conseguiu ser alcançado, pesquisa que rendeu apenas conquistas parciais, logo abandonadas ou tornadas obsoletas por avanços realizados por outros.

---

<sup>166</sup> V. carta de 30/09/1897 ou telegrama de 18/11/1896. Lumière, *op. cit.*, p. 159 e p. 154

## 2.4 – Lumière (pai e filhos) e Edison: o sentido da cinematografia.

As biografias de Louis Lumière e Thomas Edison são absolutamente distintas, ainda que diretamente ligadas pela cinematografia e pela disputa comercial sustentada entre os dois. Não se pode esquecer: o francês utilizou o sistema de perfuração elaborado pelo americano para construir o aparelho que tornaria obsoleto o kinetoscópio. Em outubro de 1895, já recebendo notícias a respeito das primeiras exibições privadas do cinematógrafo, e percebendo na novidade um risco para seus negócios, Edison escreve à Sociéte Lumière com intuito de comprar um exemplar do aparato, possivelmente para investigar seu mecanismo. O pedido é delicadamente negado por Auguste, argumentando que o produto ainda se encontrava em construção e que não havia ainda um preço estabelecido.<sup>167</sup>

Lançado o cinematógrafo e sentido o impacto, Edison mais uma vez tenta uma aproximação. Escreve em janeiro de 1896<sup>168</sup> sugerindo que a Sociéte se responsabilizasse pela construção, nos Estados Unidos, de uma usina para fabricação de filmes; ele forneceria o espaço e o material enquanto os Lumière se encarregariam de mandar um profissional para pôr tudo em funcionamento. Proposta outra vez negada.

O revide não tarda. Edison consegue lançar o seu próprio sistema, o *vitascopes*, e invade o mercado de projeção de filmes de maneira agressiva. A competição se intensifica, a concorrência entre as duas companhias pode ser simbolizada pelo processo no qual se envolve, nos Estados Unidos, Félix Mesguich, operador francês encarregado pela Lumière de explorar o cinematógrafo na América do Norte: seu trabalho sofre sabotagem, ele é perseguido, preso, ameaçado de extradição após conflitos comerciais com Edison, que se utiliza de contatos políticos para tentar expulsá-lo do país em 1897.<sup>169</sup>

Casos como o descrito acima ajudam a demonstrar como os interesses comerciais envolvidos no nascimento do cinema eram pungentes, entendidos desde o início também como questões *nacionais*, como poderá ser visto na terceira parte deste trabalho. Independente dos diferentes perfis de Edison e Lumière,

---

<sup>167</sup> carta de 18/10/1897. Lumière, *op. cit.*, p. 50.

<sup>168</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 113.

<sup>169</sup> Carta de 12/02/1896. Lumière, *op. cit.*, p. 139.

ambos contaram com apoio de seus respectivos governos durante o período de suas expansões mundiais: não tratava-se apenas da conquista de mercados; além de máquinas, de câmeras e projetores, ambos vendiam e distribuíam pelo planeta imagens, imaginários e ideários típicos de seus países. Em tempos de expansão imperialista, tanto França quanto Estados Unidos exportavam com o cinematógrafo um retrato de civilização.

Uma carta enviada por Perrigot, gerente técnico e comercial da Société Lumière, a J. Ferrero, envolvido na Exposição Nacional Suíça, ilustra bem um dos primeiros avanços declarados no sentido de manter a paternidade da cinematografia nas mãos da França:

*Nous devons tout d'abord vous dire que notre « Cinématographe » n'a rien de commun avec le kinéscope d'Edison. Nous ne consentirons donc jamais à faire figurer notre appareil dans un pavillon réservé spécialement aux inventions d'Edison. Ceci sans chercher à diminuer en quoi ce soit la réputation bien méritée de l'inventeur américain, mais vous comprendrez facilement que nous ne voulons à aucun prix mettre notre « Cinématographe » dans le pavillon Edison. S'il y avait un pavillon Marey c'est sous ce drapeau français que nous pourrions plus justement nous abriter.*<sup>170</sup>

Independente de bandeiras, havia uma rivalidade aberta entre a família Lumière e Thomas Edison, por razões óbvias. O antagonismo, entretanto, nunca levou a uma derrota clara de um dos lados, e isso se deve ao fato de que ambos tinham uma visão muito diversa sobre o significado do trabalho que exerciam. Edison, mais que qualquer outra coisa, era um empreendedor. Buscava maneiras de revolucionar o cotidiano com idéias inteligentes, que fizessem as pessoas pouparem tempo e dinheiro, simplificando suas tarefas. Neste contexto nasceram invenções como o fonógrafo. Ele desenvolvia um projeto, encontrava os melhores profissionais para tornarem aquilo realidade e explorava comercialmente os resultados. Edison nunca teve um *ramo* propriamente dito, era um industrial brilhante, um explorador técnico.

Louis e Auguste Lumière, inversamente, tinham um *ramo* preciso, a fotografia. As pesquisas nas quais se empenharam, tanto científicas quanto

---

<sup>170</sup> “Devemos em primeiro lugar lhes dizer que nosso ‘Cinematógrafo’ não tem nada em comum com o kinetoscópio de Edison. Nós não consentiremos portanto jamais em fazer figurar nosso aparelho em um pavilhão reservado especialmente às invenções de Edison. Isso sem buscar diminuir em nada a reputação bem merecida do inventor americano, mas o senhor compreenderá facilmente que nós não queremos de forma alguma colocar nosso ‘Cinematógrafo’ no pavilhão Edison. Se houvesse um pavilhão Marey seria sob esta bandeira francesa que nós poderíamos mais justamente nos abrigar.” Pinel, *Op. cit.* p.72.

técnicas, sempre se deram neste campo, fosse experimentando suportes (as placas secas), buscando representar eficientemente a cor (os *autocromos*), criando imagens com relevo ou projeções em tamanho gigante, adaptando seu uso a utilidades militares (cartográficas) e também médicas (o raio X). Havia no trabalho dos irmãos, no sentido mais científico possível, uma *acumulação* ininterrupta e progressiva de saber sobre a especialidade que dominavam. Auguste, já mais velho, enveredou-se pela medicina, mas sua postura em relação ao seu objeto de indagação mantinha-se inalterada. O patrimônio dos Lumière era científico, apesar de suas fortunas.

*Le savant américain déploie d'énormes moyens, avance par tâtonnements, sans aucune rigueur scientifique : il n'hésite pas à mettre en branle un marteau-pilon pour enfoncer un clou. Louis Lumière, au contraire, travaille pratiquement seul, 'bricolant' dans son coin avec obstination et méthode, fignolant ses créations dans les moindres détails avec un souci constant du perfectionnement. Edison est le prophète du capitalisme monopoleur, avec ses bureaux d'études, ses nuées de chercheurs anonymes chargés de transformer rapidement une idée en source de profit. Lumière est l'ultime représentant de certaines traditions du capitalisme de libre-entreprise. Il met son point d'honneur à ne placer sur le marché que des produits minutieusement expérimentés, parfaitement fabriqués, destinés à fonctionner des années durant.*<sup>171</sup>

Antoine Lumière, o pai, inversamente, tinha uma atitude muito mais próxima da de Edison. Seu campo de interesse mostrava-se mais dinâmico, atento às oportunidades comerciais envolvidas. Originalmente um pintor de talento reconhecido, especialista em retratos, assiste ao nascimento da fotografia e a assume como profissão, abandonando o pincel e transformando seu ateliê em estúdio. Este último, por sua vez, também é deixado de lado quando surge a idéia de produzir as placas secas. Anos depois Antoine chega ao laboratório de seus filhos com o filme de kinetoscópio, apresentando a nova tendência a se seguir.

As placas secas – as *etiquettes bleues* – introduzem na trajetória acima um elemento muito discreto, mas novo e raramente levado em conta: a inauguração de um tempo em que a produção de imagens tornava-se acessível a indivíduos

---

<sup>171</sup> “O sábio americano emprega meios enormes, avança tateando, sem nenhum rigor científico: ele não hesita em colocar em movimento um pilão para pregar um prego. Louis Lumière, ao contrário, trabalha praticamente sozinho, ‘bricolant’ no seu canto, com obstinação e método, caprichando suas criações nos mínimos detalhes com cuidado constante do aperfeiçoamento. Edison é o profeta do capitalismo monopolista, com seus escritórios de estudos, suas enxames de pesquisadores anônimos encarregados de transformar rapidamente uma idéia em fonte de lucro. Lumière é o último representante de certas tradições do capitalismo de livre-emprego. Ele faz de seu ponto honra só colocar no mercado produtos minuciosamente experimentados, perfeitamente fabricados, destinados a funcionarem durante anos.” Pinel, *op. cit.* p. 21.

amadores. No caso do retrato, por exemplo, dispensava-se dali em diante a contratação de um pintor ou de um fotógrafo – as placas secas marcavam o lançamento de uma tecnologia simples e padronizada o suficiente para o uso por qualquer um, tornando desnecessária a figura do “profissional”. É impossível dizer se Antoine Lumière teria alguma consciência do movimento que estava fazendo, possivelmente não, mas pode-se interpretar a troca do espaço ateliê/estúdio, no qual se pagava por reproduções prontas, profissionais, pelo da fábrica, produtora de suportes com os quais consumidores registrariam suas próprias imagens, como uma mudança revolucionária. A história da Société Lumière está marcada pelo início da transformação da fotografia em uma atividade essencialmente amadora – processo consolidado poucos anos depois pelo lançamento da Kodak nº1, a primeira câmera para uso “doméstico”.

Pode-se especular, naturalmente, em que medida o uso amador fazia parte dos planos de Louis Lumière durante a construção do cinematógrafo. Vincent Pinel, pelo que parece, apoiando-se nos temas dos primeiros filmes rodados em Lyon, afirma:

*Lorsqu'il conçoit le Cinématographe, son propos est d'abord de le mettre à la portée d'un amateur éclairé. Tout comme un simple appareil photographique, le Cinématographe doit servir à enregistrer des scènes familières avec l'ingrédient supplémentaire du mouvement. Très vraisemblablement, l'idée d'une utilisation spectaculaire du nouvel appareil ne lui est venue que plus tard, après le succès des premières démonstrations publiques et sous la pression de son père. (...) le premier cinéaste choisit et aborde ses sujets avec la naïveté d'un peintre du dimanche jointe à l'habileté d'un photographe de grand talent.*<sup>172</sup>

A escolha clara pelas cenas familiares, de crianças e amigos em momento de lazer, pode bem servir na argumentação de que esta era a utilização pretendida por Louis Lumière para seu novo aparato. Tal proposição, aliás, é sustentada com entusiasmo por um dos primeiros críticos públicos do cinematógrafo, o jornal *La Poste*:

Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando todos puderem fotografar os seres que lhes são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seu

<sup>172</sup> “Quando ele concebe o Cinematógrafo, seu propósito é em primeiro lugar o de colocá-lo ao alcance do amador esclarecido. Assim como um simples aparelho fotográfico, o Cinematógrafo deve servir para registrar cenas familiares com o ingrediente suplementar do movimento. Muito provavelmente, a idéia de uma utilização espetacular do novo aparelho só lhe veio mais tarde, depois do sucesso das primeiras demonstrações públicas e sob a pressão de seu pai. (...) o primeiro cineasta escolhe e aborda seus temas com a ingenuidade de um pintor de domingo unida à habilidade de um grande talento.” Idem, p. 38.

movimento, em sua ação, em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios, a morte deixará de ser absoluta.<sup>173</sup>



A preocupação com uma eventual utilização do cinematógrafo por amadores pode ser sugerida também pelo próprio mecanismo do aparato (imagem ao lado<sup>174</sup>), absolutamente mínimo e direto, fruto da habilidade de Lumière, Moisson e Carpentier – todos obsessivamente concentrados em apresentar uma máquina cuja marca de engenho encontrava-se em sua simplicidade, facilidade de operação e rigor mecânico. O mesmo não podia ser dito das câmeras construídas por outros indivíduos após o lançamento do cinematógrafo, ou mesmo do kinetoscópio que precedeu a todos: seus interiores demonstravam uma pseudo-complexidade que apenas tornava os aparelhos mais frágeis e instáveis, sobretudo pesados, resultado claro da escolha desnecessária (no caso de Edison, seu fetiche) de aplicar a qualquer custo a energia elétrica em dispositivos que funcionariam perfeitamente com um simples girar de manivela.

A influência de Antoine Lumière no lançamento do cinematógrafo acabou por determinar seu método de exploração. Ele recusou de início qualquer venda de aparelhos a usuários privados, amadores, escolhendo o caminho das projeções públicas e pagas pelo mundo, realizadas por operadores itinerantes, treinados e coordenados exclusivamente pela Sociétés. Essa via de exploração, assim como os destinos tomados pela indústria de então, determinaram o tempo da difusão privada da cinematografia, que apenas no decorrer do século XX foi lentamente tornando-se uma realidade através de outras tecnologias.

Não se pode ignorar, entretanto, que o conjunto das atividades dos Lumière apontava, tanto na fotografia como na cinematografia, para uma crescente disseminação da produção de imagens por indivíduos amadores – de suas *próprias* imagens, vale dizer. Disponibilizavam-se os meios para que as pessoas realizassem – com qualidade padrão e “profissional” – suas próprias

<sup>173</sup> La Poste de 30/12/1895. Reproduzido em Emmanuelle Toulet, *Op. cit.*, p.135.

<sup>174</sup> imagem retirada de <http://www.institut-lumiere.org/>.

representações do mundo, abrindo um campo de intercâmbio infindável de experiências subjetivas, todas transportáveis pelo planeta e acessíveis pelo simples contato com a luz. A difusão da fotografia e do cinema, a libertação do âmbito fechado e exclusivo dos ateliês e laboratórios, e a criação dos mecanismos que asseguravam a circulação de seus resultados pelo planeta, geravam um aprofundamento radical do fenômeno iniciado no século XV com a invenção da imprensa, intensificando na livre difusão do *saber* aquilo que este continha de *experiência*.

## **PARTE 3 – Operadores Lumière:** exploração comercial, viagens e proto-linguagem.

### **3.1 – Grand Tour?**

27 de setembro, 1898. Oito horas da noite. Félix Mesguich, operador da Société Lumière, é levado por dois policiais, sem malas ou qualquer dinheiro, até à fronteira ocidental da Rússia, país no qual promovia exposições do cinematógrafo – e de onde era, naquele instante, definitivamente expulso.<sup>175</sup>

Junho de 1897, no mesmo país. O jovem operador Marius Chapuis, de apenas 18 anos, reclama da falta de trabalho. Havia deixado Lyon a serviço dos Lumière ainda adolescente, e trocado o cotidiano familiar e as normas sociais de sua terra natal por algo que, em seus últimos dias de viagem, já se transformara numa pândega maldita. Bordéis, bebida, pouco descanso. Logo a gonorréia arde, impossível se levantar.<sup>176</sup>

11 de julho, 1896. Gabriel Veyre, a bordo do *La Gascogne*, segue em direção à América Central. Distrai-se no navio tentando seduzir uma mulher casada – freqüentemente diante dos olhos do marido dela. Nada de tão grave, não se trata de um homem muito assíduo, o marido. Três dias depois, um beijo. O homem traído chega, faz cara feia, finge se incomodar, mas logo estão todos juntos à mesa, jantando.<sup>177</sup> Pouco mais de um ano depois, no entanto, as viagens não correm mais em clima de tanta festa. Rumo à Colômbia, os cadáveres de vítimas de febre amarela são jogados ao mar.<sup>178</sup> Veyre, atormentado pela experiência que de início prometia ser aventureira e romântica – a de trabalhar como operador Lumière no Novo Mundo –, desespera-se para retornar logo à França. “Eu sofri demais lá para voltar um dia!!!”<sup>179</sup>

Francis Doublier, que afirma ter rodado a manivela do cinematógrafo em sua estréia pública – em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris –, alega que em quatro anos como operador itinerante percorreu mais de 160000km

---

<sup>175</sup> Félix Mesguich, *Tours de manivelle*, p. 25.

<sup>176</sup> Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, p. 246.

<sup>177</sup> Philippe Jacquier & Marion Pranal, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière*, p. 39.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>179</sup> « J’y ai trop souffert pour y revenir jamais!!! » Ibidem, p. 102.

apresentando a invenção dos Lumière ao mundo.<sup>180</sup> Apesar de toda champagne tomada por seu instrutor, o também operador Alexandre Promio, das homenagens reais e presidenciais oferecidas aos representantes da *Société*, ou mesmo da multidão de americanos que gritava histericamente “Lumière Brothers!” ao final das sessões<sup>181</sup>, algo precisa ficar claro: as viagens realizadas pelos operadores encarregados de difundir e promover o cinematógrafo pelos quatro cantos do planeta, nos últimos anos do século XIX, em nada se assemelhavam a um *Grand Tour*<sup>182</sup>.

No início de 1896, Louis e Auguste Lumière avançam na exploração comercial do cinematógrafo, e para tanto formam um grupo de projetoristas cuja função seria a de viajar, primeiro pela Europa, depois pelo resto do mundo, divulgando a invenção dos dois. Alguns destes – uma certa “elite” de operadores – haviam ainda recebido a incumbência de expandir o catálogo de filmes através da obtenção de *vistas* estrangeiras – ou seja, de simples paisagens internacionais, mas também de imagens que alimentassem o apetite do público pelo “exótico”. Tal era o contexto das viagens realizadas pelos operadores Lumière: o de funcionários de uma empresa inscrita na lógica capitalista de expansão de mercados, carente portanto de agentes que fizessem a mediação entre uma produção centralizada e um mapa fragmentado e diverso de consumidores.

A respeito desses profissionais, duas considerações.

Primeira. Não existia “o” operador Lumière, personagem genérico e paradigmático. O grupo formado pela *Société* era extremamente heterogêneo, com formações individuais bem variadas. Gabriel Veyre, por exemplo, havia se

<sup>180</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 151, n.1; p. 159.

<sup>181</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 165.

<sup>182</sup> Cf. Elsner & Rubies, *Voyages & Visions*, p. 49: “The aristocratic ritual of the Grand Tour, based on the Humanist idea of travel for education – in languages, academic learning, courtly refinement and political experience – was in effect the fundamental contribution of the late Renaissance to the history of travel in the West and defined a paradigm that would dominate until the nineteenth century. It functioned, alongside travel for empire, as a replacement for pilgrimage and crusade, and it implied an interest in cultural diversity and comparison that was only possible because the empirical travel literature of the period also made the issue of human diversity central.” / “O ritual aristocrático do Grand Tour, baseado na idéia humanista de viajar para educar-se – em línguas, aprendizado acadêmico, refinamento cortesão e experiência política – era de fato uma contribuição da Renascença tardia para a história da viagem no ocidente, e definia um paradigma que seria dominante até o século XIX. Ele funcionava como um substitutivo para a peregrinação e para a cruzada, e implicava um interesse na diversidade e comparação cultural que só era possível porque a literatura de viagem empírica do período também tornava central o tema da diversidade humana.”

titulado em Medicina e Farmácia. Pierre Chapuis, irmão do jovem Marius, era praticamente analfabeto. Alexandre Promio trabalhara como jornalista e representante de uma marca de champagne. Já Francis Doublier, um órfão, de aprendiz na usina Lumière ganhou a confiança dos patrões e assim recebeu a incumbência de cruzar os Pirineus para filmar touradas no final de 1895. Havia entre todos eles, ademais, uma hierarquia clara e incontestável. Em seu topo, Promio, instrutor da maioria. Doublier, Veyre e Mesguich formavam a “elite” mencionada anteriormente. Primeira geração de operadores com permissão para captar imagens, foram também os últimos a deixar a empresa, por volta de 1900 – apresentando durante todo o período filmes com qualidade estética superior à do resto dos funcionários. Salvo alguns outros casos de destaque, havia sob esse grupo uma multidão de homens sobre os quais pouco ou nada se sabe. Mesguich comentava que toda semana, durante seis meses, um novo operador chegava a Nova York enviado pela *Société*<sup>183</sup>. Estes foram os responsáveis pela difusão mais pulverizada da cinematografia, distribuição pensada a partir escalas industriais.

Apesar de toda variedade observada no conjunto de representantes Lumière, um *operador-hipotético* será ainda assim idealizado para fins de ilustração. Ele nunca deixará de se portar como uma abstração, e nem apresentará, por isso mesmo, a coleção de contradições que torna tão interessante o relato de operadores de carne e osso, mas se mostrará bem útil na determinação de uma estratégia comercial desenvolvida pela matriz em Lyon. Através dele ficará mais fácil compreender o processo que se iniciava com a seleção e formação de funcionários, até à promoção de projeções em locais muitas vezes isolados. Enfim, uma possível resposta para as perguntas ‘pelo o quê passava um operador durante sua instrução, e, mais tarde, essas viagens?’, ou mesmo, ‘o que se esperava, comercialmente, de tal funcionário?’. Topicamente: formação, viagem, exibição.

Segunda consideração. Lê-se ou comenta-se com graça, e mesmo sarcasmo, o alerta dado por Louis Lumière a Felix Mesguich no momento de sua contratação: “*Vous savez, Mesguich, ce n’est pas une situation d’avenir que nous*

---

<sup>183</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p.166

*vous offrons, c'est plutôt un métier de forain; cela peut durer six mois, une année, peut-être plus, peut-être moins !*"<sup>184</sup>

A ironia muitas vezes atribuída ao sentido da frase brota da aparente contradição entre o futuro glorioso que o cinema viria a experimentar e a “falta de perspectiva” de Lumière na época, transformando-o em personagem anedótico “incapaz de prever” que seu aparelho de 5 kg viraria “sétima arte”. O que se intui exatamente, ainda que de maneira indireta, a partir do suposto “erro” de avaliação de Louis Lumière? Talvez a assunção frágil de que a *Société* poderia ter continuado, décadas a fio, explorando tanto o cinematógrafo como o cinema, e de que seus empregados prosperariam no ramo, não apenas por “seis meses ou um ano”, mas durante toda uma vida dedicada àquela indústria nascente, quiçá transformando-se em grandes exibidores, produtores, ou mesmo diretores de filmes.

Mas não. Do ponto de vista comercial, a estimativa de Lumière se provaria bastante sóbria, ainda que ligeiramente pessimista no tocante à duração das atividades. Já em 1897 o número de operadores entrava em declínio. Ao fim de 1898, a cinematografia passava a ocupar um espaço bem reduzido na fábrica em Lyon. Em 1900, não havia mais quase operadores a serviço da companhia. Cinco anos depois, cessavam-se ali, definitivamente, os trabalhos relacionados ao cinematógrafo.<sup>185</sup>

Quanto aos operadores, seus destinos são incertos. Sobre a maioria, nada se sabe. Alguns, de fato, prosseguiram suas vidas dedicando-se ao cinema. Foi o caso de Mesguich, que se manteve trabalhando como operador para diversas empresas, e assim viajou mais uma vez pelo globo. Promio, igualmente, continuou filmando, e em 1907 produzia para a Pathé.<sup>186</sup> Eugène Py, na Argentina, participou do desenvolvimento da indústria naquele país, rodando diversos filmes até 1911.<sup>187</sup> Outros, como Matt Raymond, de início um simples eletricitista inglês, se tornariam donos de produtoras e de cadeias de salas de projeção. O mesmo caminho foi seguido por Max Glücksmann, na América

<sup>184</sup> “Você sabe, Mesguich, esta não é uma situação de futuro que nós lhe oferecemos, é mais um ofício de ocasião; pode durar seis meses, um ano, talvez mais, talvez menos!” Louis Lumière IN: Mesguich, *op. cit.*, p. 2

<sup>185</sup> Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio*, p. 134, p. 159.

<sup>186</sup> [www.victorian-cinema.net/index.htm](http://www.victorian-cinema.net/index.htm)

<sup>187</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Latina.<sup>188</sup> Gabriel Veyre, um dos mais importantes operadores da “elite-Lumière”, seguiu sua carreira trabalhando no Marrocos a serviço de um sultão, mas nesse caso é difícil avaliar se isso indica ou não um crescimento profissional.

A grande parte dos operadores simplesmente abandonou o ofício, provavelmente por falta de opção frente a um mercado que se transformava. O italiano Vittorio Calcina, por exemplo, continuou filmando até 1905, e desenvolveu entre 1908 e 1911 um aparelho próprio, o *Cine Parvus*, logo transformado em objeto de frustração. François-Constant Girel, que disputa com Promio a paternidade do primeiro panorama cinematográfico, retornou à farmácia. Já Lavanchy Clarke, que antes de 1896 trabalhava na produção de sabão, eventualmente volta à antiga labuta.<sup>189</sup> O jovem Marius Chapuis, que em 1935 confessaria não ter aproveitado as oportunidades abertas pela experiência como operador<sup>190</sup>, tornou-se ebanista.

Devido à falta de registros pessoais ou fontes mais amplas sobre as experiências dos operadores Lumière, apenas uma conclusão pode ser tirada com segurança, pelo menos no que diz respeito à eventual permanência destes homens na nascente indústria cinematográfica: independente de capacidades profissionais, talento estético, instrução prévia, ou outros atributos individuais, como certo sabe-se somente que o caráter *itinerante* da profissão, que os definia, pouco a pouco perdia importância diante da tendência comercial que foi se consolidando a partir de 1897, ou seja, a de salas de projeção permanentes e especializadas – progressivamente substituindo o costume mambembe de ter um operador viajando e exibindo filmes em feiras, clubes, casas de show, igrejas, etc, o que nos anos 1896-1898, auge da exploração executada pela *Société*, era a regra.

Os dois pontos expostos apontam para formas distintas de compreender a importância dos operadores no fôlego inicial dado à cinematografia. De um lado, o ponto de vista da empresa, interessada na seleção, formação e fiscalização de seus empregados – e, em relação a alguns deles, com uma expectativa sobre os resultados fílmicos conquistados. Preocupava aos Lumière o aproveitamento máximo do “momento” do cinematógrafo, com ganhos comerciais relevantes. Simultaneamente, buscavam profissionais capazes de bem representar o nome da

<sup>188</sup> [www.victorian-cinema.net/index.htm](http://www.victorian-cinema.net/index.htm)

<sup>189</sup> Idem.

<sup>190</sup> Ele o faz, com bastante arrependimento, em carta a Louis Lumière em dezembro de 1935. Cf. Louis & Auguste Lumière, *Correspondances*, p. 310.

companhia durante as freqüentes exposições em academias internacionais. Resumindo, retorno financeiro e reputação tecnológica.

O próprio operador oferece um outro ponto de vista – seja ele o “hipotético” ou um indivíduo com rosto reconhecível. No primeiro encontra-se um itinerário, no segundo uma experiência. O operador, ao chegar a uma cidade nova, deveria tomar uma série de providências que, recorrentes, formavam um padrão de conduta comercial: autorização na polícia, escolha do local de projeção, negociação com proprietários, disponibilização de corrente elétrica, publicidade, contato com as autoridades, etc. Eis o percurso do “hipotético”. Já com o outro, o com nome e sobrenome, alguns (ou vários) destes requisitos podiam simplesmente não ser preenchidos, provocando situações novas e obrigando-os a inventar soluções que inauguravam, de vez em quando, toda uma nova maneira de fazer as coisas.

Se o percurso do operador-padrão pode inspirar algum romantismo histórico, ou se nele pode se tentar ver desenhado um rito iniciático qualquer, as experiências concretas relatadas por Veyre, Chapuis, Mesguich, Promio, Doublier e outros demonstram uma instabilidade extrema, às vezes de profundo desgaste individual, sem qualquer redenção final digna de conto heróico. Indispensável dizer tudo isso, dado o nível de idealização com o qual se pode pintar as viagens destes homens. O próprio Mesguich, um dos mais importantes operadores Lumière, contribuiu no sentido de mitificar o passado, ainda que de maneira lírica:

*J'ai traversé toutes les mers et, comme le Juif errant, j'ai marché sans trêve sur tous les continents ; mais, alors que ce dernier gardait pour soi, aliment de son rêve intérieur, la vision des spectacles toujours renouvelés que lui dispensait l'univers, mon ambition à moi a été de les enfermer dans ma boîte à images pour que d'autres hommes, mes frères, en ressentent toute la beauté et prennent part à mes émotions.*<sup>191</sup>

Mas isso ocorre por um motivo especial, além da óbvia disposição do indivíduo para o romancear: a necessidade de impedir que excluíssem os Lumière da história do cinema, que reservassem a eles apenas um ponto apagado na cronologia, ou pior, o status de “pré-história”.

---

<sup>191</sup> “Atravessei todos os mares e, como o Judeu errante, caminhei sem trégua sobre todos os continentes; mas, enquanto este último guardava para si, alimento do seu sonho interior, a visão dos espetáculos sempre renovados que lhe apresentava o universo, minha ambição foi a de guardá-los na minha caixa de imagens para que outros homens, meus irmãos, sintam toda a beleza e participem das minhas emoções.” Mesguich, *op. cit.*, p. XIII.

*À l'occasion des trente ans du cinématographe, une violente polémique se déchaîne contre les inventeurs lyonnais, accusés de s'être approprié l'invention. En réaction, les anciens collaborateurs des Lumière vont faire corps et auront tendance à anticiper les événements pour soutenir les Lyonnais. Et en la matière, Félix Mesghich n'est pas le dernier à modifier les données.*<sup>192</sup>

A defesa dos Lumière sem dúvida foi eficiente, mas ao mesmo tempo provocou um fenômeno periférico, de idealização dos inventores.<sup>193</sup> A obsessão por garantir a autoria sobre vários “pela primeira vez”, entretanto, tornou frágil a credibilidade sobre o registro de datas. Nesse ponto, inclusive, uma série de fatores dificulta o estabelecimento de cronologias detalhadas, como por exemplo a confusão causada pela alternância entre os calendários gregoriano e juliano sempre que se avançava em direção ao leste da Europa.

A presente unidade tem como objetivo destrinchar a experiência cinematográfica a partir do ponto de vista dos operadores Lumière enviados ao exterior para realizar projeções e captar imagens inéditas. A maior parte das fontes disponíveis a respeito destes homens foi reunida e subdividida em categorias, de maneira a reconstituir um percurso provável – comercialmente instruído, sempre – e comum a quase todos os operadores. A pesquisa, que pretende descrever cada uma das etapas constitutivas da atividade – desde a formação em Lyon até às viagens, da organização de sessões à produção de filmes, do sucesso de público à decadência do sistema –, deve determinar, além disso, em que medida houve ou não uma contribuição relevante, por parte dos operadores Lumière, ao desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica incipiente. Finalmente, procura também analisar que concepção de viagem pode ser extraída do conjunto de experiências registradas nas cartas e diários de profissionais como Alexandre Promio, Félix Mesguich, Gabriel Veyre e Marius Chapuis. De certo, mais uma vez, apenas uma coisa: não se tratava de um *Grand Tour*.

---

<sup>192</sup> “Na ocasião dos trinta anos do cinematógrafo, uma violenta polêmica se desencadeia contra os inventores de Lyon, acusados de terem se apropriado da invenção. Em reação, os antigos colaboradores dos Lumière farão coro e tenderão a antecipar os acontecimentos para apoiar os lionenses. E no quesito, Félix Mesguich não é o último a modificar os dados.” Seguin, *op. cit.*, p.62.

<sup>193</sup> Vide unidade 2

### 3.2 – Louis Lumière tinha um problema.

#### I

O primeiro operador do cinematógrafo chamava-se Louis Lumière, inventor do aparelho e dono da companhia que mais tarde o fabricaria em série. *Operar* a câmera, no decorrer do ano de 1895, significava testar seu mecanismo tanto de captação de imagens como de projeção. Experimentação técnica, sem dúvida, mas estética também.

Até o fim de 1895 havia apenas um exemplar do cinematógrafo em funcionamento, o protótipo construído por Lumière e Charles Moisson.<sup>194</sup> Com este modelo produziu-se em março o primeiro filme de Louis, *Sortie d'usine (91)*<sup>195</sup>, exibido na capital poucos dias depois, na *Société d'encouragement à l'industrie nationale* – sessão na qual o realizador conheceu Jules Carpentier, mais tarde responsável pela fabricação do aparato em Paris.

Os ajustes sofridos pelo cinematógrafo durante a primavera francesa de 1895 foram constantes. A própria distância técnica entre a primeira e a terceira versões de *Sortie d'usine* demonstra os avanços mecânicos sofridos pelo aparelho entre março e julho, em especial no tocante ao problema de trepidação, assim como ao contraste e à nitidez das imagens.<sup>196</sup> Com a chegada de Carpentier as revisões ganham novo fôlego, algo constatável pela intensa correspondência ente os dois.

Paralelamente à pesquisa sobre obturadores, lentes e pinçamentos de película, Louis praticava cotidianamente um outro exercício, desta vez no campo estético, introduzindo ali um padrão que seria exaustivamente copiado pelos primeiros operadores. Em 1897-1898 esse modelo começaria a se tornar comercialmente obsoleto, e deixaria de ter força para competir com nomes como Edison, Pathé e Gaumont, entre outros. Mas antes que isso acontecesse, Lumière fundaria uma “escola” de profissionais da imagem em movimento, utilizando-se

---

<sup>194</sup> Vincent Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*. P. 112.

<sup>195</sup> Cf. Pinel, *Ibidem*, para discussão a respeito da data do primeiro filme, das três versões deste, assim como da inexatidão das declarações de Lumière e Doublier, alegando que a fita fora produzida no verão de 1994. Pinel demonstra que a versão a que se referem – a que de fato tornou-se mundialmente conhecida – foi a última a ser rodada, e de fato no verão, porém no do ano seguinte.

<sup>196</sup> Obviamente, nesse caso, não se pode deixar de reconhecer a grande importância que o passar dos meses tem para o resultado, já que julho naturalmente oferecia condições de luz mais favoráveis que março, contribuindo, portanto, para a nitidez das imagens.

de seus próprios experimentos fílmicos para ilustrar as particularidades do novo meio, e propondo os temas que tantas vezes se repetiriam nas telas do cinematógrafo – as fitas familiares, as de infância, as cenas cômicas, as de terras distantes, as imagens de autoridades, de trabalhadores em ação, etc.

O operador Louis Lumière, ao filmar, não contava unicamente com a sua intuição – aliás, grande. A passagem pela escola de Belas Artes de Lyon, assim como o contato permanente com a fotografia – Antoine, seu pai, era um fotógrafo de reputação – deram-lhe uma experiência, em seus filmes, evidente no enquadramento clássico e limpo. Isso não significava, contudo, uma falta de conhecimento do laboratório visual proposto pela geração que, na pintura, se tornara conhecida pelo nome de *impressionista*, pouco tempo antes. Vincent Pinel, entre outros, demonstra com eficiência as aproximações entre as composições de Louis Lumière e o trabalho de artistas como Cézanne.<sup>197</sup> Em filmes como *Repás de bébé* (88) ou *Partie d'écarté* (73) pode-se ainda comparar o balançar das folhas com os efeitos conquistados, por exemplo, por Pierre Auguste Renoir em quadros como *Le Moulin de la Galette*, no qual o atravessar da luz pela copa das árvores produz uma sensação de movimento.

Nada disso, provavelmente, por meio de inspiração direta e consciente, já que a burguesia francesa (da qual ele fazia parte), não recebeu de maneira tão calorosa tais artistas, mas pela simples convivência com experiências estéticas de seu tempo.



## II

---

<sup>197</sup> Ibidem, p. 40.



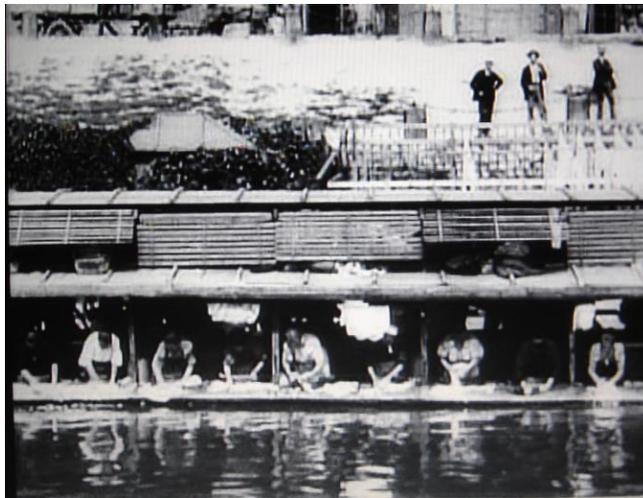
*Sortie d'usine*. Louis Lumière (91)<sup>198</sup>

Do ponto de vista da composição e do classicismo observados nos filmes de Louis Lumière, deve-se sublinhar dois elementos centrais, no caso enquadramento e perspectiva. A preocupação em organizar de maneira equilibrada o espaço e o movimento dos corpos não deve passar despercebida, posto que esta se conquistava através de marcações e ensaios – não necessariamente dos sujeitos retratados, mas do próprio operador. Não se pode excluir, simultaneamente, a hipótese (principalmente no caso de Lumière, para quem se supõe que o negativo fosse mais farto) de que mais de uma “tomada” pudesse ser feita, conservando-se depois apenas a que mais agradasse. De qualquer maneira, ao se falar do enquadramento experimentado por Lumière em seus filmes, nada impressiona mais que o uso de uma composição clássica justamente para explorar a relação dentro-de-quadro/ fora-de-quadro, visível/invisível, típica do meio fotográfico, e que na cinematografia provocava uma explosão dos limites físicos que compõem a cena – rompendo a moldura que tradicionalmente restringiria o espaço pictórico, expandindo a representação por um além-visão apenas sugerido. O fenômeno apresenta-se logo em seu primeiro filme. Os funcionários exibidos deixando a usina Lumière atravessam o quadro e somem, mas o desaparecimento não significa imediatamente uma *ausência*, mas uma perspectiva de permanência. Inversamente, ainda em *Sortie d'usine* (91), a entrada repentina de um cão no quadro provoca uma forte tensão, fazendo sentir a presença latente de todo um mundo exterior à tela capaz de invadir, a qualquer momento, aquele espaço sobre o qual já não se tem mais controle.

Outro artifício experimentado por Louis Lumière, e constantemente imitado pelos operadores por ele formados, era o efeito de *enquadrar no quadro*, ou seja, criar submolduras no interior da imagem – espaços que poderiam, ou não, multiplicar o número de planos existentes ali. Em *Sortie d'usine*, de início, vê-se apenas uma fachada que ocupa 80% da tela, chapada, com uma porta e um portão. Quando estes dois se abrem, tudo se transforma: criam automaticamente novos

<sup>198</sup> Foto tirada de [www.institut-lumiere.fr](http://www.institut-lumiere.fr).

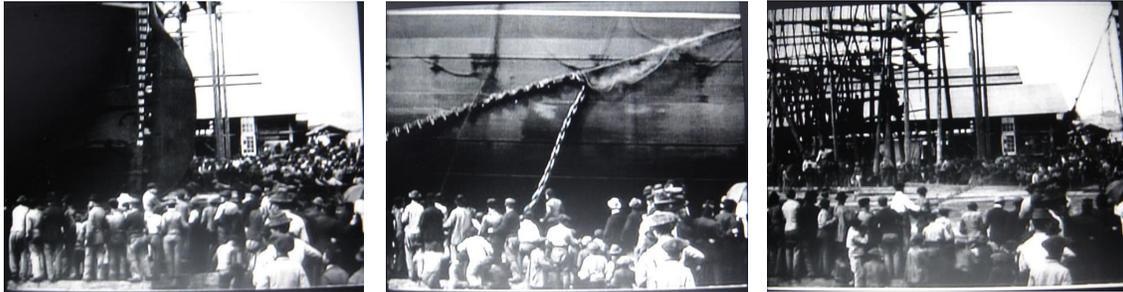
sub-planos, ou dois novos centros para os quais os olhos são atraídos. O portão aberto, por sua vez, exibe um campo de profundidade rico, em que diferentes planos se sobrepõem, marcados pelas vigas de madeira que se sucedem uma após a outra no teto da usina. Aos limites físicos do quadro, portanto (esquerda, direita, acima e abaixo), responde-se com pontos de fuga visual, nos quais o olho se perde em um horizonte sempre transformado pelo movimento. Se em *Sortie d'usine* esse mecanismo pode não ser tão óbvio (já que os personagens saem e se misturam do lado de fora), em experiências seguintes a multiplicação de planos dentro do plano, a divisão da tela em espaços semi-independentes, praticamente se torna tema do filme.



*Laveuses sur la rivière* (626).

Em *Laveuses sur la rivière* (626, de autor desconhecido), por exemplo, o quadro é dividido em cinco faixas independentes, separadas por linhas horizontais que marcam bem a imagem: a água; as lavadeiras trabalhando; as treliças; uma encosta onde três homens observam, provavelmente, o operador Lumière; e, finalmente, a estrada pela qual circulam pessoas e uma charrete. Diferentemente do primeiro filme, neste não há nenhum ponto de fuga ocular – a ação, ou melhor, as ações, desenrolam-se todas horizontalmente, da correnteza do rio aos cavalos no topo. Existe aqui, porém *enquadramentos do quadro* que funcionam não apenas com eficiência, mas também com muito equilíbrio, apesar da independência entre as partes.

A convivência de diferentes planos em uma mesma imagem, entretanto, pode ser substituída pela sobreposição de planos completamente diversos que se alternam pela duração do filme. Como resultado, tem-se uma fita a partir da qual seria possível adquirir imagens absolutamente diferentes pinçando fotogramas do início ao fim. É o que ocorre em *Lancement d'un navire*, de Louis Lumière:



*Lancement d'un navire*. Louis Lumière (57).

No primeiro fotograma a ponta do navio começa a invadir o quadro lentamente, mas até então as atenções estão concentradas na multidão que corre de trás da câmera em direção à beira do cais para assistir ao espetáculo. Alguns segundos depois, o navio corre em alta velocidade e já impõe sua dimensão de titã, alargando os limites do quadro – ou, aliás, explodindo mesmo a noção de “enquadramento”. Finalmente, o barco desaparece em direção ao mar, permitindo que o olho enxergue uma platéia ainda maior do outro lado do canal, além de gigantescos andaimes e um céu que chama a atenção por seu brilho. Como peças de cenário que tombam e revelam outras até então ocultas, há uma mutação contínua da imagem. A fixidez dos dois lados do cais, nesse sentido, é profundamente abalada pelo movimento devastador do navio, cuja ausência provoca um desequilíbrio insuperável e profundamente belo.

Retornando ao portão aberto de *Sortie d'usine*, eis que reaparece a questão da perspectiva, a qual, em um filme tradicionalmente Lumière, geralmente é explorada através de um corpo que cruza a tela diagonalmente.

*La saisie de vues que s'opère met en évidence un choix de positionnement où l'opérateur – placé souvent à un croisement – construit une perspective à un point de fuite qui se voit régulièrement brisée par le surgissement d'un élément qui traverse le champ de gauche à droite ou de droite à gauche. [...] Une autre caractéristique que l'on retrouve dans d'autres vues est l'art de composer*

*l'espace en conservant toujours la perspective, mais en inscrivant une courbe dans l'espace rectangulaire du cadre.*<sup>199</sup>

Arrivée d'un train à La Ciotat (653) ; Faneurs (635); Défilé de voitures de bébés à la pouponnière de Paris (1099)



Louis Lumière, como Georges Sadoul comenta, explora com eficiência a profundidade de campo, ressaltando sua força dramática.<sup>200</sup> O desfile diagonal de personagens pela tela torna-se praticamente um maneirismo, tamanha a frequência com a qual era usado – por operadores da *Société*, ou simplesmente por concorrentes. A relação dentro/fora da tela, a utilização de quadros no interior do quadro, e o uso específico da perspectiva, tal como visível nas imagens acima, formavam um primeiro grupo de contribuições gramaticais cunhadas por Louis Lumière, e seguidas por seus operadores – que eventualmente expandiam-nas. Vale ainda lembrar, o plano fixo, ou seja, a ausência de uma câmera que se move, não partia de uma escolha estética deliberada, mas da especificidade do equipamento, que naquele momento não parecia permitir maiores peripécias. Alexandre Promio, meses depois, se encarregaria de demonstrar o contrário.

Lumière, o primeiro operador de sua companhia, estabeleceu com eficiência um padrão plástico determinado por uma *harmonia arquitetural*<sup>201</sup>, clássica, em que objetos, estruturas e personagens decompunham-se em simples linhas. Produzia-se então uma tensão entre corpos edificados, fixos, previsíveis, e outros dinâmicos, instáveis, arbitrários. A estação de La Ciotat, o pavimento e as montanhas ao fundo, todos se tornavam frágeis diante do trem que invadia a

<sup>199</sup> “A captação de *vistas* operada evidencia uma escolha de posicionamento na qual o operador – posicionado frequentemente em um cruzamento – constrói uma perspectiva com ponto de fuga que se vê regularmente estilhaçado pelo aparecimento de um elemento que atravessa o campo da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda. [...] Uma outra característica que se encontra em outras vistas é a arte de compor o espaço conservando sempre a perspectiva, porém inscrevendo uma curva no espaço retangular do quadro.” Seguin, *op. cit.*, p. 73.

<sup>200</sup> Sadoul, citado por Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 212.

<sup>201</sup> Pinel, *op. cit.*, p. 44.

imagem, livre e cheio de movimento. Mas sua trajetória era pré-determinada, estava marcada pelos trilhos no solo – diferentemente das direções tomadas pelos passageiros que desembarcavam, cada qual para um lado, em uma velocidade específica, em um caos sobre o qual o operador não tinha qualquer controle. Na escola Lumière recomendava-se prever, calcular, planejar antes de rodar a manivela para captar uma cena, de forma que o que se esperava acontecer acontecesse naquele ínterim, perfeito, com tudo diante da câmera. O imprevisível, na maioria das vezes, significava perda de conteúdo, uma vista na qual o tema pretendido não se apresentava. A fila de camelos deveria passar entre o cinematógrafo e a esfinge *durante* a captação da imagem, não adiantando fazê-lo um pouco antes ou logo depois. Raramente, o imprevisível revolucionava a intenção do operador, produzindo um espetáculo fantástico.

A atribuição de autoria sobre os filmes Lumière prova-se uma tarefa difícil e arriscada. As datas são incertas, uma só fita pode ter diferentes nomes, e nem todas foram incluídas no catálogo da firma, publicação que mal ou bem orienta as pesquisas. Há também, obviamente, tudo o que se perdeu com o tempo. De Louis Lumière, entretanto, conseguiu-se estabelecer com relativa segurança a assinatura sobre cerca de 80 filmes, na maioria realizados na primavera e verão de 1895, alguns outros no verão seguinte. Mas a maioria de sua produção data de fato deste primeiro ano do cinematógrafo, formando um repertório um tanto quanto satisfatório para um aparelho que ainda nem fora lançado. A instrução recebida pelos operadores incorporados à companhia era principalmente técnica, e provavelmente mais focada na projeção de imagens. Aos privilegiados que receberam a incumbência de sair pelo mundo e enviar novas fitas a Lyon, coube apenas copiar o estilo do patrão. Lumière, que construía o aparato, havia desenvolvido então as primeiras sílabas de uma linguagem – em parte importada da fotografia – que explorava o cinematógrafo a partir de suas próprias especificidades, produzindo assim um espetáculo estético original.

### III

Acredita-se que Louis Lumière produziu a maioria dos filmes do período anterior ao dos operadores – período este que se inicia de fato em março de

1896<sup>202</sup>, ainda que com algumas experiências isoladas previamente –, que seu irmão Auguste tenha rodado um ou outro, e ainda que Charles Moisson, engenheiro da firma responsável pelo protótipo, tenha possivelmente contribuído de alguma maneira nessa filmografia, ainda que modestamente. A participação de Moisson é algo que se supõe naturalmente, dado que estava presente durante o período todo, trabalhando no aparelho, e que se tornaria, meses depois, um operador importante, filmando pela Europa central e Rússia.

O primeiro momento do cinematógrafo abrange os meses de setembro de 1894 – com Antoine Lumière invadindo o ateliê de seus filhos com uma fita de kinetoscópio, ordenando-lhes que fizessem melhor – a março do ano seguinte, quando *Sortie d'usine* é produzido. O segundo, que inclui as primeiras exibições privadas e o começo da produção em série do aparelho por Jules Carpentier, se fecha com a projeção no Grand Café em dezembro de 1895 e a percepção, pelos Lumière, de que o catálogo de filmes deveria ser expandido. A passagem para o ano de 1896 marca a inauguração do período dos operadores, terceiro momento do cinematógrafo, por sua vez comprometido por uma dada circunstância material: até então só havia um aparelho em atividade, o que tornava suão seu trabalho de difusão complicado.

A partir do segundo semestre de 1895 as atenções da usina Lumière passavam a se concentrar no lançamento de seu novo produto. A distribuição da novidade, como Jacques Rittaud-Hutinet assinala, contava com a estrutura comercial de uma empresa bem estabelecida na Europa, e cujo nome era conhecido como sinônimo de qualidade fotográfica:

*Tout d'abord une aide puissante, qui explique le caractère foudroyant de l'expansion du Cinématographe, est fournie par le réseau de correspondants déjà installé dans le monde entier pour diffuser le matériel photographique fabriqué par les usines Lumière.*<sup>203</sup>

Durante esses meses Louis Lumière roda vários de seus filmes, exibindo-os em sociedades científicas e industriais pela França. Moisson, que freqüentemente o acompanhava, em novembro faz (sem o patrão) a primeira viagem internacional

<sup>202</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 32.

<sup>203</sup> “Primeiramente, uma ajuda poderosa, que explica o caráter fulgurante da expansão do Cinematógrafo, é fornecida pela rede de correspondentes já instalada no mundo inteiro para difundir o material fotográfico fabricado pelas usinas Lumière.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 47.

do cinematógrafo, até Bruxelas<sup>204</sup>. A importância do aparelho dentro da companhia crescia e portanto determinou-se a criação de um cargo para sua gestão exclusiva. O nome de Marius Perrigot foi escolhido por Auguste Lumière, até então o responsável pela tarefa, e que dali em diante se dedicaria unicamente à negociação com clientes e concessionários<sup>205</sup>. Mas todos os planos estavam condicionados ao detalhe já citado, determinante para o lançamento do produto: Carpentier, em Paris, ainda não havia começado a entregar os aparelhos prontos. Continuava existindo apenas um exemplar do cinematógrafo, o protótipo construído por Moisson – e daí surgiu uma pequena polêmica relacionada à primeira viagem de Francis Doublier, o órfão que entrara como aprendiz na empresa aos doze anos, tornando-se depois um importante operador. Louis Lumière tinha um problema, precisava expandir seu repertório com algumas vistas espetaculares, enriquecendo assim os programas das sessões que realizava privadamente. Ele pede que Doublier se encarregue da tarefa.

*Tout à fait fin 1895, il est envoyé par la Maison Lumière en Espagne où il « prend des vues d'un bullfight ». En lui confiant la caméra, Louis Lumière lui avait fait cette recommandation qui paraît l'avoir plongé dans une compréhensible inquiétude : « Ne la perds jamais de vue, Francis. »*<sup>206</sup>

Jean-Claude Seguin discorda:

*Certaines sources font de Francis Doublier, l'un des principaux opérateurs des frères Lumière, le premier à avoir franchi les Pyrénées ; il aurait fait un séjour en Espagne à la fin de 1895 et y aurait tourné un bullfight (corrida). Il n'en est rien, car, à l'époque, il n'existe qu'un seul cinématographe construit par Charles Moisson et les vues tournées en 1895 le furent par Louis Lumière.*<sup>207</sup>

O argumento de Seguin tem coerência, mas parte do princípio – talvez equivocado, não há como saber – de que os personagens envolvidos também a tinham. De fato existia um risco considerável em enviar o único exemplar em funcionamento a outro país, mas isso já havia sido feito antes com Moisson, em

<sup>204</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 30.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>206</sup> “Bem no fim de 1895, ele é enviado pela *Maison Lumière* à Espanha, onde ele ‘registra vistas de uma tourada’. Ao confiar-lhe a câmera, Louis Lumière havia-lhe feito esta recomendação que parece tê-lo feito mergulhar em uma inquietação compreensível: ‘Não a perca nunca de vista, Francis’.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 151.

<sup>207</sup> “Algumas fontes fazem de Francis Doublier, um dos principais operadores dos irmãos Lumière, o primeiro a ter atravessado os Pirineus; ele teria feito uma visita à Espanha no fim de 1895 e teria filmado aí uma tourada. Não é verdade, pois, nessa época, existe apenas um cinematógrafo construído por Charles Moisson e as vistas filmadas em 1895 foram feitas por Louis Lumière.” Seguin, *op. cit.*, p. 37.

viagem à Bélgica. A frase de Louis Lumière, ao final da citação, deixa explícita a sua preocupação – que, por outro lado, pode ser interpretada como uma precaução contra concorrentes e plagiários, mais do que medo de perder o único modelo existente. No entanto, o que mais torna pouco crível a viagem de Doublier, ainda em 1895, é a simples ausência dos supostos filmes de touradas nos programas de dezembro. Auguste Lumière, em carta de 4 de janeiro de 1896<sup>208</sup>, confirma que havia apenas um exemplar do cinematógrafo em posse dos irmãos. Não é impossível que ele estivesse usando o argumento simplesmente para se esquivar da Sociedade Fotográfica da Savóia, que requisitava uma exibição.

A viagem à Espanha foi feita por Doublier, assim como as fitas em questão. O problema da determinação do mês exato tem importância reduzida, a menos que se embarque nos esforços intermináveis, e sempre contestáveis, sobre quem foi o primeiro a fazer o quê – discussão que nesse contexto, aliás, reduz-se às vezes à contabilidade de dias, ao ponto do uso do calendário gregoriano transformar-se num fator decisivo na argumentação. O exemplo, entretanto, serve para demonstrar que a Société Lumière havia rapidamente se dado conta do problema da renovação dos programas. Por mais que a platéia pedisse para assistir *mais uma vez* aos mesmos filmes (e esse período é incrivelmente longo), logo se percebeu que seria necessário garantir algum tipo de abastecimento contínuo do catálogo com imagens sempre novas, se possível espetaculares. A primeira leva de aparelhos produzidos em Paris por Carpentier seria entregue em janeiro de 1896, primeiro em conta gotas, depois em um total de 200 exemplares<sup>209</sup>. Apresentado comercialmente em 28 de dezembro de 1895, o cinematógrafo passava a demandar um fluxo renovável de fitas. Louis Lumière continuava filmando, empenhado nesse esforço, mas precisava de outros voluntários. Moisson e Doublier, antigos funcionários da usina, e envolvidos na construção, organização e lançamento do aparelho, sequer precisavam de treinamento, estavam prontos.

---

<sup>208</sup> Louis & Auguste Lumière, *Correspondances*, p. 107.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 128.

### 3.3 – O cinematógrafo não está à venda.

#### I

Já se mencionou aqui a rede comercial estabelecida pela Société Lumiere para a venda de seus produtos fotográficos. O nível de eficiência dessa rede, assim como os detalhes de seu funcionamento, permanecem informações perdidas no tempo. A organização da empresa e a maneira como Louis e Auguste transformaram a massa falida do pai em algo de fato lucrativo levam a crer, contudo, em um mínimo de aptidão para os negócios – talento que obedecia a um molde moderno, focado na construção de um nome, uma marca, um padrão de qualidade reconhecido internacionalmente. O lançamento do cinematógrafo se beneficiou dessa reputação, o que não era pouca coisa em uma época dominada pela desconfiança, por novidades e geringon as que não necessariamente funcionavam. A rede comercial Lumiere teve um importante papel na difusão do novo aparelho, na medida em que garantiu, que o cinematógrafo encontrasse seu lugar certo em cada país que chegasse.

A maioria das exibições privadas que precederam a primeira pública, de dezembro de 1895 em Paris, foi realizada em sociedades científicas, fotográficas ou industriais, e em nenhuma delas, independente de suas qualidades acad micas,<sup>210</sup> se pode negar o caráter simultaneamente publicitário dos encontros. Não são raras, no período, as cartas pedindo informações como a data de lançamento e o custo do aparelho. Auguste, responsável por respondê-las, por inúmeras vezes escreve avisando que o produto estava sendo construído, não havendo ainda preço estabelecido. As respostas nesse sentido são volumosas, sempre recusando pedidos de compra,<sup>211</sup> como se pode ver nas correspondências reunidas dos irm os Lumiere. Em 16 de janeiro de 1896, entretanto, Auguste escreve a um marqués de Osmond mudando consideravelmente o discurso:

*Comme suite à notre entretien verbal d’hier à notre usine, nous avons l’honneur de vous indiquer, conformément à votre désir, les conditions dans lesquelles un arrangement serait probablement possible, d’ici quelque temps, concernant la demande que vous nous avez soumise.*

*Nous vous demanderions de nous allouer quarante pour cent sur les recettes brutes que vous feriez ; nous mettrions à votre disposition deux ou trois appareils destinés à des exhibitions seulement en Belgique. Ces appareils seraient confiés, pour la*

---

<sup>210</sup> Vide unidade 2.

<sup>211</sup> V. meses de dezembro 1895 a janeiro 1896, Lumiere, *op. cit.*

*manipulation, à des gens faisant partie de notre maison, lesquels seraient également chargés du contrôle des recettes. Ces agents seraient cependant payés par vous, tous les frais d'exhibition demeurant à votre charge.*

*Tel est dans ses grandes lignes le projet que nous pourrions peut-être accepter d'ici quelque temps. Sans engagement immédiat.*<sup>212</sup>

Tornava-se, enfim, explícito o plano comercial imaginado pela Société Lumière: ela forneceria material e pessoal para um concessionário que acabaria, no final das contas, pagando por tudo sozinho. Restava à companhia em Lyon treinar os operadores, despachá-los com um projetor, e esperar para receber sua percentagem. O cinematógrafo não estava à venda, sua exploração se daria por meio de concessões.

O sistema inaugurado funcionava, pelo menos idealmente, da seguinte maneira: um indivíduo interessado em explorar o cinematógrafo – daqui em diante referido pelo termo *concessionário* – entrava em contato com os Lumière requisitando uma representação. Caso estes aceitassem, enviavam operadores com um ou dois projetores à cidade em questão, e, no caso de grandes capitais, comumente mandavam uma equipe mais numerosa. Ao concessionário caberia estabelecer a infra-estrutura necessária, como um local para as projeções, por exemplo, negociar permissões com as autoridades locais e cuidar da publicidade para o evento.

Tudo isso, deve-se dizer, teoricamente. Com muita frequência, para não falar quase sempre, todas as tarefas citadas acima acabavam nas mãos dos operadores. O concessionário, na prática, ficava a cargo de definir o cronograma de exibições e o itinerário realizado pela equipe, organizando a parte logística e financeira do negócio. Mas aos agentes Lumière não restava apenas projetar filmes: estavam lá também para fiscalizar seus padrões, informando através de boletins detalhados toda a movimentação realizada e, principalmente, os números de receita.

---

<sup>212</sup> “Dando prosseguimento à nossa conversa de ontem na nossa usina, temos a honra de indicar ao senhor, conforme seu desejo, as condições nas quais um acordo seria provavelmente possível, daqui a algum tempo, no que tange ao pedido que o senhor nos submeteu.

Nós lhe pediríamos que nos concedesse 40% das receitas brutas que o senhor faria; nós colocaríamos à sua disposição dois ou três aparelhos destinados a exibições na Bélgica apenas. Esses aparelhos seriam confiados, quanto à manipulação, a pessoas que façam parte da nossa companhia, que seriam igualmente encarregadas do controle das receitas. Esses agentes seriam no entanto pagos pelo senhor, todos os custos de exibição permanecendo sua responsabilidade.

Tal é, em linhas gerais, o projeto que nós poderemos talvez aceitar daqui a algum tempo. Sem engajamento imediato.” Idem, p. 119.

O contrato Lumière tinha uma malícia muito eficaz, que inibia eventuais deslizes contábeis: se 40% da bilheteria devia ser remetida a Lyon, apenas 59% do restante pertencia ao concessionário<sup>213</sup>. O operador, além de um salário base de 10 francos por dia<sup>214</sup>, recebia 1% do arrecadado (pago pela *Société*), o que desestimulava conluios locais em detrimento da matriz, sempre preocupada com os riscos do subfaturamento.

Os operadores trabalhavam, na maior parte das vezes, em equipes, por sua vez chamadas de *postos*:

*En 1896, les équipes sont constituées d'un opérateur mécanicien, ou chef de poste, et d'un assistant. Par poste, il faut entendre, évidemment, une équipe et ses appareils. Certains postes sont nomades. Ils vont de ville en ville : on installe une salle tant que le Cinématographe attire des spectateurs. D'autres postes sont sédentaires, lorsqu'ils peuvent disposer d'une salle aménagée et du public nombreux des grandes villes (Moscou, Paris, New York, etc.).*<sup>215</sup>

Em grandes capitais havia geralmente mais de um posto, caso o sucesso se mantivesse com solidez. Quando o trabalho se realizava de forma itinerária, um terceiro personagem entrava em jogo, o *cliente*, geralmente um indivíduo qualquer que, comunicando-se com o *concessionário*, patrocinava ou organizava a visita dos *operadores* a sua cidade. As três funções, entretanto, se misturavam. O dono da concessão, se fosse proprietário de um teatro, poderia ser o próprio cliente – e com o tempo, por que não, operar também a câmera.<sup>216</sup>

## II

Definido o sistema de concessão, e estabelecido o funcionamento dos *postos*, passava-se então à fase de “pesquisa de mercado”, ou seja, de obtenção de concessionários interessados em explorar localmente o cinematógrafo. Por uma escolha de razão pouco objetiva, os Lumière decidiram privilegiar a distribuição

<sup>213</sup> V. Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 48 – Pranal afirma, em determinado ponto, que a percentagem da Maison Lumière era de 50%, e não 40%, como dito acima.

<sup>214</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 80.

<sup>215</sup> “Em 1896, as equipes são constituídas de um operador mecânico, ou chefe de posto, e de um assistente. Por posto deve-se entender, evidentemente, uma equipe e seus aparelhos. Alguns postos são nômades. Eles vão de cidade em cidade: instala-se uma sala enquanto o Cinematógrafo atrair espectadores. Outros postos são sedentários, quando eles podem dispor de uma sala arrumada e do público numeroso das grandes cidades (Moscou, Paris, Nova Iorque, etc.).” *Idem*, p. 46.

<sup>216</sup> É o caso de Arthur Grünewald, na Rússia.

internacional de seu produto<sup>217</sup>, para só mais tarde abrir instalações por cidades francesas (sendo as primeiras exceções Paris e Lyon).

A Moisson e a Doublier, na época com apenas 17 anos, juntaram-se ainda alguns funcionários recém contratados, não propriamente como “operadores”, mas como propagandistas com a incumbência de promover demonstrações privadas no exterior. Promio, Mesguich e Trewey, com os outros dois, deveriam “apresentar a invenção a públicos e personalidades suscetíveis de assegurar a promoção publicitária do cinematógrafo.”<sup>218</sup> Um bom exemplo desse tipo de viagem, a ida de Moisson e Doublier até à Rússia, quando o coroamento do Czar Nicolau II figurou o primeiro filme de “atualidades” da *Société*, em maio de 1896. Nas grandes capitais, o assédio dos potenciais concessionários se dava de forma mais direta, posto que nestes centros havia um interesse vivo por formas de entretenimento comercialmente organizadas. Em março do mesmo ano, cidades como Roma, Londres, Bruxelas e Amsterdã já abriam seus primeiros postos, sendo seguidas pouco tempo depois por Berlim, Viena, Nápoles e Milão.<sup>219</sup> Imagens como a da inauguração de um imperador, por outro lado, garantiam localmente um foco de atenção ainda mais forte sobre a novidade inventada pela Lumière, “nacionalizando” sua presença no país e atiçando a curiosidade de uma platéia que então passava a ter um segundo motivo para querer conhecer o cinematógrafo. E se tudo isso era verdade para capitais e centros urbanos de maior porte, a falta de opções de distração pública no interior transformava a visita dos operadores em um espetáculo imperdível. Tratando-se então de um país não industrializado, assistia-se a uma comoção geral. “Aqui como em outros lugares, está-se ávido por distrações, mas se vive sem porque não há nenhuma,”<sup>220</sup> comentava Gabriel Veyre, operador que explorava a América Central.

A estratégia publicitária que utilizava o novo czar como tema provou-se eficiente e, no decorrer do ano de 1896, diversos postos foram abertos na Rússia, na maioria itinerantes, percorrendo incansavelmente o interior. O uso de imagens locais desde o início se mostrou-se um importante artifício para a difusão do cinematógrafo. Quando Mesguich foi enviado aos Estados Unidos para instalar

<sup>217</sup> Lumière, *op. cit.*, p. 126.

<sup>218</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 40. No original : « présenter l’invention à des publics et à des personnalités susceptibles d’assurer la promotion publicitaire du Cinématographe... »

<sup>219</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 25.

<sup>220</sup> « Ici comme ailleurs, on est avide de distractions, mais on s’en passe parce qu’il n’y en a pas, » Veyre IN Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 128.

postos pelo país seu concessionário, Sr. Hurd, pediu que ele fosse iniciado na captação de imagens, de forma que pudesse realizar filmes *in loco*.<sup>221</sup> “Nada interessa tanto aos americanos quanto a América,”<sup>222</sup> dizia o operador. O resultado mostrava-se extremamente positivo, fazendo crescer o interesse do público:

*... chaque semaine, pendant près de six mois, un nouvel opérateur arrive de France, ce qui n'empêche pas les opérateurs déjà en place de crouler sous le travail. Dans la même soirée, Mesguich doit faire des projections à New York, puis à Brooklyn ou à New Jersey, avec le même appareil, d'où les complications que l'on devine.*<sup>223</sup>

O próprio Félix Mesguich comenta que “a cada semana, e durante quase seis meses, um navio transatlântico traz da França um novo operador.”<sup>224</sup> Encerrado uma primeira operação publicitária, freqüentemente associando o cinematógrafo a figuras da aristocracia ou a autoridades, a fama do aparelho se estabeleceu mundialmente, multiplicando os pedidos de concessão tanto nos centros quanto nas cidades de interior. Sobre os operadores que cruzavam o atlântico semanalmente, ou que viajavam até o Japão, Austrália ou Argentina, nada se sabe de concreto, a não ser que haviam sido treinados pela matriz em Lyon, em grande número. Jules Carpentier, em uma de suas cartas, menciona uma encomenda de 200 aparelhos. Definir o número exato de unidades disponíveis é muito difícil, mas vale à pena lembrar que para cada cinematógrafo existia pelo menos um funcionário, freqüentemente dois. Não se devem descartar também os casos de operadores formados por outros operadores, fenômeno diretamente proporcional à distância em relação à França.

O pequeno exército Lumière, formado por voluntários contratados por seis meses (renováveis)<sup>225</sup>, tinha uma composição extremamente variada. As experiências de seus membros em campo variavam muito, numa mescla entre as obrigações estabelecidas por Lyon e as contingências locais. Alguns obedeciam às instruções de seus concessionários ao pé da letra, outros trabalhavam com independência, abandonados por patrões que às vezes se desinteressavam e

<sup>221</sup> Mesguich, *op. cit.*, p. 7.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> “... cada semana, durante quase seis meses, um novo operador chega da França, o que não impede os operadores já em posto de serem soterrados de trabalho. Na mesma noite, Mesguich deve fazer projeções em Nova Iorque, depois no Brooklyn ou em Nova Jersey, com o mesmo aparelho, donde as complicações que se podem imaginar.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 166.

<sup>224</sup> «Cependant chaque semaine, et durant près de six mois, un paquebot transatlantique amène de France un nouvel opérateur.» Mesguich, *op. cit.*, p.11.

<sup>225</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 77.

sumiam. Aqueles que foram até agora nomeados tinham de alguma maneira proeminência em relação aos outros, agindo simultaneamente como operadores e uma forma de embaixadores do selo Lumière, sempre francês, absolutamente comprometido com os valores burgueses de sua época.

O modelo de concessão foi escolhido por Louis e Auguste Lumière, que decidiram não vender de início seus aparelhos. A cultura de entretenimento público que dominava a época provavelmente teve um papel importante nesse julgamento, mas é possível também que fatores como concorrência e plágio estivessem em suas mentes. A concessão era uma maneira de proteger o desenho do equipamento, mantendo os detalhes de seu funcionamento longe de olhos curiosos. Félix Mesguich relata que havia recebido instruções rígidas de Lyon para não permitir que ninguém se aproximasse do cinematógrafo: “ninguém está autorizado a vê-lo, é inclusive proibido ao senhor Hurd penetrar na cabine de projeção.”<sup>226</sup> Nem o concessionário tinha o privilégio. Outro raciocínio possível: explorar comercialmente a invenção em duas etapas, primeiro por concessão, depois através de vendas – criando assim maneira de lucrar duplamente. Independente das intenções, sempre impenetráveis, foi essa afinal a trajetória do cinematógrafo, que em determinado momento acabou sendo colocado à venda. Mas para tanto se deve esperar o ano de 1897.

---

<sup>226</sup> « personne n'est autorisé à le voir, il est même interdit à M. Hurd de pénétrer dans la cabine de projection. » Mesguich, *op. cit.*, p. 7.

### 3.4 – Formação de operadores.

#### I

O modelo de exploração comercial por concessão estabelecido pela *Société* tornava necessário o treinamento de operadores capazes de cumprir duas tarefas básicas: realizar tecnicamente projeções, zelando pela integridade física do aparelho e pelo padrão de qualidade esperado do nome Lumière, e manter Lyon informada sobre as receitas. Louis Lumière e Charles Moisson, construtores do protótipo, se ocuparam da formação de dois profissionais cuja missão seria, com este segundo e Doublier, promover o cinematógrafo junto a concessionários potenciais. Félicien Trewey, mágico ilusionista e amigo da família, assumiria em janeiro de 1896 uma das vagas, adquirindo ele mesmo, meses depois, uma concessão para Londres, onde havia estreado em março daquele ano<sup>227</sup>. O segundo chamava-se Alexandre Promio. Além de responsável pela apresentação do cinematógrafo na Espanha e na Rússia, logo assume o treinamento daqueles operadores que viajariam o mundo divulgando a novidade, e instalando postos definitivos e itinerários. O cinematógrafo deixava a vitrine, preparava-se para avançar pelo mapa.

O contato inicial de Promio com os Lumière havia se dado durante um congresso de fotografia em junho de 1895, na primeira projeção privada em Lyon. Na ocasião, pediu que lhe apresentassem a Louis Lumière.<sup>228</sup> Começava assim um eficaz jogo de sedução. Promio, cuja vida profissional era múltipla, dizia-se cantor, representante de uma marca de champagne, jornalista e fotógrafo. No jornal *Progrès*, para o qual escrevia, publicaria matérias louvando o cinematógrafo<sup>229</sup> – estratégia de conquista que culminaria, finalmente, com sua contratação pela *Société* no início de 1896.

“Embaixador” do cinematógrafo, passeia pela Europa com toda a pompa, hospedando-se nos melhores hotéis, distribuindo gorjetas e arruinando-se no pôquer.<sup>230</sup> Mas suas viagens não se resumem apenas a esse tipo de estripulia e a sessões solenes com autoridades e a realeza curiosa por conhecer a novidade das imagens em movimento. Promio faz visitas aos postos distribuídos pelo

---

<sup>227</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 195

<sup>228</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>229</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 17.

<sup>230</sup> *Ibidem*, pp. 100 e 102.

continente, fiscalizando o trabalho dos operadores que havia treinado em Lyon, “exigindo deles que escrevessem a cada dia um boletim de suas receitas.”<sup>231</sup>

## II

Não se sabe exatamente por que Promio foi escolhido, junto a Perrigot, para coordenar a formação dos operadores Lumière. Sua experiência prévia em fotografia e capacidade de articulação talvez tenham sido fatores decisivos, mas não há como determiná-lo com segurança. Como certo, sabe-se apenas que o encarregaram de instruir o grosso dos voluntários a postos cinematográficos, dando-lhes as instruções técnicas necessárias – o que ocorreu entre os meses de março e junho de 1896.<sup>232</sup> Uma ressalva importante, porém, deve ser feita a respeito do objetivo de Promio durante esse processo:

*Son travail consiste à former surtout des projectionnistes et non pas des opérateurs. Il faut en effet bien distinguer entre les opérateurs-projectionnistes dont le rôle, important certes, ne consiste pourtant qu'à projeter des vues prises par d'autres et les opérateurs-cinéastes qui sont déjà des créateurs.*<sup>233</sup>

A separação entre os que tinham autorização para filmar e os outros, aqueles que deviam se limitar à projeção (enorme maioria), criava os “operadores de elite”, grupo de confiança do qual Félix Mesguich, um dos treinados por Promio<sup>234</sup>, fazia parte. Mesguich definia assim a sua atividade:

*Elle consistait tout simplement à fixer les aspects fugitifs du monde, tels que ma caméra – seize images à la seconde – les a enregistrées, au cours de mes pérégrinations.*<sup>235</sup>

Mesguich, em suas memórias, padecia do impulso de romantizar seu passado de operador. Mas há na citação acima o que provavelmente apresentava-se como a norma número um de funcionamento do cinematógrafo: *a cada segundo, dois rodarões de manivela, oito imagens por volta* – ou seja, dezesseis por segundo. Regra universal, valia tanto para a captação de imagens quanto para

<sup>231</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 46. «...en exigeant d'eux qu'ils écrivent chaque jour un bulletin de leur recette. »

<sup>232</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 32.

<sup>233</sup> “Seu trabalho consiste em formar sobretudo projecionistas e não operadores. É preciso de fato distinguir bem entre os operadores-projecionistas, cuja função, sem dúvida importante, consiste apenas, no entanto, em projetar vistas filmadas por outros, e os operadores-cineastas que já são criadores.” *Idem*, p. 29.

<sup>234</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>235</sup> “Ela consistia simplesmente em fixar os aspectos fugidios do mundo, tal como a minha câmera – a dezesseis imagens por segundo – registrou-os, ao longo de minhas peregrinações.” Mesguich, *op. cit.*, p. XIII.

sua projeção. Aconselhava-se o cantarolar de uma música, uma marcha militar, de preferência, para um movimento de manivela ritmado<sup>236</sup>.

Durante a projeção, utilizavam-se dois acessórios básicos: o cavalete<sup>237</sup> de madeira que sustentava o cinematógrafo, e uma lanterna alimentada por eletricidade. O chassi da câmera deveria ficar aberto, de forma que um foco de luz pudesse atravessar a película positiva, ampliando com nitidez sua imagem sobre a tela estendida a alguns metros, esta, por sua vez, também trazida pelo operador. Uma lente especial, própria para este fim, fazia parte do kit, não devendo ser confundida com as outras duas que talvez acompanhassem o conjunto caso existisse uma autorização para a captação de vistas.



Promio provavelmente, durante seu curso, dedicava um bom tempo à explanação do funcionamento da lanterna, tema um tanto quanto sensível, já que seu mal uso poderia acarretar danos ao equipamento, aos filmes, ou mesmo ao operador, com sérias queimaduras<sup>238</sup>. Alguma noção sobre energia elétrica seria nesse caso indispensável, não apenas para evitar acidentes, mas sobretudo para conseguir se adaptar às diferenças de tensão encontradas de cidade para cidade. Uma não observância da variação elétrica provocaria, salvo a interferência da sorte, uma sobrecarga da lanterna ou seu inverso, uma luminosidade de tão pouca intensidade que pouco se enxergaria dos contornos da imagem.

Cada posto era formado por dois operadores, pelo menos supostamente. A divisão das funções obedecia a uma certa hierarquia na dupla, já que rodar a manivela tinha um status um pouco superior. Ao “co-piloto” caberia ajustar a lâmpada durante a projeção e, atividade de menos prestígio no processo, rebobinar a fita exibida, eventualmente colando trechos que haviam se rompido.

### III

A produção de novos filmes, privilégio exclusivo de alguns escolhidos, também obedecia a certas regras importantes. Promio, com seu bom manejo da

<sup>236</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 46.

<sup>237</sup> Imagem retirada de [www.acmi.net.au/AIC/cinematographe\\_stand.gif](http://www.acmi.net.au/AIC/cinematographe_stand.gif).

<sup>238</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 199.

técnica fotográfica, instruía os operadores a respeito da utilização das lentes, assim como do jogo de diafragmas que as acompanhava<sup>239</sup>. O ajuste de tais parâmetros requeria uma certa matemática e capacidade de abstração, além de uma boa noção de como as condições de luz afetariam a impressão do negativo. Detalhe importante: o cinematógrafo, ao contrário de câmeras que depois surgiram, não tinha um “visor”, uma abertura no aparelho através do qual o olho espremido podia experimentar e enquadrar a paisagem desejada. Tudo precisava ser feito a olho nu, prevendo o movimento que se desenrolaria diante da objetiva durante os cinquenta segundos (ou 17 metros) que durava, em média, um filme.<sup>240</sup>

O tratamento dos negativos impressionados também obedecia a orientações da empresa, transmitidas aos operadores por Promio. Todo filme rodado era enviado a Lyon, onde passava então pelo processo de revelação, possibilitando que os Lumière avaliassem se a qualidade da imagem seguia ou não o padrão por eles estabelecido<sup>241</sup>. Isso permitia, simultaneamente, uma centralização total das fitas produzidas, com os dois irmãos arbitrando sobre seus conteúdos. Seleccionavam aquilo de que gostavam, e então reproduziam e redistribuíam os filmes tanto para seus locais de produção como para outras cidades, mantendo assim um controle direto sobre a programação exibida em cada canto do mundo.

A revelação obrigatória em Lyon, entretanto, era flexível na medida em que se impunha a necessidade de se projetar no mesmo dia, ou logo depois, uma cena que fora captada poucas horas antes. O próprio Promio, em “viagem especial” como operador, havia experimentado a situação:

*À Stockholm, l'inauguration de l'Exposition fut faite solennellement par le roi Oscar, à onze heures du matin. Dans les laboratoires de M. Numa Peterson, je développai, dans deux seaux, le négatif que j'avais impressionné pendant la cérémonie ; je le séchai rapidement et tirai un positif, développé et séché dans les mêmes conditions. Ainsi je pus projeter, à 7 heures du soir, devant le souverain étonné et ravi. La réversibilité de l'appareil Lumière pouvait seule permettre cette petite surprise.*<sup>242</sup>

<sup>239</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 46.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 152.

<sup>242</sup> “Em Estocolmo, a inauguração da Exposição foi feita solenemente pelo rei Oscar, às onze horas da manhã. Nos laboratórios do Sr. Numa Peterson, eu revelei, em dois baldes, o negativo que eu havia exposto durante a cerimônia; eu o sequei rapidamente, e tirei um positivo, revelado e seco nas mesmas condições. Assim, pude projetar, às 7 horas da noite, diante do soberano espantado e encantado. Apenas a reversibilidade do aparelho Lumière podia permitir esta pequena surpresa.” Promio, IN Seguin, *op. cit.*, p. 95.

Tal privilégio não se conquistava facilmente, a autorização para revelar os próprios filmes *in loco* demonstrava uma forte confiança dos patrões sobre o operador. A técnica para fazê-lo era recebida pelos funcionários também pelas mãos de Promio, durante o processo de formação, mas boa parte do sucesso da operação dependia da criatividade da pessoa, já que muito freqüentemente não se dispunha da infra-estrutura citada no trecho acima. Na Rússia, por exemplo, adaptavam-se banheiros, transformando-os em câmaras escuras.<sup>243</sup> Indispensável, a improvisação. Promio, em uma viagem à Alemanha, precisando carregar três chassis de negativo com película virgem, e não encontrando um lugar escuro o suficiente, acaba visitando uma casa funerária e pedindo emprestado um caixão, dentro do qual ele finalmente consegue fazer o serviço.<sup>244</sup>

Operadores selecionados e formados, viagem marcada. Última recomendação: não tirar os olhos do equipamento. Os plagiários a postos significavam uma real ameaça, assim como os simples gatunos, interessados tanto na câmera quanto nos filmes projetados. O roubo de fitas se tornaria algo tão freqüente que a *Société* precisou instituir multas e descontos sobre o 1% dos operadores a cada caso de perda. A instrução recebida em Lyon, embora tecnicamente suficiente, não preparava para boa parte dos percalços encontrados em campo, sempre surpreendentes e colocando os agentes Lumière em situações às vezes bem sensíveis. A organização de sessões do cinematógrafo estava longe de ser uma ciência exata, e cada país representava uma experiência radicalmente original. Havia, porém, uma cartilha a se seguir.

---

<sup>243</sup> Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 170.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 143.

### 3.5 – Organizando sessões.

I / escolha da sala.

Os preparativos para as projeções variavam de acordo com uma questão básica: tratava-se de um posto fixo (geralmente em capitais ou centros urbanos) ou de um itinerante? Isso fazia toda a diferença, ainda que o passo a passo fosse o mesmo. Naturalmente, um posto montado por poucos dias ou uma semana contaria com uma infra-estrutura inferior, mais improvisada e facilmente desmontável. Postos permanentes, por outro lado, podiam buscar uma sofisticação maior, como um piano sendo tocado durante as projeções, ou um teatro com as paredes em veludo vermelho.

Eis, aliás, o primeiro dos passos: escolher o local para a instalação do cinematógrafo. Precondições: um espaço mínimo, o suficiente para receber um público sentado, e viabilidade técnica – o que se resumia a uma fonte de corrente elétrica para alimentar a lanterna-projetora, resolvendo depois as adaptações de voltagem necessárias. O tipo de lugar podia variar inteiramente, de teatros e clubes (principalmente no caso de exposições privadas), a hotéis, circos, igrejas e tendas armadas em feiras<sup>245</sup>. No México, por exemplo, Gabriel Veyre inaugura um posto na sobreloja de uma farmácia<sup>246</sup>. Em cidades centrais o cinematógrafo comumente era apresentado em ambientes de “boa sociedade”, mais elitizados. No interior, porém, as surpresas apareciam com frequência, geralmente em locais um tanto quanto inóspitos. O jovem Marius Chapuis, operador-raso na Rússia, em 1897, teve experiências dessa natureza:

*On joue au théâtre de la ville (à Tchernikoff), un superbe théâtre s'il en est, construit en planches, grand comme un mouchoir de poche. L'entrée, c'est la cuisine du portier. Elle est gardée par les balais et les pelles, la scène comprend deux décors qui sont roulés au plafond. (...) Ce matin, nous avons vu en entrant dans le théâtre, vers la caisse, un énorme rat qui sans doute attendait qu'on lui donne son billet pour le soir.*<sup>247</sup>

<sup>245</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 84.

<sup>246</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 71.

<sup>247</sup> “Nos apresentamos no teatro da cidade (em Tchernikoff), um ótimo teatro, ou não, construído com tábuas, grande como um lenço de bolso. A entrada é a cozinha do porteiro. Ela é guardada pelas vassouras e as pás, o palco compreende dois cenários que são enrolados no teto. (...) Essa manhã, vimos ao entrar no teatro, perto do caixa, um enorme rato que sem dúvida esperava que lhe dessem seu bilhete para a noite.” 02 de setembro de 1897. IN Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 83.

Quermesse, igreja ou sala de vaudeville, abria-se uma etapa de negociação com o proprietário após a escolha do espaço para as projeções. Ela em tese seria resolvida pelo concessionário, mas na prática acabava aumentando a lista de afazeres do operador que chegava à cidade, instalava-se numa pensão, e ia preparar a organização das apresentações. As escolhas do agente Lumière, ao selecionar seu local de trabalho, levavam em conta também a disposição dos assentos – já que necessitava-se de um corredor central para o cavalete com o cinematógrafo –, e também a distância que haveria entre a objetiva deste e a tela de exibição. Finalmente, uma pergunta decisiva: o chão ou piso do local tinha alguma inclinação? Caso não fosse plano, a trepidação do aparelho, principalmente da lanterna, faria com que o equipamento saísse andando assim que o ligassem<sup>248</sup>.

Último ponto, as autorizações. Havia sempre uma a ser requisitada, na prefeitura ou no departamento de polícia. Podiam significar meramente um instrumento de arrecadação ou um simples passe concedido pela autoridade local, mas muitas vezes existiam por questões de segurança – precaução talvez intensificada após o terrível incidente do *Bazar de caridade*<sup>249</sup>, no qual um projetor, modelo concorrente da Lumière, se incendiou, matando vários espectadores. Uma tragédia que para muitos marcou o cinematógrafo como algo perigoso, comprometendo momentaneamente a sua imagem, mesmo tendo sido provocada por um aparelho sem o selo da *Société*.

## II / divulgação.

Um certo tino publicitário, por isso e por outros motivos, se mostrava também de grande utilidade. Instalado na cidade e expedidas as autorizações necessárias, ao operador restava apenas certificar-se de que todos soubessem de sua presença, além do local e horário do espetáculo. O cinematógrafo Lumière, por si só, já se encarregava através de sua fama de uma parcela considerável do boca-a-boca e das menções em jornais. Mesmo assim, era de praxe a organização de uma noite de estréia dedicada à imprensa regional<sup>250</sup>, às vezes mesclada com

<sup>248</sup> Paul Génard IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 8

<sup>249</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 63.

<sup>250</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 94; Mesguich, *op. cit.*, p. 22; Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 55.

figuras locais de destaque e autoridades<sup>251</sup> – tudo aos moldes da sessão no Grand Café de Paris, que já havia explorado essa combinação.

Em determinados casos – quando havia uma maioria da população analfabeta, por exemplo –, comentários no jornal provavelmente tinham um impacto menor, para não dizer relevância. O que fazer?

*...dans la ville [Odessa, Russie] on ne rencontre presque personne, nous allions tous le jours après dîner faire la réclame.*<sup>252</sup>

Marius Chapuis, como outros operadores, com frequência se via apelando para táticas de publicidade mais diretas, como visitas a bares e a outros locais de encontro nos quais podia divulgar a chegada da equipe Lumière. Mas se o cinematógrafo às vezes sofria dificuldades em se fazer notar, em outras era cercado por jornalistas interessados em saber mais sobre aquele aparelho fantástico. Cidades centrais geralmente reagiam com maior frisson à instalação de um posto, o que se explicava em parte pela cultura de entretenimento que crescia então em núcleos urbanos. Seu combustível era basicamente um, o constante aparecimento de novidades, encontrando campo fértil em cidades como Nova York, como presenciou Félix Mesguich:

*Mon refuge de la 23<sup>e</sup> Rue (...) est envahi à toute heure par des reporters, dont les articles aident encore à la propagande de l'entreprise...*<sup>253</sup>

Mas em matéria de divulgação, ou pelo menos de estratégia de publicidade, ninguém superava Alexandre Promio, que desenvolveu uma técnica praticamente infalível para atrair espectadores – ainda que de alguma maneira enganosa –, partindo de uma constatação que fizera andando pelas ruas daquela mesma cidade:

*Je ne pouvais pas faire un pas dans la ville [New York] sans être suivi par une foule désireuse de se faire prendre dans une scène pour se voir ensuite sur l'écran.*<sup>254</sup>

Promio havia percebido o apelo que a idéia de ver a si mesmo, projetado na tela, tinha sobre o público. Resultado: começou a rodar a manivela “em

<sup>251</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 42.

<sup>252</sup> “... na cidade [Odessa, Rússia] não há quase ninguém, nós íamos todo dia, depois do jantar, fazer os reclames.” Marius Chapuis IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 243.

<sup>253</sup> “Meu refúgio da 23<sup>a</sup> rua (...) é invadido a toda hora por repórteres, cujos artigos ajudam ainda mais na propaganda da empresa...” Mesguich, *op. cit.*, p. 11.

<sup>254</sup> “Eu não podia dar um passo dentro da cidade [Nova Iorque] sem ser seguido por um multidão desejosa de se fazer filmar em uma cena para se ver depois na tela.” Promio IN: Seguin, *op. cit.*, p. 64.

branco”<sup>255</sup>, ou seja, sem película no interior da câmera, diante de multidões que depois seguiam correndo até à sala de projeção, excitadas para assistirem à própria imagem (que acabavam nunca vendo) em movimento. A reprodução fotográfica do corpo, da face, da identidade do indivíduo – sua estampa numa janela de exposição radical – surgia como uma experiência nova para o transeunte anônimo do final do século XIX. Aparecer em um filme Lumière significava ter sua existência física arrebatada pelo espírito do progresso que visitava (ou assombrava) o mundo – e não o simples *mundo*, local genérico, mas o outro, aquele tomado pela narrativa oficial, burguês, *moderno*: um passaporte para a *civilização*. O cinematógrafo, literalmente, como veículo. Promio não tinha tudo isso em mente, mas havia percebido bem a sedução provocada pela explosão, em celulóide, da idéia de intimidade.

### III / apresentações.

Tudo indica que a Société Lumière deixava a cargo dos postos (operadores e/ou concessionários) a definição dos detalhes que envolviam a projeção: o número de sessões, a duração delas, horários, programas, etc. Cada localidade, com suas características específicas, pedia um espetáculo diferente, de acordo com seus costumes, cotidiano e moralidade.

A associação do cinematógrafo a outros tipos de espetáculo, em especial o teatro, era uma experiência repetida em diversas partes do mundo. Dividiam espaços e receitas oferecendo duas atrações distintas, unindo forças. Nas vezes em que a novidade Lumière enfrentava alguma forma de rejeição pela comunidade, um casamento como esse tinha sua serventia, pois a associava a uma arte ou diversão já estabelecida. O inverso também podia ocorrer, com as exhibições de fitas enchendo as salas de companhias teatrais em decadência. Independente de seus cont  dos bem distintos, o cinematógrafo importava do teatro sua estrutura de organização:

*Ces spectacles nouveaux paraissent beaucoup emprunter aux spectacles th  atraux qui sont évidemment leurs grands a  n  s. Remarquons au passage que les opérateurs « installent des représentations », et ne parlent pas encore de « projections ».*<sup>256</sup>

<sup>255</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 52.

<sup>256</sup> “Esses espetáculos novos parecem dever bastante aos espetáculos teatrais que são evidentemente seus irmãos mais velhos. Notemos, no ensejo, que os operadores ‘instalam representações’, e não falam ainda de ‘projeções’.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 84.

Tais "representações" podiam ser oferecidas como atrações independentes que se seguiam, mas não raramente o cinematógrafo aparecia entre atos, ou como show de abertura. E tal como em uma peça de teatro, havia a questão do acompanhamento musical. Primeira opção, música nenhuma, apenas a projeção na tela. Na Inglaterra, por exemplo, um locutor fazia comentários sobre os filmes, explicando as cenas.<sup>257</sup> Outra possibilidade, uma caixa de músicas em sintonia com os filmes, algo confortável para o operador, quando disponível. Terceira, finalmente, o piano, com a vantagem de poder se adequar ao tema apresentado, adicionando por exemplo uma marcha sóbria a imagens de autoridades em procissão, e outra graciosa em fitas cômicas. Em determinadas ocasiões, alternativas mais sofisticadas tornavam-se disponíveis, como o acompanhamento da orquestra da Ópera<sup>258</sup> à exibição Lumière – idéia espetaculosa que nada tinha de cotidiana para qualquer operador, inclusive Promio.

O número de sessões diárias, por sua vez, dependia exclusivamente do potencial comercial observado em cada localidade:

*Dix par jour constitue un maximum. Plus généralement, deux ou trois séances ont lieu, dont l'une en matinée et l'autre en soirée. Une seule par jour constitue une limite inférieure qui apparaît insuffisante et même affligeante à l'équipe.*<sup>259</sup>

Alguns exemplos concretos podem ilustrar a ausência de padrão no estabelecimento dessas projeções. Em Milão, duas faixas horárias dentro das quais não há como definir o número de apresentações, de 14:00 às 18:00 e de 20:00 às 23:00. Em Belgrado, o cinematógrafo funcionava de 16:00 às 20:30. Em Londres, na Royal Polytechnic, uma sessão por hora entre 14:00 e 19:00.<sup>260</sup> Na capital mexicana, de 17:30 às 22:00.<sup>261</sup> Em Madrid, três faixas: de 10:00 ao meio dia, de 15:00 às 19:00 e de 21:00 às 23:00.<sup>262</sup>

Também em Belgrado, tentou-se uma outra experiência, oferecendo ao público sessões curtas durante o final da tarde, de hora em hora, e outra mais

<sup>257</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 70.

<sup>258</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 170.

<sup>259</sup> “Dez por dia constitui um máximo. Mais comumente, acontecem duas ou três sessões, das quais uma de manhã e outra à noite. Apenas uma por dia constitui um limite inferior que parece insuficiente e mesmo preocupante para a equipe.” *ibidem*, p. 94.

<sup>260</sup> *Ibidem*, pp. 115, 137, 191.

<sup>261</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 71.

<sup>262</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 41

longa às 20:00<sup>263</sup>. Pode-se tentar estabelecer paralelos entre a escolha dos horários e elementos como clima (noites frias demais no inverno?), existência de iluminação pública nas ruas, disponibilidade de energia elétrica (problema real, por exemplo, no México), prática de *siesta* ou similares... mas nada disso ajuda a traçar um padrão seguro sobre o que era determinante no momento de marcar as sessões. De certo, apenas uma coisa: havendo público, havia exibição. Como fator limitante do número de apresentações encontravam somente o problema da lanterna, que esquentava a níveis perigosos após quarenta minutos de funcionamento<sup>264</sup>, obrigando portanto a intervalos. Pode-se especular ainda que um sistema de horários marcados só se observava em centros urbanos maiores, encontrando-se no interior uma organização menos racionalizada do tempo, com projeções marcadas “ao entardecer”, ao fim do horário escolar, em seguida à missa da tarde, etc.

A duração de cada espetáculo, no entanto, já parece apresentar um padrão um pouco mais nítido, ainda que igualmente arbitrário. O exame dos programas aponta para uma média de filmes por exibição que varia entre oito e doze. Mesmo quando a sessão tem um tempo maior, com blocos separados por intervalos, cada parte geralmente obedece essa base.<sup>265</sup> Em outros termos, isso resultava em uma projeção que variava entre doze minutos (oito títulos)<sup>266</sup> e vinte minutos (doze filmes)<sup>267</sup>. Há obviamente a tentação de especular sobre o que exatamente se passava durante esses minutos, como eram preenchidos, quanto tempo demorava exatamente para receber os espectadores, cobrar entrada e aguardá-los sentarem – ou seja, quanto de fato se esperava entre o minuto em que o primeiro membro da audiência entrava na sala e o instante em que o último deixava o local – mas tais minúcias provavelmente variavam não apenas de operador para operador, de cidade para cidade, mas principalmente de acordo com o andar de cada sessão.

Finalmente, o preço do ingresso. Pouco se pode falar sobre o tópico, pois sua instabilidade inibe qualquer tentativa neste sentido. A variabilidade, entretanto, permanece como o único traço visível, a ponto de Gabriel Veyre conseguir cobrar em Cuba – durante uma revolução! – o dobro do que haviam

<sup>263</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 139.

<sup>264</sup> Paul Génard, IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 8.

<sup>265</sup> Programa de Ekaterinbourg, 1896. IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 78.

<sup>266</sup> Promio, IN: Seguin, *op. cit.*, p. 56.

<sup>267</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 191.

estabelecido para a sessão do Grand Café em Paris, na qual o bilhete custava um franco, “preço relativamente elevado para a época”<sup>268</sup>. Em Londres, no Empire Theatre, a base era de 1250 Francos por sessão<sup>269</sup>. Nos posto de Estocolmo, por exemplo, cobrava-se meia entrada para crianças.<sup>270</sup>

#### IV / programação.

O historiador do cinema Jacques Rittaud-Hutinet afirma que nos postos da Itália, ao fim de 1896, renovavam-se os programas na base de cinco ou seis novos filmes por semana<sup>271</sup>. Em Belgrado, em 1897, falava-se de uma nova programação a cada três dias.<sup>272</sup> A partir do momento em que o mecanismo da invenção Lumière, sua técnica, deixava de ser o atrativo maior da cinematografia, e que o conteúdo dos filmes começava a ocupar a posição, revelou-se o calcanhar de Aquiles da *Société*. Por maiores que fossem os esforços dos operadores distribuídos pelo mundo atrás de imagens inéditas – de sensações inéditas – para alimentar o desejo incessante da platéia por visões espetaculares, havia uma dificuldade enorme em oferecer fitas de fato novas a cada poucos dias. Tratando-se de postos afastados de Lyon, onde eram revelados e reproduzidos os filmes, sentia-se o problema de uma forma ainda mais aguda. A questão, entretanto, não envolvia tanto uma suposta incapacidade de se produzirem novos título em quantidade suficiente para satisfazer o público, mas apontava na verdade para uma progressiva mudança do interesse da audiência em relação ao “gênero” apresentado. Enquanto os Lumière insistiam em suas fitas com paisagens distantes, cenas exóticas ou cerimônias oficiais, companhias como a Gaumont e a Pathé, além de Georges Méliès, mágico ilusionista pioneiro do cinema, investiam em filmes mais longos, com narrativa ficcional. A *Société* não deixaria de fazer suas incursões nesse universo, mas o sucesso não seria muito evidente. Ao fechar do século XIX a produção Lumière diminuiria de ritmo consideravelmente – e em 1905 pararia de existir<sup>273</sup>. O problema da renovação dos catálogos era tão sério

<sup>268</sup> Gabriel Veyre, IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 81.

<sup>269</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 142.

<sup>270</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 95.

<sup>271</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 120.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 223.

que em determinado ponto se fizeram adaptações à estrutura do cinematógrafo, de forma que ele pudesse exibir também filmes Edison<sup>274</sup>.

Mas se em 1900 a situação parecia indiscutivelmente definida, durante os anos de 1896 e 1897 havia uma outra perspectiva guiando a Société Lumière, e a ordem geral era a de viajar em busca de imagens fantásticas e inéditas, apresentando aos espectadores uma visão sobre locais nunca antes vistos – quiçá imaginados.

*Augmenter et diversifier les programmes aura cet avantage de permettre aux équipes de séjourner plus longtemps – deux ou trois jours au lieu d'un seul – dans les petites villes, car la clientèle pourra assister plusieurs fois aux séances, sans revoir les mêmes films.*<sup>275</sup>

Uma programação renovável viabilizava, além disso, a instalação de postos permanentes em cidades de maior população. O estabelecimento da cinematografia como forma de entretenimento permanente e cotidiana, como salas próprias e investimentos crescentes, e não como simples atração do momento, dependia diretamente de um fluxo de novos filmes que mantivesse o interesse da audiência aceso. Nesse sentido, os norte americanos encontraram maior sucesso que os franceses, como Felix Mesguich comenta:

*Après une absence d'une année et demie, je constate, non sans tristesse, qu'à Paris les salles de projection sont restées frustes et bien laides dans leurs sous-sols ; à côté de nos concurrents américains, nous faisons figure de parents pauvres.*<sup>276</sup>

O operador Lumière, no momento da apresentação, tinha total autonomia para montar o programa da forma que achasse melhor, escolhendo ele mesmo os filmes que seriam exibidos, o número de fitas, a ordem de projeção, etc. Geralmente o fazia de acordo com o tipo de reação que colhia de cidade em cidade, avaliando o que atenderia melhor ao gosto da audiência. Isso não significava, entretanto, que Lyon deixasse de participar da definição dos programas – sua interferência era radical, posto que ali se decidiam quais filmes deviam ou não entrar no catálogo da companhia. Uma seleção por parte da *Société* determinava previamente os títulos que se tornariam disponíveis ao operador em

<sup>274</sup> Ibidem, p. 201.

<sup>275</sup> “Aumentar e diversificar os programas terá a vantagem de permitir às equipes ficarem mais tempo – dois ou três dias em lugar de apenas um – nas cidades pequenas, pois a clientela poderá assistir diversas vezes às sessões, sem rever os mesmos filmes.” Ibidem, p. 94.

<sup>276</sup> “Depois de uma ausência de um ano e meio, constato, não sem tristeza, que em Paris as salas de projeção ficaram toscas e bem feias nos seus sub-solos; ao lado de nossos concorrentes americanos, passamos por parentes pobres.” Mesguich, *op. cit.*, p. 18.

campo, e quando este fazia sua escolha pessoal definindo o programa da tarde ou da noite ele o fazia a partir de um grupo de filmes pré-aprovados por seus chefes. O princípio de que todos os negativos precisavam passar pelo processo de revelação na matriz – com algumas exceções, como Mesguich, Veyre e Promio, com a autorização privilegiada de revelar *in loco* as próprias imagens – ajudava a centralizar e a catalogar a produção, como um cérebro que definia aquilo que merecia ser reproduzido e distribuído, condenando o resto ao descarte.

A seleção que norteava o catálogo Lumière tinha obviamente seus critérios objetivos e subjetivos, com ambos necessariamente atendendo a pré-requisitos básicos. Primeiro deles, um patamar técnico que respeitasse o padrão da companhia. Segundo, uma qualidade pictórica satisfatória, que fizesse jus à reputação plástica estabelecida pelas fitas de Louis Lumière. Finalmente, potencial comercial<sup>277</sup>. Difícil combinar os três em um só trabalho. Mesmo operadores de excelência, como Gabriel Veyre, viam apenas uma pequena parcela de suas produções sendo aproveitada. Em viagem ao México, Veyre tem a surpresa de somente um terço<sup>278</sup> de suas fitas passarem pelo crivo em Lyon.

O critério “comercial”, por sua vez, partia de inclinações nem sempre muito objetivas, dificultando hoje sua reconstituição. Há, porém, alguns padrões que indicam uma aposta dos Lumière (irmãos e operadores) em temáticas de apelo popular. Elas eram quatro, em resumo: paisagens locais, conteúdo familiar, imagens exóticas e, finalmente, de figuras de autoridade (reis, imperadores, políticos) – todas, supunha-se, comercialmente interessantes.

A idéia de apresentar filmes que retratassem o meio ambiente da audiência – fosse no estrito senso, exibindo sua cidade, ou no mais largo, simplesmente com fitas realizadas naquele país – surgia do mesmo princípio que fazia Promio “rodar em branco” a câmera diante da multidão nas ruas: todos queriam se ver, se reconhecer na projeção do cinematógrafo. O desejo do público de observar-se e de assistir seu cotidiano reproduzido através do progresso tecnológico tinha uma influência dupla na escolha dos operadores por objetos ou temas para filmagem. Por um lado, percebe-se um cuidado em produzir imagens de ruas movimentadas, simplesmente criando esse espelho pelo qual a platéia podia depois se identificar. O catálogo Lumière é repleto de filmes como esses, mostrando o movimento de

<sup>277</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 212.

<sup>278</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 73.

uma ou outra determinada avenida pela qual havia passado um posto Lumière – de certa forma banais até, já que repetitivos. Indispensáveis, porém, pelo menos comercialmente. Não há dúvida que imagens da Broadway em Nova York, ou de Friedrichstrasse em Berlim, interessavam a espectadores de diversos países; elas eram, entretanto, feitas tendo como público alvo a população do próprio lugar. Para tanto, vide o pedido do concessionário nova-iorquino, Sr. Hurd, preocupado em saber se Mesguich poderia realizar filmes na cidade, para consumo local<sup>279</sup>.

*Je développe aussitôt les négatifs et j'impressionne les positifs dans un laboratoire sommaire, ordinairement une salle de bains formant chambre noire. Les films de l'après midi peuvent ainsi être présentés au public le soir même. Ce n'est point là un des moindres attraits de notre programme. Ceux qui ont réussi à se glisser dans le champ de l'objectif veulent assister à la projection de leur propre image. C'est humain.*<sup>280</sup>

Simultaneamente, operadores começavam a produzir adaptações de fitas celebradas em sessões anteriores, mas em versão regional. O famoso *Arrivée d'un train à La Ciotat* (653) sofreria diversos “remakes” nos quais a mesma cena se desenrolaria em estações diversas, conforme a nacionalidade da platéia.



*Arrivée d'un train à Battery Place (320).*

Além dos trens, outro tema freqüente, pelo menos em capitais e cidades maiores, era o do desfile de forças policiais e do corpo de bombeiros da região. A visita ou instalação de um posto Lumière automaticamente validava a filmagem desses serviços, que depois naturalmente sofreriam comparação com os de outros lugares, como se fossem times de futebol ou bandeiras nacionais. Bombeiros saíam orgulhosos em procissão com seus carros e equipamentos diante do operador que rodava a manivela, cientes do caráter quase que oficial daquela apresentação. Outras vezes preferiam mostrar seus talentos, simulando uma situação de emergência diante da câmera.

<sup>279</sup> Mesguich, *op. cit.*, p. 7. “Nada interessa tanto aos americanos quanto a América.”

<sup>280</sup> “Revelo logo os negativos e exponho os positivos em um laboratório sumário, normalmente um banheiro formando uma câmara escura. Os filmes da tarde podem assim ser apresentados ao público já à noite. Esse não é uma dos menores atrativos do nosso programa. Aqueles que conseguiram se esgueirar dentro do campo da objetiva querem assistir à projeção da sua própria imagem. É humano.” Ibidem.



Dublin : Pompiers – Un incendie 1 (710) ; Belfast : exercices de sauvetage (724) ; Chicago : Défilé de policemen (336)

Uma competição entre as cidades que ganhavam esse privilégio se desenvolveu, cada uma tentando demonstrar diante do cinematógrafo sua superioridade. Alexandre Promio, a respeito da disputa, tem uma interessante história que resultou na imagem acima (à direita), na qual policiais desfilam para o operador:

*Je rendis visite au fonctionnaire qui, à Chicago, remplit des fonctions analogues à celle du préfet de police de Paris. Je lui demandai l'autorisation de prendre quelques vues animées de policemen et des pompiers de cette ville. Il fit d'abord la sourde oreille ; mais quand je lui expliquai qu'il s'agissait du cinéma Lumière et que les bandes que je voulais prendre seraient projetées dans le monde entier, concurremment avec les vues des policemen de Londres, des pompiers de Belfast, et de Paris, sa figure se détendit et il me donna rendez-vous pour le lendemain. À l'heure convenue, quel ne fut pas mon étonnement de trouver, rassemblés dans Michigan-Avenue, plus de 5000 policemen et pompiers que je fis défiler comme je voulus, en tenues différentes et à l'allure que j'indiquai.<sup>281</sup>*

“Lumière” titulava indivíduos e comunidades a se incluírem em um ideário marcado por símbolos de modernidade e promessas do progresso. A incontestável força de sedução das imagens locais funcionava em um duplo sentido: representação de si, com o espectador assistindo a uma duplicata de sua presença e aceitando a dissolução de sua intimidade – sua face deixando de lhe pertencer para ser reproduzida a partir de critérios que fogem ao seu controle, sofrendo deslocamentos e usos impertinentes –, e admissão em um clube que, se

<sup>281</sup> “Eu visitei o funcionário que, em Chicago, cumpre funções análogas às de chefe de polícia em Paris. Eu lhe pedi a autorização para captar algumas vistas animadas de policiais e de bombeiros desta cidade. Ele de início não deu atenção; mas quando eu lhe expliquei que se tratava do cinema Lumière e que os filmes que eu queria fazer seriam projetados no mundo inteiro, junto com as vistas dos policiais de Londres, dos bombeiros de Belfast, e de Paris, seu rosto relaxou e ele marcou comigo um encontro para o dia seguinte. Na hora prevista, qual não foi o meu espanto em encontrar, reunidos na Avenida Michigan, mais de 5000 policiais e bombeiros que eu fiz desfilar como quis, em trajes diferentes e na velocidade que eu indiquei.” Promio, IN: Seguin, *op. cit.*, p. 70.

objetivamente nada oferecia, servia pelo menos como estação para o ingresso na implacável locomotiva da História no final do século XIX.

Segunda temática<sup>282</sup> recorrente nos filmes Lumière, o conteúdo para consumo familiar – ou, pelo menos, para um público interessado em cenas leves e cômicas – tinha também sua importância comercial. Explorava imagens de crianças em situações amenas e graciosas, e também quadros propriamente de humor, com pequenos esquetes encenados diante da câmera. Tais filmes, entretanto, não faziam parte da experiência dos operadores, posto que suas realizações se davam predominantemente em Lyon – quando o autor era Louis Lumière – e em Paris, onde Georges Hatot rodava em nome da *Société*<sup>283</sup>.

Na programação Lumière as atualidades ocupavam também um espaço de destaque, retratando eventos de grande importância mundial - ou seja, europeus, na maioria das vezes –, e aproximando o público, através de imagens em tamanho natural, de seus governantes e realeza. E caso estes filmes não tivessem seu valor garantido pelo interesse imediato despertado na audiência, por sucesso comercial, eles se justificariam a partir da interessante cooperação, ainda que apenas implícita, que se formara entre operadores Lumière e figuras de autoridade.

Ao chegar a uma capital para instalar postos, uma das primeiras tarefas de qualquer operador era buscar uma autorização ou convite que permitisse uma exibição do cinematógrafo para o rei, imperador ou presidente daquele país. Como já se disse, não se tratava de mera cortesia, mas de um cuidado publicitário, visto que tal apresentação destacaria nos jornais a chegada dos agentes Lumière àquela cidade, chamando assim a atenção do público. Além disso, promovia o cinematógrafo junto a eventuais investidores, indivíduos interessados em explorar a novidade através do sistema de concessão.

O convite ao palácio nem sempre surgia com facilidade, sendo às vezes motivo de negociação entre o governo e a diplomacia francesa, que geralmente auxiliava nesses encontros<sup>284</sup>. Em geral, porém, o cinematógrafo exercia sobre personagens da nobreza ou burocracia o mesmo encanto provocado no espectador anônimo que pagava sua entrada. A relação mais paradigmática, nos anos 1896-

<sup>282</sup> Note-se que há uma preferência pelo uso de palavras como “tema” e “temática” ao invés de “gênero”, que por sua vez denota um estabelecimento mais concreto do cinema como forma de entretenimento institucionalizada e, mais importante, como narrativa.

<sup>283</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 223.

<sup>284</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 159.

1898, entre operadores e a realeza local deu-se na Rússia, após a viagem de Moisson e Doublier ao país para filmar o coroamento de Nicolau II. Uma sessão privada foi posteriormente acertada, ocasião na qual Doublier exibiu ao czar as imagens da cerimônia, assim como vistas de Moscou, do Kremlin e da França:

*Le tsar fit montre du plus vif intérêt et me posa plusieurs questions sur le mécanisme. Je lui donnai des explications et lui offris un fragment du film. Il le tint à la lumière, regarda au travers et le fit circuler de main en main. Il me remercia et me souhaita, ainsi qu'à l'invention des Lumière, de réussir en Russie.*<sup>285</sup>

Na Espanha, Alexandre Promio oferece à rainha regente e a seus três filhos uma projeção exclusiva, a qual se desenrola com muito sucesso. Dias depois, algo de inusitado: uma das herdeiras, a infanta Isabela, de quinze anos, era encontrada assistindo escondida, disfarçada, a uma sessão pública em Madrid<sup>286</sup>.

Pode-se imaginar a surpresa de Nicolau II ao assistir as imagens do próprio coroamento. Na data da cerimônia ele ainda não havia tido qualquer tipo de contato com a nova tecnologia, e provavelmente pouco – ou nada – ouvira sobre o cinematógrafo em si. Ainda assim, é inevitável especular sobre quanto tempo os chefes de Estado demoraram para perceber e imaginar as possíveis utilizações políticas do aparato. Não muito, certamente. Da mesma maneira que o corpo de bombeiros de Dublin competia com os filmes de seus rivais em Belfast, e que o departamento de polícia de Chicago fazia questão de mostrar sua primazia em relação às forças de outras cidades, logo exércitos nacionais passariam a fazer exercícios diante de uma câmera que registrava tudo, a pedido do governo. E em tais situações, o grupo filmado não era formado apenas por soldados rasos, que ali figuravam para dar volume às imagens: Gabriel Veyre, em 1898, em ocasião análoga fala de príncipes, generais e coronéis japoneses, todos participando das manobras especialmente executadas para o cinematógrafo em Tokyo. Ainda adiciona, “a maioria falava francês”.<sup>287</sup> A Espanha, Rússia, França, o Império Austro-Húngaro, a Suíça, Itália, Romênia, Alemanha, Inglaterra, Irlanda, Japão, Turquia e México, todos esses países desfilaram tropas ou guardas, infantarias ou cavalarias, algum tipo de força militar diante de um operador Lumière rodando a

<sup>285</sup> “O czar demonstrou o mais vivo interesse e me fez diversas perguntas sobre o mecanismo. Deixei as explicações e ofereci-lhe um fragmento do filme. Ele o colocou contra a luz, observou através e o fez circular de mão em mão. Ele me agradeceu e me desejou, assim como à invenção dos Lumière, sucesso na Rússia.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 157.

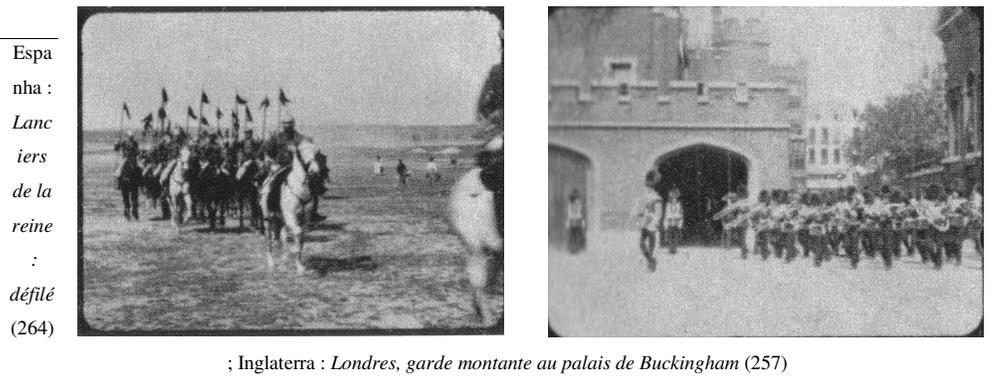
<sup>286</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 51.

<sup>287</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 132.

manivela. Obviamente não há como dizer em quais outros casos, além dos citados, isso foi feito com consentimento, ou mesmo por pedido, das autoridades, mas mesmo assim fica demonstrada a força e a popularidade do tema. O príncipe Luís-Napoleão, felicitando Félix Mesguich pelas imagens, vai direto ao ponto:

*Notre manœuvre de la matinée reproduite dans la même journée, me dit-il, vous faites des miracles avec votre boîte à malice.*<sup>288</sup>

Desfiles, celebrações, marchas, simples caminhadas, qualquer filme que incluísse uma temática bélica ou que apresentasse figuras de Estado automaticamente reproduzia todo um universo de ícones que afirmava a autoridade daquele poder. Mais que isso, o cinematógrafo, com seus ares de arauto do Progresso, atualizava símbolos, embalando-os em uma linguagem marcada pela modernidade. Nova forma, velho conteúdo.



Em países de território vasto – ou vastíssimo, como a Rússia –, com populações dispersas e isoladas, filmes com personagens oficiais ou movimentações de guerra direcionavam a atenção da platéia para a capital, reiterando a existência material e simbólica de um *centro*. Além disso, fabricavam um efeito de proximidade entre governados e governantes, estes imprimindo seus rostos e símbolos de poder nas retinas de espectadores espalhados por uma imensidão inalcançável, por sua vez, e até então, distantes demais para receberem e incorporarem as mensagens transmitidas por um simples cerimonial. A coroação de Nicolau II, sem o cinematógrafo, teria sido reproduzida por um círculo de relatos orais, comentários escritos, encenações dramatizadas e imagens estampadas – todos com sua eficiência tradicional e devida, com seu realismo

<sup>288</sup> “Nossa manobra da manhã reproduzida no mesmo dia, disse-me, você faz milagres com sua caixa de malícias.” Mesguich, *op. cit.*, p. 20.

próprio. Com a nova técnica, porém, criava-se a ilusão da presença e do testemunho direto, provocada principalmente pela exposição da intimidade dos personagens retratados, todos figurando a uma distância da câmera provavelmente menor do que a dos espectadores que de fato estavam lá. O contato íntimo, no caso, dava-se não apenas pela proximidade entre observador e objeto, mas por protagonistas que haviam abandonado a pose frontal e estática de uma imagem oficial, permitindo-se aparecer em posições banais como o descer de uma escada ou o subir em um carro, fazendo movimentos claramente aleatórios, sem o controle absoluto que se tem sobre um quadro que pode sofrer retoques e alterações de acordo com a mensagem que se quer passar. A representação cinematográfica introduzia assim sua modernidade temática, humanizando tais figuras ao exibi-las de uma maneira inédita, ou melhor, cotidiana. À idéia de força, transmitida por imagens bélicas ou desfiles militares, adicionava-se uma cooptação sentimental impulsionada por cenas que ao diminuírem a distância, por exemplo, entre súdito e soberano criavam um sentimento de familiaridade. Legitimação tripla, portanto, modernizada pelo cinematógrafo Lumière: por coerção (demonstração de forças), por atualização de tradições, e, finalmente, afetividade.

Quando Gabriel Veyre chega ao México, seu presidente, Porfírio Diaz, não demora a perceber a maneira como autoridades européias utilizavam aquela técnica. O operador, homenageado pela alta sociedade local<sup>289</sup>, é logo recebido pelo chefe de Estado, que mostra com orgulho ao francês sua coleção de máquinas fotográficas, colocando-as todas a sua disposição<sup>290</sup>.

Veyre conhecia os efeitos publicitários de encontros como esse. Na Espanha, o reconhecimento real havia feito com que as projeções, em número sempre crescente, tivessem que ser oferecidas até a uma da madrugada<sup>291</sup>. Porfírio Diaz, enquanto isso, desejava que entre o coroamento do czar e imagens de Londres Veyre adicionasse cenas suas, afirmando sua autoridade como presidente e legitimando a entrada do México no “concerto das nações civilizadas”.<sup>292</sup> Misturavam-se os valores geralmente transmitidos pelo cinematógrafo, típicos da burguesia industrial do final do XIX, e as particularidades observadas em países

<sup>289</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 128.

<sup>290</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 34.

<sup>291</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 51.

<sup>292</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 54.

distantes, onde uma parcela da cultura fora importada da Europa. Resultado: Diaz pede a Veyre que filme seu exército, na verdade apenas uma milícia armada, *los rurales*.<sup>293</sup> Com isso, não só posicionava dentro dos programas Lumière suas forças lado a lado às da Europa, como também transmitia ao próprio público mexicano imagens dos seus instrumentos de coerção. A perspectiva do uso da força, ilustrada via cinematógrafo, de alguma forma tornava menos necessária a presença efetiva de homens a postos pelo país. A população podia vê-los e temê-los, mesmo sem ter de fato contato com eles.

Toda a relação de intercâmbio entre operadores e autoridades nacionais significava uma troca de benefícios, em um grau que dependia dos personagens envolvidos. Os agentes Lumière viam em tais encontros uma importante arma publicitária, enquanto governantes atualizavam-se como ícones modernos, reproduzindo seus símbolos de autoridade – e às vezes de devoção – em uma escala nunca antes experimentada. Uma anedota envolvendo o presidente da França de então, Félix Faure, e Nicolau II, exemplifica bem o tipo de impacto – e sua velocidade, principalmente – causado pelo cinematógrafo em boa parte das figuras de poder no ocidente. Os dois caminham juntos ao ar livre, em um encontro em Paris. O francês, percebendo entre o grupo de pessoas que assiste um indivíduo rodando a manivela, orienta o colega russo: “um pouco de lado, por favor, por causa do cinematógrafo.”<sup>294</sup>

Gabriel Veyre, depois de deixar a América Central, segue para o Japão. Lá, encontra grandes dificuldades em apresentar seu espetáculo ao Imperador, exigindo-lhe um tipo de articulação diplomática infinitamente mais complexa do que o esforço quase que mínimo necessário para encontrar, meses antes, o ditador mexicano.

*Je vais demain chez le prince impérial donner une séance au jeune prince, aux princesses et aux dames de la cour. Il est fort probable qu'après, de là, j'irai chez l'empereur et l'impératrice, ce qui n'est pas facile car ils sont presque invisibles et on est encore à discuter depuis dix jours pour savoir si je dois y aller ou non.*<sup>295</sup>

<sup>293</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>294</sup> Coissac IN: Seguin, *op. cit.*, p. 105.

<sup>295</sup> “Vou amanhã ao príncipe imperial oferecer uma sessão ao jovem príncipe, às princesas e às damas da corte. É bem provável que depois, de lá, eu vá ao imperador e à imperatriz, o que não é fácil pois eles são quase invisíveis e ainda discutimos, depois de dez dias, para saber se devo lá ir ou não.” Gabriel Veyre IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 161.

A viagem de Veyre, tendo como objetivo quase que exclusivo realizar a projeção ao Mikado, deveria gerar uma condecoração nacional aos irmãos Lumière<sup>296</sup>, aumentando ainda mais o prestígio (a publicidade) do cinematógrafo pelo mundo. As incursões de operadores pela Ásia, contudo, haviam até então tido uma outra função, no caso a obtenção de imagens daquilo que o ideário colonialista do período identificava como “exótico”. A produção de filmes exibindo terras distantes e costumes diversos daqueles conhecidos pela elite burguesa ocidental formava, no catálogo Lumière, a quarta e última temática recorrente explorada pela *Société*.

Dentre os operadores que mantinham algum tipo de registro de suas andanças, através de diários ou cartas, Gabriel Veyre foi o que mais explorou o tema do exotismo, fazendo de sua atividade uma incessante busca por “vistas inéditas”, por cenas que causassem fascínio e surpresa através da exposição da diferença. Utilizava-se de sua própria capacidade de deslumbramento para definir os objetos de seus filmes. Sua primeira parada foi no México:

*Puis vers la fin de la vue, le taureau fait un tel bond qu'il tombe avec le cavalier. Cette vue sera très belle et très curieuse pour les Européens.*<sup>297</sup>

A Europa, como ponto de vista subjetivo do cinematógrafo, rapidamente definia o foco de interesse dos filmes Lumière e, através de uma leitura autônoma, a própria natureza dos objetos filmados – ou seja, reconhecendo a *outra parte* apenas enquanto representação do “curioso”, ou de uma determinada modalidade de belo. Veyre, ao abandonar a América Central e seguir para o Japão, repetia:

*...ces peuples d'Orient ont des mœurs nouvelles qui intéressent au plus au point l'étranger.*<sup>298</sup>

A experiência colonial européia, no final do século XIX, contaminava o conjunto das representações produzidas no continente. A cinematografia não escaparia à regra, produzindo imagens que retratavam o contato – ou interferência – cultural e político entre as presenças imperiais e os povos asiáticos e africanos, frequentemente obedecendo a uma idealização que tinha como principal função

<sup>296</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>297</sup> “Depois, ao fim da cena, o touro girou de tal forma que ele tombou com o cavaleiro. Esse filme será muito bonito e curioso para os europeus.” Gabriel Veyre IN: Ibidem., p. 67.

<sup>298</sup> “Esses povos do Oriente têm hábitos novos que interessam demais ao estrangeiro.” Ibidem, p. 67.

exibir um quadro que de alguma maneira não destoasse daquele já existente no imaginário burguês – pacificado, idílico, sensual, sexual, colorido, musical.

Em um primeiro instante, os filmes se restringiam a dar simples movimento a paisagens que a literatura – assim como a fotografia, havia menos tempo – freqüentava. As pirâmides do Egito, as portas de Jerusalém, as torres de Constantinopla. Cenários conhecidos pela imaginação européia, e que finalmente podiam ser vistos pelo cinematógrafo, mais uma vez propondo a ilusão da presença e a possibilidade de se apropriar de cinqüenta segundos deslocados no tempo, de uma duração desterrada. As imagens, que até hoje provocam um efeito fantástico de flerte com o desconhecido, como um inofensivo fragmento de mistério que se revela, lançavam aos olhos uma mistura de nostalgia e regresso que ia ao encontro do impulso expansionista levado a cabo por países como França, Inglaterra, Bélgica e Holanda, entre outros.

*Egypte : Les Pyramides (381) ; Jerusalem : Porte de Jaffa, côte Est (401) ; Constantinople : Artillerie Turque (415)*



A câmera distante, cautelosa, que de início captava apenas a silhueta de monumentos imemoriais, sem identificar personagens ou costumes, perde sua timidez e mergulha na experiência cotidiana das cidades. Eis alguns resultados:



*Fumerie d'opium (1270) ; Indochine: Enfants annamites ramassant des sèpèques... (1274) ; Japon: Escrime au sabre (926)*

As três imagens acima são auto-explicativas, na mesma medida em que o são as outras três anteriores. A diferença, nessas últimas, encontra-se no fato de que seus temas representam não tanto paisagens ou lugares, mas ações. Impossível, ao mesmo tempo, atestar espontaneidade em qualquer um dos três casos – até porque no “esgrima japonês”, pode-se dizer com certeza, tem-se algo claramente teatralizado. Diferença importante dentro da tarefa de filmar imagens de exotismo para enviar a Lyon: o operador pode 1) captar uma ação espontânea; 2) retratar indivíduos posando (exibindo-se para a câmera); e, finalmente, 3) promover um quadro encenado.

No primeiro filme, um casal deitado fuma ópio. Fazem poucos movimentos, mas ainda assim trata-se de um espetáculo dramático, tamanho é o torpor (visível) dos personagens. No segundo, duas senhoras risonhas atiram migalhas para crianças que se debatem tentando alcançá-las, como pombos sujos e famintos. No terceiro, uma luta tipicamente japonesa, supostamente produzida no local – ainda que possivelmente filmada em Paris em um dos pavilhões nacionais da Exposição Universal. Nos dois primeiros, o olhar contemporâneo vê cenas degradantes, mas que nos últimos anos do século XIX deviam provocar o chocante frisson de novidade buscado pela Société Lumière, sempre pensando em seu público. Em fitas que exploram os traços “exóticos” de uma determinada cultura a grande idéia dominante era a do ineditismo. Podiam-se produzir outros filmes de chineses entorpecidos, ou de francesas gordas e dadivosas, alimentando crianças esqueléticas – nenhum deles, contudo, teria a força ou o impacto daquelas primeiras imagens que revelavam uma realidade sugerida, porém não experimentada pela audiência. Havia a absoluta necessidade de alimentar o catálogo Lumière com um conteúdo principalmente *oriental*, com temas que, embora distantes, encontrassem na psique do espectador algum tipo de referência, por mais vaga que fosse. Talvez por esse motivo, alguns dos filmes que Veyre produziu no Japão nunca foram incluídos no catálogo<sup>299</sup> – porque embora ilustrassem o país com eficiência não se mostravam *japoneses o suficiente*, ou seja, não se adequavam à idéia geral que a cultura européia tinha a respeito daquele país.

*Particularly if our interest is in colonial culture, it is important to recognize that a variety of colonial representations and encounters both precede and succeed periods of actual possession and rule, and pertain in generalized forms about whole regions or continents at a level detached from particular imperial ventures.*

<sup>299</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 19.

*Colonial culture thus includes not only official reports and texts related directly to the process of governing colonies and extracting wealth, but also a variety of travelers' accounts, representations produced by other colonial actors such as missionaries and collectors of ethnographic specimens, and fictional, artistic, photographic, cinematic and decorative appropriations.*<sup>300</sup>

Em última análise, poder-se-ia identificar no apetite do catálogo Lumière (e do público, que pedia mais) por cenas exóticas um sentido subliminar de mapeamento etnográfico. Nada consciente, declarado ou articulado, nem, por outro lado, inocente, apenas um esforço legítimo, e de alguma maneira melancólico, de percorrer o globo recolhendo fragmentos diversos da múltipla experiência humana, aproximando-as de uma audiência burguesa. Como uma grande enciclopédia fílmica, que ao coletar imagens define significados culturais, e que ao fazê-lo apropria-se de seus discursos, o cinematógrafo provia neste quesito (em outros não, como se verá) as ilustrações necessárias para idéias pré-existentes no seu imaginário de origem, buscando trazer de volta, através de suas fitas, “algo que a Europa moderna considerava como perdido”.<sup>301</sup> As cenas de exotismo podiam chocar, mas dificilmente surpreenderiam.

Antes de concluir, apenas algumas ressalvas que partem de um comentário de Edward Said, facilmente adaptável à experiência dos agentes Lumière:

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus.<sup>302</sup>

Não se deve minimizar a complexidade cultural e psíquica de um operador itinerante, transformando-o em joguete maligno do processo histórico que convencionou-se chamar de “imperialismo”. Gabriel Veyre, um dos melhores da companhia, consegue ter falta de tato suficiente para gargalhar durante uma cena trágica do teatro japonês, ocasião em que é observado com reprovação por

<sup>300</sup> “Particularmente se nosso interesse é a *cultura* colonial, é importante reconhecer que uma variedade de representações culturais e encontros tanto precedem quanto sucedem períodos de posse e domínio e tocam em formas gerais regiões inteiras ou continentes em um nível separado de iniciativas imperiais específicas. Cultura colonial inclui, portanto, não apenas relatórios oficiais e textos relacionados diretamente ao processo de governar colônias e extrair riquezas, mas também uma variedade de relatos de viajantes, representações produzidas por outros atores coloniais como missionários e colecionadores de espécimes coloniais, e apropriações fictícias, artísticas, fotográficas, cinemáticas e decorativas”. Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture*, p. 16.

<sup>301</sup> Elsner & Rubies, *op. cit.*, p. 4.

<sup>302</sup> Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, p. 23.

membros da platéia que choravam copiosamente até serem interrompidos por um riso<sup>303</sup>. Isso não demonstrava, entretanto, uma incapacidade em entender que o *outro* só poderia ser minimamente compreendido quando se incorporasse uma sensibilidade que não fosse estrangeira (ou pelo menos *tão* estrangeira) ao contexto de sua vida e história. Veyre, especificamente, sabe bem que entre aquilo que experimentava como indivíduo, e o projetado nas telas de suas sessões, havia uma realidade impenetrável, essa sim surpreendente, indefinível e impossível de se apropriar. Em uma de suas cartas, narra uma cena que metaforicamente sintetiza esse argumento:

*Il n'y a pas de vent. La voile est inutile et nos rameurs pour ne pas s'endormir se mettent à chanter, battant la cadence de leurs rames. Le chant d'abord joyeux devient peu à peu langoureux. Nul écho pour répondre. Nous traversons un grand lac et ce chant triste au milieu de l'immensité me semble joli. J'écoute malgré mon envie de dormir. Je voudrais aussi retenir l'air de leur chant mais le sommeil me gagne et le lendemain, lorsque je me réveille, je cherche mais en vain à retrouver leur air plaintif. Je ne puis retrouver aucun passage de cette mélancolie qui m'a bercé toute la nuit. Une tasse de café que nous apporte mon boy nous permettra de supporter l'air encore frais du matin.*<sup>304</sup>

Mais uma vez, as viagens dos operadores Lumière não eram *grand tours*. Ao enviarem imagens de lugares e culturas distantes para casa, dela se afastavam, às vezes sem volta. Veyre, que tinha planos de voltar para Lyon e comprar uma farmácia – eis sua profissão de origem –, distanciava-se desse projeto a cada passo que dava, mesmo quando seguia em direção à França. Após quase morrer de febre amarela no Caribe e trabalhar para o governo da Indochina em situação difícil, com a virada do século XX acabou se estabelecendo no Marrocos, onde serviu a um sultão. Sua experiência como operador, na qual de alguma forma se poderia enxergar uma formação pessoal e romântica, dificilmente aproximava-se da noção de *self-fashioning*, nunca alcançando propriamente um fim.

<sup>303</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 152.

<sup>304</sup> “Não há vento. A vela é inútil e nossos remadores para não dormirem põem-se a cantar, batendo a cadência de seus remos. O canto de início alegre torna-se pouco a pouco lamurioso. Não há eco para responder. Nós atravessamos um grande lago e esse canto triste no meio da imensidão me parece belo. Eu escuto apesar de minha vontade de dormir. Queria também reter o ar de seu canto mas o sono me ganha e no dia seguinte, quando eu acordo, eu procuro em vão reencontrar seu ar choroso. Eu não pude encontrar nenhuma passagem dessa melancolia que me embalou por toda a noite. Um xícara de café que nos traz meu *boy* nos permite suportar o ar ainda fresco da manhã.” Gabriel Veyre, IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 250.

*...we define as open-ended travel that process the fulfillment of which is always deferred because its achievements are relativized by the very act of traveling.*<sup>305</sup>

Eternamente deslocado a partir de então, como que sem casa ou país para retornar, sobrevivera a um processo inverso ao de se *auto-modelar*. Como tantos outros que decidiram experimenta na própria pele o idílio da narrativa colonialista, desfez-se a si próprio, passando a pertencer a cultura alguma, a lugar nenhum.

\*\*\*

Nas últimas páginas descreveu-se o percurso obedecido por um posto Lumière na organização de uma sessão, fosse ela de uma unidade fixa ou móvel. A escolha da sala, o trabalho de divulgação, detalhes da apresentação como frequência, horários e ingressos foram explicados, assim como as questões relativas à programação oferecida ao público. Alexandre Promio, instrutor dos operadores e fiscal itinerante, sempre checando o serviço de seus funcionários, poderia chamar esse conjunto de diretrizes comerciais e técnicas de “escola Lumière”, um padrão de qualidade e conduta que, quando seguido, assegurava um bom andamento das coisas – pelo menos até o surgimento de um imprevisto. O próximo capítulo explora o universo do incerto no dia a dia dos agentes, e a maneira como esses indivíduos propunham alternativas para problemas que, nem sempre raros, tornavam-se parte do cotidiano.

---

<sup>305</sup> “Nós definimos como viagem de final aberto aquele processo em que a realização é sempre protelada porque suas conquistas são relativizadas pelo próprio ato de viajar.” Elsner & Rubies, *op. cit.*, p. 5.

### 3.6 – Uma experiência radical (e uma mudança de planos).

O presente capítulo, além de determinar as dificuldades de campo mais freqüentes nas viagens dos operadores Lumière – algumas delas bem banais, mas de graves conseqüências –, pretende discutir as ameaças impostas pela concorrência. Finalmente, deve explorar os resultados de algumas experiências individuais vividas por estes funcionários de Lyon, assim como uma mudança na estratégia comercial da *Société* que definiria o futuro do cinematógrafo.

#### I

Se Alexandre Promio havia se encarregado da formação teórica dos operadores Lumière, as situações práticas apareceriam desorganizando todo o aprendido, e exigindo soluções imediatas para problemas sequer imaginados. Abria-se um grande abismo entre os que planejavam suas viagens antecipando os riscos e traçando segundas opções, e aqueles que se lançavam no mundo sem organizar itinerários ou pensar em planos B. Pelo mesmo motivo, distinguiam-se as sortes dos operadores “de elite”, como Veyre, Mesguich, Trewey, Doublier e o próprio Promio, todos com autonomia para decidirem seus destinos e escolherem em que oportunidades investir, e os que, como Marius e Pierre Chapuis, seguiam ordens do concessionário local, nem sempre lá muito empenhado.

A primeira obviedade determinante era a de que deviam refletir bem sobre os trabalhos em cidades afastadas e desconhecidas. Mais uma vez, países de dimensões muito grandes e com centros urbanos dispersos dificultavam as coisas, adicionando um fator de distância que podia inviabilizar financeiramente a visita de um posto Lumière. O desejo romântico de desbravar o desconhecido e conquistar mercados isolados (mesmo quando “mercado” em si não existia) pesava, contudo, na hora de tomar tais decisões. Os resultados eram às vezes dramáticos: Marius Chapuis, viajando pela Rússia, chegava a viajar 24 horas dentro de um trem, indo de um posto a outro.<sup>306</sup> Gabriel Veyre, na América Central, fazia a apenas quatro quilômetros por hora uma subida de rio (ou seja, contra a correnteza) que após sete dias seria seguida por três ou quatro outros no lombo de uma mula.<sup>307</sup> Em ambos os casos, tempo em trânsito significava

---

<sup>306</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 242.

<sup>307</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 98.

ociosidade e, por conseqüência, risco de prejuízo. E também: em cada jornada dessas passava-se um tempo considerável longe dos quartos de hotel ou pensão, comumente deixando-os desprotegidos do frio ou de intempéries, e resultando não raramente em um operador adoecido – fosse por pneumonia, ou por enfermidades tropicais, como a febre amarela de Veyre:

*Ah oui, j'en ai soupé de l'Amérique! Mieux vaut cent fois mourir de faim en France que de souffrir dans ce pays perdu.[...]La fièvre empirait toujours! Pendant deux jours, j'ai eu un fort délire. Je ne croyais pas revoir la France! Il me semblait que tout était fini pour moi.*<sup>308</sup>

Para fins de ilustração, Gabriel Veyre e Marius Chapuis terão aqui suas experiências aproveitadas para exemplificar duas formas diagonalmente opostas de se fazer as coisas. O primeiro, com formação superior, independência profissional e capacidade de projeção, certamente encontrou problemas de natureza diversa dos do segundo, um jovem de dezessete anos sem vivência e sob as ordens de um concessionário pouco organizado. Novamente, “previsão” era a palavra da diferença. Enquanto Veyre, no navio que o levava à América Central, estudava espanhol<sup>309</sup>, preparando-se para suas andanças pelo México, Chapuis e seu grupo mostravam-se incapazes de liberar o equipamento retido pela alfândega russa, simplesmente por desconhecerem a língua local, ou por não terem providenciado um intérprete<sup>310</sup>.

As diferenças culturais de país para país sem dúvida se impunham durante as viagens, provocando conflitos entre os agentes do cinematógrafo e personagens locais. Impedimentos burocráticos, retenções de material, prisão de operadores – situações em que com freqüência a diplomacia francesa interferia de forma determinante, arrefecendo os desentendimentos através de uma estratégia bem estabelecida internacionalmente, com uma dose de universalismo admirável: a propina, que dispensava traduções.<sup>311</sup>

Ambos assistiram, como provavelmente todo operador, a planos se desfazerem devido a condições meteorológicas, as quais podiam, em casos extremos, ser responsáveis pelo fracasso absoluto da presença Lumière em uma

<sup>308</sup> “Ah, sim, eu estou cheio da América! Vale cem vezes mais morrer de fome na França que sofrer neste país perdido. [...] A febre imperava sempre! Durante dois dias, tive um forte delírio. Não acreditava rever a França! Parecia-me que estava tudo acabado para mim.” Ibidem, pp. 99 e 101.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>310</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 242.

<sup>311</sup> Ibidem, p. 14; Seguin, *op. cit.*, p. 85.

dada cidade. Trata-se sem dúvida de algo óbvio, mas de uma obviedade da qual dependiam invariavelmente. Uma nevasca talvez fosse o necessário para impedir que um posto chegasse a seu destino final, da mesma maneira que uma temporada de chuvas podia inviabilizar a ida do público até à sala de exibição<sup>312</sup>, condenando a investida dos concessionários locais.

Igualmente cotidiana, a malfeitoria de marginais locais dificultava o trabalho dos operadores. Havia desde os pequenos gatunos, sempre interessados em roubar as fitas projetadas – um mercado negro se desenvolvera a partir destas<sup>313</sup> –, até criminosos de maior vulto, que obrigavam os funcionários de Lyon a andarem armados. No primeiro caso a atenção deveria ser redobrada, impedindo que estranhos se aproximassem durante a sessão. O sumiço de filmes acarretaria em um desconto reparatório no 1% recebido, pelo operador, sobre as receitas<sup>314</sup>, cobrando assim os prejuízos com a perda. No segundo, a solução muitas vezes escolhida era a da contratação de mercenários para a proteção das equipes, evitando assim o roubo do equipamento.<sup>315</sup>

Problemas técnicos assolavam, da mesma maneira, os cinematógrafos itinerantes. Para começar, o próprio desgaste do projetor ou da lanterna, para não falar dos filmes, se apresentava após algum tempo de uso<sup>316</sup>. Quanto maiores as distâncias e mais longas as viagens, pior seria o estado de conservação da câmera, naturalmente, assim como os casos de extravio. Marius Chapuis comenta:

*...rien d'étonnant que du matériel n'ait fini par disparaître. Si l'on songe au commerce que nous faisons : emballer les appareils et tout à la vapeur pour aller donner une séance dans un théâtre à dix heures de voyage et revenir le lendemain travailler à Odessa, repartir le surlendemain encore, etc, ça nous était bien facile de perdre !<sup>317</sup>*

A falta de um ambiente especializado para a instalação dos postos, além disso, dificultava todo processo que pedisse um laboratório, ou pelo menos uma câmara escura. Já se falou aqui, anteriormente, sobre revelações de negativo em banheiros, ou mesmo em caixões emprestados de funerárias. A maior dificuldade

<sup>312</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 55.

<sup>313</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 100.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Mesguich, *op. cit.*, p. XII

<sup>316</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 84.

<sup>317</sup> “... nada de impressionante o material ter acabado desaparecendo. Se pensarmos no comércio que fazemos: embalar os aparelhos às pressas para ir apresentar uma sessão em um teatro a dez horas de viagem, e voltar no dia seguinte para trabalhar em Odessa, partir novamente um dia depois, etc, era bem fácil perder!” Marius Chapuis IN: *Ibidem*, p. 100.

técnica encontrada, contudo, relacionava-se ao uso de eletricidade – quando ela havia.

A energia elétrica, em certas localidades, era liberada apenas a partir de oito ou nove da noite, o que limitava as exibições a esse horário<sup>318</sup>. Segunda dificuldade, a amperagem, que obrigava o operador (nem sempre um técnico naquilo) a realizar adaptações e experiências com a corrente. O resultado alcançado podia representar uma imagem escura demais ou clara demais, sendo que neste último caso a conseqüência provável seria um estouro das lâmpadas. A conformidade entre os parâmetros elétricos do cinematógrafo e os da cidade dependia de um esforço individual, nem sempre alcançado. Veyre, uma vez, tenta utilizar uma máquina de vapor para acionar o projetor, o que não rende muitos frutos. Em outra, mais bem sucedida, adapta lâmpadas locais (mexicanas) ao equipamento francês, combinação que de alguma maneira misteriosa acaba funcionando<sup>319</sup>.

Questões administrativas, finalmente, atrapalhavam da mesma forma o bom andamento dos negócios. Outra vez: planejamento. O maior problema de equipes dirigidas por concessionários, como a de Marius Chapuis, na Rússia, estava na falta de organização com a qual trabalhavam, obrigando-os a um regime de instabilidade e, pior ainda, ociosidade. Períodos de grande prosperidade – em que uma ânsia enorme toma conta da equipe empenhada a trabalhar à exaustão, oferecendo inúmeras sessões por dia a uma audiência espantada pelo cinematógrafo e disposta a pagar ingressos para ver e rever os mesmos filmes – são substituídos por outros em que trabalho simplesmente não existe, em que os operadores esperam em seus quartos de hotel dias a fio pelo chamado de uma cidade a dias de viagem, ou perambulam pelas ruas embebedando-se e divertindo-se nas casas de prostituição. Um dia o sucesso é total, e os operadores se desdobram para responder à demanda, mas em outros o ócio e a falta de perspectiva tomam conta, fazendo-os esperar por um chamado que às vezes demora a aparecer. Chapuis novamente desabafa em suas cartas:

*Je crois que je suis venu en Russie pour me promener et non pour travailler (...).  
Voilà quinze jours que je suis à Odessa et je n'ai pas commencé.*<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 55

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>320</sup> “Creio que vim à Rússia para passear e não para trabalhar (...). Eis já quinze dias que estou em Odessa e não comecei.” Marius Chapuis IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 80.

*Voilà quinze jours que je me prépare à quitter Odessa (cette chic ville), car avec le directeur que nous avons, on ne sait jamais ce qu'on va faire le lendemain. C'est pour ça que, devant partir lundi, nous sommes encore ici.*<sup>321</sup>

Ou pior ainda, sequer com o equipamento :

*...l'appareil ne marche pas, cette vie ne peut durer. Je n'aurais jamais cru que nous restions si longtemps ici, payés à ne rien faire.*<sup>322</sup>

Havia uma grande diferença entre o concessionário de Chapuis e um operador inteligente como Veyre, preocupado em desenhar uma turnê coordenada, com um percurso racionalizado de acordo com uma projeção de demanda mínima. Na Rússia, ao invés disso, via-se uma total falta de antecipação, com funcionários inertes em cantos distantes do país aguardando um chamado que poderia surgir de qualquer parte do território, às vezes a uma distância tão grande que tornava inviável a chegada do grupo a tempo, em um desperdício de recursos que tornava a sobrevivência comercial do cinematógrafo algo sofrível. O próprio Veyre, em uma experiência com um concessionário latino americano, diz em carta à mãe, “como te disse, ele não sabe o que quer nem o que faz.”<sup>323</sup>

Após períodos intermináveis de espera, porém, um convite acabava sendo oficializado, geralmente com uma perspectiva de trabalho tão intensa que um outro artifício administrativo acabava entrando em ação, o desdobramento de equipes. Já se disse aqui que cada posto era constituído, em geral, por duas ou três pessoas: uma primeira rodando a manivela, outra operando a lanterna e, finalmente uma eventual terceira que rebobinava as fitas e fazia todo o resto, como apagar as luzes ou cuidar da bilheteria. Desdobrar os grupos significava dar a cada funcionário um cinematógrafo, duplicando (ou triplicando) assim o número de postos. A prática, de certa forma, havia sido estimulada por uma inovação feita pelos irmãos Lumière ao equipamento, tornando possível a uma só pessoa cuidar da manivela e da lanterna ao mesmo tempo<sup>324</sup>. Menores os gastos por posto, maior o lucro.

<sup>321</sup> “Eis aí quinze dias que me preparo para deixar Odessa (essa cidade chique), pois com o diretor que temos não sabemos nunca o que vamos fazer no dia seguinte. É por isso que, tendo que partir na segunda, ainda estamos aqui.” Ibidem, p. 77.

<sup>322</sup> “... o aparelho não funciona, essa vida não pode durar. Nunca teria acreditado que ficaríamos tanto tempo aqui, pagos para não fazer nada.” Ibidem, p. 106.

<sup>323</sup> « Comme je te l'ai dit, il ne sait pas ce qu'il veut ni ce qu'il fait. » Veyre IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 77.

<sup>324</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 94.

## II

Chapuis:

*Nous sommes les quatrièmes qui sommes dans cette ville, mais pas de Lumière.*<sup>325</sup>

Quando as primeiras levas de operadores treinados por Promio começaram a ser lançadas mundo afora, no início de 1896, o plágio sofrido pelo cinematógrafo já representava uma concorrência em campo, disputando lado a lado com o original a audiência. Dizer “Patente exclusiva” soava como uma abstração sem muito sentido. As projeções organizadas por tais adversários, quando não utilizavam o próprio nome “Lumière” de maneira indevida, numa apropriação dupla, usava outros similares, como “animatographo”, “chronomatographo”, ou “musographo”.<sup>326</sup> Eis, aliás, outra razão para o rápido mercado negro de filmes Lumière – roubados na maioria – que se desenvolveu.

A superioridade técnica da *Société*, mais uma vez, marcava presença, e as dificuldades encontradas pelos funcionários de Lyon de forma alguma se comparavam aos recorrentes problemas experimentados pelos concorrentes, que por regra utilizavam um equipamento de qualidade muito inferior, sempre sofrendo defeitos. Pierre Chapuis, irmão mais velho de Marius, e operador em postos na Itália – zona de disputa acirrada – cita casos de aparelhos concorrentes que, depois de instalados, não resistiam a mais de uma semana de apresentações. Em Brescia, encontra um falso “cinematógrafo Lumière” que entra em pane absoluta após apenas um dia de uso.<sup>327</sup>

Ainda assim, mesmo competindo com aparelhos que não necessariamente funcionavam, o grande trunfo da cinematografia residia no choque que provocava, em sua novidade tecnológica, e por isso o prejuízo era considerável quando a chegada de um posto Lumière à cidade acontecia após a instalação de um nome concorrente – o que significava perder à outra equipe o benefício do fator surpresa. No México, Veyre vivia uma situação idêntica a dos irmãos Chapuis:

---

<sup>325</sup> “Nós somos os quartos a estarmos nessa cidade. Mas não da Lumière.” Marius Chapuis IN: *Ibidem*, p. 97.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 116.

*...nous apprenons qu'un concurrent est venu louer une autre pièce tout à côté. Nous nous hâtons le plus possible pour débiter avant lui.*<sup>328</sup>

A disputa lado a lado criou uma corrida para ver quem conseguia abrir as portas ao público antes. Dessa vez, ambos experimentavam o mesmo tipo de dificuldade técnica, a adaptação da corrente elétrica ao mecanismo europeu:

*A propos, notre concurrent a eu les mêmes difficultés que nous pour l'éclairage et il n'a pas eu comme nous l'idée d'associer les deux lampes. Il commence à désespérer et je crois qu'il va renoncer à monter son appareil.*<sup>329</sup>

No caso acima se deve dar o crédito a Veyre, e não tanto à qualidade do aparelho Lumière. Se Marius ou Pierre Chapuis estivessem em seu lugar, muito provavelmente não teriam conseguido o mesmo resultado positivo, alcançado pela combinação de lâmpadas francesas e mexicanas.

As armas Lumière se concentravam em uma só determinação, além de sua própria superioridade técnica: sigilo, discrição. Da mesma forma que o ateliê responsável pelos serviços cinematográficos, na usina de Lyon, mantinha-se como área restrita, e que Louis Lumière havia implorado a Doublier que não perdesse o aparelho de vista durante sua viagem à Espanha, operadores como Mesguich recebiam a instrução de proibir que qualquer pessoa examinasse o equipamento, ou mesmo que penetrasse na cabine de projeção<sup>330</sup> (incluindo aí os concessionários).

A concorrência mais acirrada enfrentada pelos operadores Lumière vinha dos Estados Unidos, de Thomas Edison, e era a mais difícil de se competir justamente por causa do bom padrão tecnológico do *American Biograph*, além de uma estratégia comercial que, como a Lumière, apresentava uma eficiente coordenação internacional. A partir do segundo semestre de 1896, a disputa tornou-se mais agressiva, com Edison reduzindo o preço dos ingressos como forma de chamar a audiência<sup>331</sup>.

Além do valor do ingresso, a renovação dos programas figurava também como um campo de batalha disputado entre Lumière e Edison – novos filmes

<sup>328</sup> “... descobrimos que um concorrente veio alugar uma outra sala ao lado. Nós corremos o mais possível para estrear antes dele.” Veyre IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 55.

<sup>329</sup> “A propósito, nosso concorrente teve as mesmas dificuldades que nós para a iluminação e ele não teve, como nós tivemos, a idéia de associar as duas lâmpadas. Ele começa a se desesperar e eu creio que ele vá desistir de montar seu aparelho.” Ibidem, p. 57.

<sup>330</sup> Mesguich, *op. cit.*, p. 7.

<sup>331</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 71.

significavam novas visitas de espectadores recorrentes. A cinematografia, com isso, lentamente mudava seu foco da novidade técnica para o conteúdo fílmico. O americano, depois de um período copiando as fitas francesas, parte para a produção de um conteúdo diferente, explorando ainda mais o *espetacular* – exemplo disso são as fitas de boxe, projetando lutas proibidas pela lei, grande sucesso.

A concorrência entre os dois grupos culminou, em sua radicalização comercial, com a expulsão de Félix Mesguich – para não dizer da própria Lumière – dos Estados Unidos, através de manobras jurídicas que interpretaram o processo de migração deste operador como irregular, iniciando assim um processo de extradição incitado por práticas protecionistas.

Na França, outros grupos bem organizados aos poucos se estruturavam para entrar no filão cinematográfico. Primeiro Georges Méliès, que não apresentava lá tantos riscos comerciais à *Société*, depois empresas de maior porte, como a Pathé e a Gaumont.

Em Lyon, na usina Lumière, era hora de algumas mudanças estruturais.

### III

1897, terminava o primeiro ciclo comercial do cinematógrafo. O segundo – e último – seria marcado por duas decisões administrativas extremamente descentralizadoras, encerrando a estratégia de exploração por concessão escolhida inicialmente pelos irmãos Lumière. As mudanças em questão, por sua vez, respondiam a duas transformações do mercado: uma concorrência cada vez mais eficiente, tirando do cinematógrafo seu título de exclusividade e primazia, e a progressiva institucionalização do que começava a ser chamado de *cinema* – não mais a técnica de captação e reprodução de imagens em movimento, mas os filmes em si, e o hábito de assisti-los em salas especializadas.

Com a primeira reformulação interna da *Société*, extinguiu-se o sistema de concessões. Em janeiro de 1897 todos os aparelhos são vendidos aos concessionários, que poderiam dali em diante explorá-los – incluindo o nome “Lumière” – da forma que conviesse. Câmeras, lanternas, acessórios e a própria patente, tudo havia sido colocado à venda,<sup>332</sup> transformando a usina de Lyon em

---

<sup>332</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 49.

mera distribuidora de materiais cinematográficos – incluindo nesta categoria, ainda, os filmes rodados até aquela data.

A segunda mudança profunda viria em março do mesmo ano: as equipes poderiam, a partir de então, filmar suas próprias fitas, e para tanto haviam recebido o equipamento necessário. Vale a pena lembrar que antes disso só a chamada “elite” de operadores – Promio, Mesguich, Veyre, Doublier e Trewey – tinha autorização para rodar novos filmes. Na prática, a resolução fazia dos projetoristas operadores plenos, transformando os postos em estruturas independentes da *Société*, e auto-suficientes (os negativos podiam ser adquiridos em fornecedores). Donos da câmera, produziriam também os próprios filmes.

*Lorsqu'ils reçoivent les nouveaux appareils de prises de vue, de simples opérateurs, les membres des équipes deviennent des cinéastes associés à toutes les phases de la production cinématographique : de la réalisation de films à leur projection devant le public.*

*A partir de mars 1897, les opérateurs, ayant reçu le matériel nécessaire à la prise de vue, connaissent, dans toutes les villes où ils passent, un regain de succès : c'est à qui leur demandera d'être filmé.<sup>333</sup>*

Nem todos, entretanto, aventuravam-se na produção, já que ela envolvia custos e condições impostas pelos concessionários – agora “diretores de posto” –, de forma que um mal resultado na captação de imagens talvez recaísse sobre o próprio operador promovido, possivelmente sem um treinamento adequado para essa função. De qualquer maneira, a decisão criava um apelo extra junto a um número maior de cidades, que dali em diante poderiam ver a si mesmas, com mais frequência, representadas na tela.

Nada indica que os filmes produzidos pelas equipes “independentes”, pós março de 1897, de alguma maneira chegavam ao catálogo Lumière para inclusão. O mais provável é que não, posto que isso também envolvia custos e já não havia nada que ligasse comercialmente os postos e a *Société*.

Em maio, aparelhos passariam a ser vendidos ao grande público<sup>334</sup>. Durante aquele ano as atividades da companhia sobre o cinematógrafo ainda seriam

<sup>333</sup> “Quando eles recebem os novos aparelhos para captação de imagens, de simples operadores, os membros das equipes tornam-se cineastas associados a todas as fases da produção cinematográfica: desde a realização dos filmes até à projeção para o público.”

A partir de março de 1897, os operadores, tendo recebido o material necessário à captação de imagens, conhecem, em todas as cidades em que passam, uma retomada de sucesso. São os que pedirão para serem filmados.” *Ibidem*, pp. 100 e 112.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 49.

importantes, já que as novas determinações haviam suscitado um novo interesse comercial, com uma nova demanda sobre a usina. E o fato de qualquer operador poder realizar seus próprios filmes não significava uma interrupção das produções Lumière, como pôde ser visto no tópico sobre a programação, posto que os filmes rodados pelos funcionários da matriz ofereciam um padrão de qualidade dificilmente atingível por qualquer um, pelo menos por algum tempo. 1897 seria marcado por um intenso comércio de imagens que circulavam de país em país.<sup>335</sup> Louis Lumière, acompanhado o movimento que o mercado fazia, passava aos poucos seu foco de interesse do aparelho-cinematógrafo para o conteúdo-Lumière, concentrando-se na execução de filmes de qualidade. A palavra de ordem, entretanto, continuava sendo a mesma: “exclusividade”.

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 213.

### 3.7 – Técnica cinematográfica e proto-linguagem: Panorama, panoptismo.

#### I

Com a descentralização empreendida pela Société Lumière apenas a chamada “elite” de operadores mantinha-se como contratada da empresa, já que todos os outros operadores haviam automaticamente se tornado empregados dos concessionários emancipados, a partir de então donos do próprio equipamento. Mas mesmo estas figuras especiais, com o tempo, foram sendo dispensadas pelos Lumière:

1) Promio, em 1898, realiza filmes religiosos e históricos para a companhia, destacando-se, entre eles, *A paixão de Cristo*. Dali em diante trabalha apenas ocasionalmente para os irmãos de Lyon, investindo em empresas próprias na área da fotografia<sup>336</sup>. Em 1901, aluga uma janela bem posicionada em Londres e roda imagens fantásticas e *exclusivas* do cortejo da Rainha Vitória, da Inglaterra:

*J'avais loué un prix exorbitant une fenêtre sur le parcours du cortège et j'eus la chance de pouvoir prendre quelques bandes de cette cérémonie, au moyen de deux appareils placés côte à côte et qu'un aide approvisionnait de bandes vierges pendant que je tournais le second instrument. La Société Lumière fut la seule à posséder des vues animées de ce cortège.*<sup>337</sup>

2) Mesguich também fica no ramo após a conclusão de suas atividades com a *Société*. Inaugura a projeção de imagens em peças publicitárias ao ar livre.

*C'est le 18 octobre 1898 qu'apparaît pour la première fois, au numéro 5 du boulevard Montmartre, la publicité lumineuse par le cinéma. [...] Ainsi au début de l'année 1899, l'écran en plein air de la Compagnie des Wagons-Lits, place de l'Opéra, put refléter le visage animé de quelques coins de la terre de France.*<sup>338</sup>

Segue-se então um longo período de viagens exploratórias pelo mundo, todas descritas em *Tours de Manivelle*, às vezes com certo romantismo.

---

<sup>336</sup> Seguin, *op. cit.*, 145.

<sup>337</sup> “Eu havia alugado a um preço exorbitante uma janela sobre o percurso do cortejo e tive a chance de poder rodar algumas fitas daquela cerimônia, através de dois aparelhos posicionados lado a lado, e de um ajudante que preparava as fitas virgens enquanto eu rodava o segundo aparelho. A *Société Lumière* foi a única a ter imagens animadas deste cortejo.” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 141, n.2.

<sup>338</sup> “Foi em 18 de outubro de 1898 que apareceu pela primeira vez, no número 5 do boulevard Montmartre, a publicidade luminosa através do cinema. [...] Assim, no início do ano de 1899, a tela ao ar livre da *Compagnie des Wagons-Lits*, place de l'Opéra, pôde apresentar o rosto animado de alguns canto da terra da França.” Mesguich, *op. cit.*, pp. 27 e 30.

3) Doublier, que havia rodado a manivela no Grand Café, em 28 de dezembro de 1895, cinco anos depois diria a Louis Lumière:

*J'ai parcouru plus de 160000km en quatre ans. Je vous suis reconnaissant de m'avoir permis de voyager. Grâce à vous j'ai vu des pays et même les plus beaux. Mais je vous rapporte votre matériel. Car il est temps que je songe à mon avenir, que j'apprenne un métier et que je trouve enfin une situation !*<sup>339</sup>

Seu patrão aceita o pedido de demissão e o incentiva a ir para os Estados Unidos, onde ele abriria uma fábrica de material fotográfico.

4) Veyre, como Doublier, permanece até 1900 em contato com a *Société*, preparando a participação da empresa na Exposição Universal. Passa dois anos trabalhando neste sentido<sup>340</sup>, em especial na Indochina, onde roda quinhentos filmes por encomenda do governo local<sup>341</sup>. As fitas faziam parte do pavilhão indochinês na Exposição, oferecendo através do mais moderno método de representação imagens do grande objeto de cobiça do poder colonial francês. Em 1901 Veyre muda-se para o Marrocos, onde deveria ensinar fotografia ao sultão, iniciando-o em “descobertas modernas”<sup>342</sup>, certamente européias.

## II

Os quatro operadores-de-elite acima, com Moisson e outros cujas identidades são desconhecidas pela falta de documentos, não assimilaram passivamente os modelos estéticos apresentados pelos filmes de Louis Lumière. Eles os tomaram como ponto de partida, e dali libertaram a câmera de seus eixos fixos. Em termos de autoria, as mudanças ocorridas no início de 1897 apenas dificultaram a atribuição de paternidade sobre os filmes, já que dali em diante estavam todos autorizados (e com os meios materiais) a realizarem seus próprios, o que antes se mantinha como incumbência exclusiva de poucos.

As experiências levadas a cabo pelos operadores partiam ocasionalmente de um impulso lúdico, mas na maioria das vezes surgiam da necessidade de agradar o público – e o patrão em Lyon. Rodar a manivela ao contrário, por exemplo, projetando o filme de trás para frente, era um recurso de efeitos fantasmagóricos que causava impacto, demonstrando a plasticidade e flexibilidade do meio, da

<sup>339</sup> “Percorri mais de 160000Km em 4 anos. Reconheço que foi o senhor que permitiu que eu viajasse. Graças ao senhor vi países e mesmo os mais belos. Mas devolvo seu material. Pois é hora de eu sonhar com meu futuro, de aprender um ofício e encontrar enfim uma posição!” Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 159.

<sup>340</sup> Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 15.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 203.

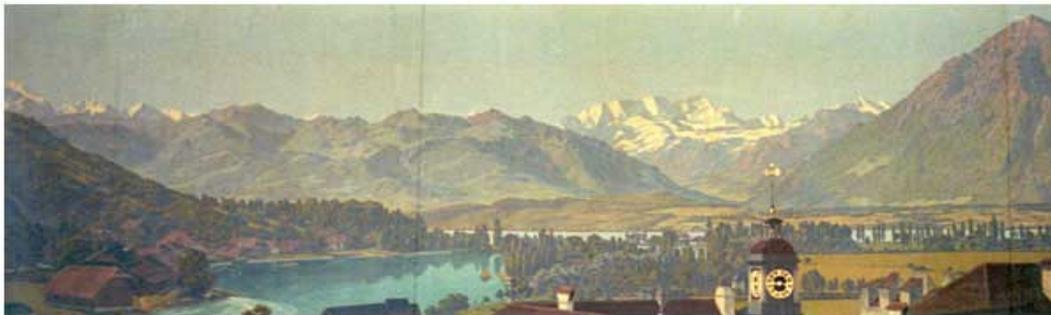
<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 267.

imagem passível de manipulações que escapavam completamente ao senso comum e à experiência cotidiana do olho. Louis Lumière havia explorado o recurso em *Démolition d'un mur* (40), e Félix Mesguich também o fez em *Les Bains de Diane à Milan*, no qual uma queda d'água, ao invés de cair, subia.<sup>343</sup>

A história da linguagem cinematográfica, que nos anos Lumière dava seus primeiros passos tímidos – ainda em um período pré-narrativa –, desenvolvia-se na medida em que realizadores, às voltas com os limites colocados pela própria materialidade da câmera e suas imposições técnicas, criavam recursos para ultrapassá-las – ou, quando com sorte, criar algo novo a partir delas. São dois os exemplos mais significativos de experiências desse tipo.

### III/ panorama.

A difusão da palavra “panorama”, no século XIX, deve-se em maior parte ao trabalho do pintor Pierre Prévost, responsável pela popularização na França do tema inaugurado e patenteado por Robert Baker. Esse estilo de pintura consistia na elaboração de quadros circulares representando – em sua pretensa “totalidade” – uma paisagem, respeitando seu sentido etimológico de “*vista (orama) do todo (pan)*”. Os quadros eram apresentados em rotundas, oferecendo uma visão privilegiada sobre um determinado local, partindo de um ponto de maior altitude e com uma perspectiva que se perdia no infinito (ou nas montanhas mais distantes).



Marquard Woher, *Thun*. 1814<sup>344</sup>

Com a invenção, em 1839, da fotografia por Daguerre – por sua vez aluno de Prévost<sup>345</sup> – o estilo foi adaptado ao novo meio através de câmeras com placas

<sup>343</sup> Mesguich, *op. cit.*, p. 12.

<sup>344</sup> Foto retirada de <http://panoramaonview.org/historypainting.html>

<sup>345</sup> Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 50.

sensíveis horizontais, mais tarde substituídas, em 1846, por um equipamento especialmente desenvolvido para a captação de paisagens, como a abaixo.



Girault de Prangey, *Rome*. 1842.<sup>346</sup>

Walter Benjamin, em *Daguerre ou os Panoramas*, identifica ainda uma apropriação do tema pela literatura francesa na primeira metade do século XIX:

*Dans ces ouvrages se prépare le travail littéraire collectif auquel Girardin, dans les années 1830, allait donner son lieu propre : le feuilleton. Ils se composent de diverses esquisses, dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, et dont le fond informatif correspond à la surface peinte à l'arrière-plan. Même du point de vue social, cette littérature obéit au principe du panorama. Pour la dernière fois, l'ouvrier apparaît ici hors de sa classe, comme l'accessoire d'une idylle.*<sup>347</sup>

Em 1895, quando os Lumière lançam comercialmente o cinematógrafo, os panoramas já se encontravam estabelecidos, se não nas artes, na cultura de espetáculos. Discute-se quem teria associado o estilo pela primeira vez às imagens em movimento, se teria sido o operador Constant Girel em Colônia (227), o chefe Alexandre Promio na Itália (295), ou Lumière em Lyon, durante uma enchente na cidade. Como na filmografia sobrevivente de Girel não há outro panorama<sup>348</sup>, e se desconhece na prática o filme de Lyon, atribui-se geralmente a paternidade do tema a Promio, que o exploraria durante os anos seguintes, além de tê-lo inaugurado (com esse nome) no catálogo da empresa.

<sup>346</sup> Foto retirada de <http://www.sav.org/fpano.html>

<sup>347</sup> “Nestas obras se prepara o trabalho literário coletivo ao qual Girardin, nos anos 1830, daria sua forma consagrada: o folhetim. Compõem-se de diversos rascunhos, nos quais o revestimento anedótico corresponde às figuras plásticas situadas no primeiro plano dos panoramas, e nos quais o fundo informativo corresponde à superfície pintada no plano de fundo. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura obedece ao princípio do panorama. Pela última vez, o trabalhador aparece aqui fora de sua classe, como o acessório de um idílio.” Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 50.

<sup>348</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 79.

Mas como se realizava, concretamente, um panorama cinematográfico? Contrariamente ao que se pode imaginar em um primeiro momento, a câmera não fazia um movimento de 360° a partir de seu eixo. Ao invés disso, ela percorria uma linha paralela (ou sempre equidistante, em percursos curvos) à do horizonte, acompanhando-a durante uma determinada distância, por um movimento de translação<sup>349</sup>. Promio descreve sua primeira experiência panorâmica:

*C'est en Italie que j'eus pour la première fois l'idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j'envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable.*<sup>350</sup>

Promio, rodando a manivela numa gôndola, sugeria o primeiro movimento de câmera na sintaxe cinematográfica – hoje conhecido como *travelling*:



Primeiro fotograma (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, 295): céu, edifícios e a água do Grand Canal de Veneza. Os prédios começam a se mover para a esquerda, saindo de quadro. Essa é a primeira impressão. Mas a silhueta de dois homens, navegando em uma gôndola, sugere à visão algo diverso – talvez não sejam as construções que estejam em movimento, e sim o ponto de vista, a câmera que até aquele dia havia se mantido fixa. Poucos segundos depois, tem-se certeza de que como as gôndolas e embarcações que viajam pelo canal, o cinematógrafo navega também por aquelas águas, observando os edifícios como quem passeia diante de uma vitrine. Veneza era visitada.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>350</sup> “Foi na Itália que tive pela primeira vez a idéia das *vistas* panorâmicas. Chegando em Veneza e indo de barco da estação ao meu hotel, no Canal Grande, eu observava as margens fugirem diante do esquife e pensava então que se o cinema imóvel permite reproduzir objetos móveis, poderíamos talvez inverter a proposição e tentar reproduzir com a ajuda do cinema móvel objetos imóveis. Eu fiz a seguir uma fita que enviei a Lyon pedindo que me dissessem o que Sr. Louis Lumière pensava deste experimento. A resposta foi favorável.” Promio, IN: Ibidem, p. 75.

Através do panorama se desamarravam os limites do quadro em benefício de um movimento mecânico da câmera – que, como um olho, percorria de barco aquela paisagem. Como Promio dizia, tratava-se de ultrapassar a fixidez do aparato, e pelo deslocamento de sua base retratar um objeto igualmente parado. De outra forma, de que serventia seria um aparelho capaz de representar *com imagens em movimento* um edifício sem movimento algum? Como um gramofone, reproduzindo o silêncio absoluto? Momento mágico da cinematografia, a câmera rouba do objeto à sua frente as atenções, e mesmo sem aparecer no filme torna-se o seu tema.



Três momentos de *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (1900).

Mas se o panorama cinematográfico surgiu numa gôndola, apenas nos trens ele encontraria seu habitat natural, mais uma vez associando-se ao símbolo, por excelência, do progresso tecnológico no século XIX. Pode-se considerar o filme acima um ótimo exemplo disso. As imagens tornavam-se mais elaboradas conforme o trem em questão penetrava áreas urbanas, cheias de construções, fabricando assim um interessante jogo de perspectiva. Diferentes objetos pareciam cruzar o quadro em diferentes velocidades, estas inversamente proporcionais à distância em relação à lente. A torre no primeiro fotograma acima, por estar mais longe, criava a impressão de percorrer a tela muito lentamente; o edifício com publicidade de lingerie, ao contrário, por sugerir em primeiríssimo plano parecia atravessar a imagem em um passo veloz. Algumas estruturas como prédios e copas de árvores apareciam às vezes cobrindo inteiramente a imagem, apresentando uma visão chapada e próxima, logo depois desaparecendo e descortinando uma paisagem aberta e complexa, preenchida de elementos que ocupavam, entre a câmera e o horizonte, uma imensidão de diferentes planos.<sup>351</sup>

O panorama consolidava, em um movimento de câmera, uma série de recursos cinematográficos que até então apareciam de maneira um tanto quanto

<sup>351</sup> Seguin, *op. cit.*, p. 109.

intuitiva – ou, por outro ponto de vista, simplesmente como repetições do padrão estético que Louis Lumière havia estabelecido em seus filmes, a partir de seu contato prévio com a pintura e a fotografia. A vista panorâmica trabalhava *ativamente* 1) os limites impostos pelo quadro, subvertendo-os através da mobilidade; 2) a relação dentro/fora-de-tela; 3) a utilização de diversos planos de profundidade como forma de enriquecer plasticamente a imagem; 4) a linha diagonal e o ponto de fuga. Finalmente, invertia o princípio da ação: ao invés de a câmera estática apresentar um objeto em movimento, reproduzia com seu movimento uma paisagem imóvel. Na complexa gramática que o cinema narrativo depois viria a formar, este poderia ser considerado um importante recurso lingüístico. “Paradoxo da câmera, tornar-se capaz de ser um movimento que até então ela representava.”<sup>352</sup>

O panorama Lumière, contudo, tinha uma característica específica que acabou se perdendo com os anos, e com a utilização cotidiana do *travelling*: a perspectiva da janela. Pois não se deve confundir: se o quadro, a partir de então, tinha mobilidade e podia percorrer uma paisagem que se estendia por um infinito geográfico, ele em nenhum momento deixava de apresentar limites fixos. A tela continuava com suas margens. O passageiro que viajava de trem e entrava em Lyon observando de longe a cidade ainda o fazia vendo tudo através de uma janela. E a janela jamais deixava de existir, nem permitia que o exterior transbordasse para dentro do vagão.

O espectador do cinematógrafo, tal como o passageiro acima, estava portanto protegido de qualquer intempérie, personagem ou evento que se apresentasse na tela – ou do lado de fora do trem. Havia um vidro separando os espaços. A comunicação entre os dois lados só se dava de dentro pra fora. A audiência observava a cena através da lente, assim como o passageiro a paisagem pela janela; o inverso não se aplicava. Todos aqueles do outro lado podiam ver a câmera e o operador, assim como o trem que passava rápido; além disso, impossível.

Qualquer panorama Lumière, portanto, guardava as características físicas de uma janela pela qual se observava uma determinada cena, esta sempre radicalmente separada do olho atento, e incapaz de interagir com o espectador/

---

<sup>352</sup> « Paradoxe de la camera, devenue capable d’être un mouvement que jusqu’alors elle servait à représenter. » Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 185.

passageiro. O trem corria, quando era a paisagem que *parecia* se mover. A janela, enquanto isso, em nenhum instante deixou de existir, e todos estavam seguros de sua materialidade. Mantinha-se fixa, impenetrável, separando um lado de fora de um lado de dentro. O espectador, enquanto isso, se imaginava um observador protegido. Charles Moisson e Francis Doublier, filmando uma rua de Moscou, ameaçavam esse porto-seguro.

#### IV/ panoptismo.



O espectador, da segurança de seu assento, prepara-se para uma sessão cinematográfica. Dentre as atrações prometidas no programa, repleto de imagens inéditas vindas da Rússia, consta um filme chamado *Moscow, rue Tverskaïa* (307), que pelo título não deve chamar lá grandes atenções, principalmente por estar diluído entre imagens do coroamento do czar e outras *vistas* incríveis ilustrando a intimidade do imperador.

A projeção se inicia, o operador finalmente insere no cinematógrafo a fita em questão, iluminando a tela com o movimento daquela rua moscovita. A imagem demonstra uma composição sofisticada: 1/3 de calçada, 1/3 de via, 1/3 de prédios, estes interrompidos por um céu claro. A câmera, posicionada em uma curva, aponta para o que, à distância, parece (pela disposição dos edifícios à direita) ser uma outra esquina. O poste de luz, figurando melancolicamente a cena, puxa a atenção do olho para o ponto de fuga do quadro, um grande teatro, talvez.

De sua confortável janela, a audiência assiste ao tráfego de carroças, carros e pessoas, quase todos cruzando a tela de acordo com o fluxo, às vezes em um sentido, às vezes no outro. Volta e meia, algum indivíduo atravessa a rua, embaralhando um pouco o trânsito ordenado – mas nada que chegue a chocar os espectadores. O próximo filme a ser exibido, com sorte, voltará a mostrar cerimônias imperiais.

Boa parte do público, muito provavelmente, não deve saber dizer *o que é* exatamente a Rússia. Se é Oriente, Ocidente, Europa ou uma Ásia com pretensões européias. Mas para os públicos Francês, Espanhol, Italiano, Inglês ou Americano,

entre outros, aquela visão não apresenta grande nível de exotismo. Trata-se de um centro urbano – com suas particularidades, sem dúvida, mas sem grandes surpresas. Os transeuntes parecem andar como em qualquer outra cidade, dirigindo-se a seus respectivos compromissos, casas ou ambientes de trabalho.

Em dez segundos o filme parece já ter dito tudo. Há mais quarenta para se esperar. A menos que alguém seja atropelado ou que dançarinos invadam a cena com uma performance típica, meia hora depois poucos se lembrarão dele.



Eis que surge então, vindo do lado esquerdo da tela, um senhor alto e barbudo que, contrariando o fluxo dos corpos, interrompe seu caminhar e pára bem diante do poste (o “centro visual” do quadro). O que ocorre então? Um desequilíbrio se instala na composição visual. Trata-se de um filme sobre o movimento na rua

Tverskaïa, e um indivíduo inconveniente decide estacionar exatamente diante do *ponto de fuga* da imagem.

Neste exato momento a fita sofre sua primeira transformação. Seu título original, “Moscou, rua Tverskaïa”, é substituído por outro informal, “O homem na rua Tverskaïa.” Ele não apenas ocupa seu centro, como também se apresenta como a exceção a tudo que se exhibe na tela. Trata-se do único personagem imóvel. Vira, na verdade, o único personagem do filme. Os outros aparecem como figurantes. Rapidamente, torna-se um tema.

A platéia observa, de sua janela, aquela figura destoante, patética, perdida. Mas algo de terrível, de inesperado, acontece então.



O homem olha em suas direções.

O trem corria, quando era a paisagem que *parecia* se mover. Para quem o homem olha? O homem olha para a câmara e o operador, mas *parece* observar, calado, a platéia. Mas e a janela? Ela ainda existe, mas é possível que já não proteja mais ninguém.

*Moscow, rue Tverskaïa*, com seu personagem impertinente, criava um tipo de cumplicidade entre objeto e espectador muito incomum nos filmes pré-narrativos, incluindo aí os Lumière. O sujeito assistindo à sessão tinha sua presença reconhecida (direta ou indiretamente) por um personagem descolado de sua realidade direta. Logo aquele cidadão russo teria companhia, e outros dois passantes parariam para observar também o trabalho do operador rodando a manivela. Dali em diante, a maioria dos transeuntes se viraria para trocar olhares com a lente. O operador, por sua vez, tornava-se representante de um coletivo de pessoas com as quais se interagia, ainda que de maneira mediada. A platéia era assim convidada, através de sua subjetividade, a se integrar – ou, pelo menos, a se sobrepôr – ao universo representado; a se identificar, como um personagem, aos personagens apresentados. A projetar-se na projeção.

O termo *panoptismo*, como *panorama*, teve também sua passagem pela literatura. Embora seja um conceito cunhado cem anos depois, aplica-se ao tipo de experiência oferecida pelas histórias *panorâmicas* do século XIX. Uma atenção especial a elementos externos, materiais e visíveis (como objetos, roupas, aparências físicas, gestos típicos e falas) permitia o acesso, por parte do leitor/espectador, a uma sensualidade específica.<sup>353</sup> Vale lembra ainda: em uma dada representação, cada detalhe oferecido, cada minúsculo traço ilustrado (mesmo quando não percebido objetivamente) contribuía para uma complexibilização do quadro que, por sua vez, através de uma aparente precisão, causava um poderoso efeito de realismo.

O salto dado pelo panoptismo encontrava-se na sua capacidade de multiplicar pontos de vista. Enquanto o simples *panorama* oferecia uma “visão do todo”, incluindo aí elementos novos, previamente desconhecidos, o panoptismo abria uma oportunidade de se observar o *mesmo*, o cotidiano e o familiar, através de um outro *olhar*.

As imagens da rua Tverskaïa não continham nada de muito inédito ou incomparável. Tratava-se de mais uma *vista* de centro urbano. O encarar daquele homem parado, contudo, sugava a atenção da platéia, convidando-a a ingressar numa experiência sensível diversa da de simples espectador. “No século XIX, o

---

<sup>353</sup> Margaret Cohen, “Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres.” IN: *Cinema and the Invention of Modern Life*, p. 231.

eixo de pensamento foi redirecionado da especulação em direção ao realismo empírico e prático.”<sup>354</sup>

Nesse sentido, acentuava-se a possibilidade, dentro da sociedade burguesa, de se experimentar sensações, emoções e situações absolutamente cotidianas a partir de um ponto de vista diverso daquele que o sujeito havia se habituado. O dia-a-dia, em toda sua complexidade e ângulos diferentes, tornava-se um legítimo



objeto de investigação. Um olhar complexo sobre os temas que compunham a realidade habitual deveria partir, dali em diante, de uma lente caleidoscópica capaz de contrapor simultaneamente percepções múltiplas sobre um mesmo objeto – banal ou não.

Um dos primeiros filmes rodados por Louis Lumière em 1895 – e um dos mais belos, sem dúvida –, chama-se *Barque sortant du port* (9). Ele apresenta, com certa dose de melancolia, uma cena na qual um pequeno barco a remo se afasta de uma plataforma de onde duas mulheres e um bebê se despedem. A fita tem uma composição de extrema sofisticação, ilustrando um porto que, naquelas águas, parece tão solto quanto a embarcação que se afasta. Lumière oferecia uma imagem de incrível plasticidade à audiência, que a assistia como um quadro animado, com um distanciamento sempre respeitado, e uma delimitação de espaços que em nenhum momento parecia aproximar – quanto mais confundir – as esferas de experiência do espectador e dos personagens representados. Dois anos depois o tema seria revisitado – e, enquanto isso, absolutamente transformado:



*Vue prise d'une baleinière en marche* (1241) ignorava a distância respeitosa entre a câmera – e, por consequência, o espectador – e a cena diante da qual se rodava a manivela, abandonando todas as bases fixas sobre as quais se sustentava o aparelho e atirando-se diretamente para o centro da ação – da qual ele a partir de então fazia parte. Substituíam-se o olhar objetivo e estéril de um observador através

<sup>354</sup> In the nineteenth century the axis of thought was redirected from speculation towards empirical practical realism.” Henri Lefebvre, IN: *Ibidem*, p. 228.

de uma janela protegida por uma ilusão radical e nauseante na qual o espectador incorporava sensivelmente um espaço definido e em constante movimento.

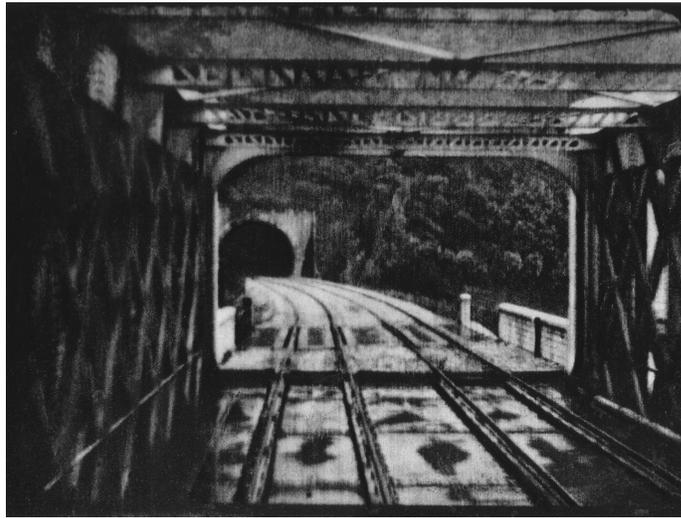


No filme, a câmera ocupava o exato lugar de um marinheiro, sentia as cotoveladas do sujeito ao seu lado e assistia ao horizonte subir e descer conforme o grupo remava. Em momentos, ficava a uma distância desconfortável do homem à sua frente. O operador, experimentando ao pé da letra a expressão (que não existia) “câmera subjetiva”, dava ao público não uma fita de composição, mas a impressão sensível do que seria estar dentro de um baleeiro, com quase todos os elementos que, simultaneamente, se apresentariam ao sujeito. Desapareciam, de vez, as conexões entre cenas teatrais e cinematográficas, dando a estas últimas um estatuto original e singular, associando necessariamente a observação a uma experiência mediada pela câmera – cuja materialidade, pouco a pouco, tendia a se tornar apenas implícita.



No filme de Lumière tinha-se como tema um barco que se afastava do porto; no realizado dois anos depois, o espetáculo estava centrado no *ponto de vista* através do qual se dava a ação, e não nela em si. O panoptismo cinematográfico propunha-se a colocar os espectadores em posição de observar a realidade a partir de olhos que não eram os seus, de uma lente que fugia do cotidiano – ainda que para examiná-lo. Apresentava não um objeto, paisagem ou personagem, mas um *olhar*, uma *visão*.

Com isso, uma história da cinematografia abria espaço para o desenvolvimento de uma história do cinema, através da arte do ser narrador. Mesguich, em 1898<sup>355</sup>, talvez inspirado por *Arrivée d'un train a La Ciotat*, e querendo inverter seu sentido, amarrava-se à frente de uma locomotiva e, empunhando uma câmera, levava ao público uma experiência que sequer tinha algo de humano – a de se imaginar um trem.



*Passage d'un tunnel en chemin de fer (931)*

---

<sup>355</sup> Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 182.

## **PARTE 4 – Espectador e público: Indefinições e cunhagem de um sujeito coletivo moderno.**

### **4.1 – Amorfismo.**

#### I

Nas últimas décadas do século XIX, a Europa foi palco de uma marcante reorganização e disciplinarização do espaço urbano, com a reforma de suas principais capitais. A demolição de ruas e vielas medievais abria caminho para imponentes bulevares, aplicando à cidade um princípio de *circulação* que permitia uma comunicação mais eficiente entre o centro e as áreas periféricas. Uma semelhante reorganização foi exigida da estrutura sensitiva humana, que deveria tirar algum sentido da avalanche de novos estímulos provocada pela difusão da eletricidade, dos automóveis e bondes, pelo aparecimento dos grandes centros comerciais e suas intervenções publicitárias. Ambos os fenômenos tinham como patrocínio uma *tecnologia* inspirada pelo sentimento de fé no progresso, com todas as promessas daí resultantes. Eis que surge neste universo de invenções a cinematografia, catalisadora de vários símbolos daquilo que então se entendia como moderno.

Muito do cinema, tanto de sua técnica quanto do desejo do público, transformou-se consideravelmente nos quase 120 anos que já englobam a experiência cinematográfica, de seus esforços mais sistemáticos a partir dos anos 1890 até o início do século XXI. Entre as características que, por outro lado, mantiveram-se estáveis durante o período (ainda que hoje seja difícil dizer por quanto tempo mais), existem duas que interessam diretamente ao desenvolvimento da presente unidade: primeiro, a constituição de platéias. Há mais de um século indivíduos deixam as suas casas para assistir à atração numa sala escura, mediante o pagamento de ingresso. O costume mantém-se intacto após décadas e mais décadas, ainda que tenha deixado de ser a única maneira possível de se ver uma fita. Em segundo lugar, a noção de *enquadramento* durante a realização de um filme. O operador ou diretor deve necessariamente escolher uma região ou um conjunto de objetos em função da qual a câmera vai se orientar. A lente recorta, incluindo alguns elementos, excluindo outros.

O enquadramento – ou *cadrage*, em francês – mais do que um pressuposto intrínseco à técnica, serve também como metáfora para o próprio ofício cinematográfico. Enquadrar não significa apenas definir os limites do evento filmado, depois transformado em imagem projetada em uma tela (também com margens), mas buscar um controle mínimo da ação representada. Tal controle não precisa traduzir-se num poder absoluto sobre a posição e o movimento dos personagens em cena, apenas possível em um ambiente artificialmente elaborado. Ele pode existir graças à capacidade de previsão do indivíduo atrás da câmera, que se organiza em função do que observa à sua frente e das condições técnicas impostas, de forma a tirar o máximo da situação que deseja registrar – sobre a qual, concretamente, não tem em geral controle nenhum. Um bom resultado estético depende em grande parte deste poder que não é impositivo, mas de previsão, de antecipação, de projeção. Paradoxalmente, este mesmo resultado será ainda maior se, dentro do quadro montado pelo operador, um elemento inesperado se integrar à cena de forma simultaneamente surpreendente e harmoniosa. Toma-se a *naturalidade*, o elemento espontâneo, como uma moeda de ouro no cinema. É o errado que deu certo.

A realização de uma fita, já na geração Lumière, pressupunha uma administração mínima de tudo que era incontingente e inesperado – e que não haja dúvidas: *administrar* significava meramente antecipar o movimento filmado, reagindo a tempo de não colocar tudo a perder caso um imprevisto ocorresse, nada muito mais ambicioso que isso. A unidade da tese que narra algumas das experiências dos operadores Lumière pelo mundo não carece de exemplos de indivíduos bem ou mal sucedidos tentando lidar com imprevistos de campo. Em momentos arriscaram tudo e perderam tudo, sem qualquer tipo de compensação por suas boas intenções. Eis o preço de viajar por países distantes, com culturas às vezes radicalmente diversas. Os perigos existem e impõem as suas conseqüências.

Mas e o espectador, como se comportava diante destes riscos? Desnecessário dizer que a sala de exibição oferecia uma zona de proteção dentro da qual as incontigências e os traumas inevitáveis à experiência humana pareciam domados. O espectador na frente do cinematógrafo ligado tinha uma reação muito diferente de medo e de curiosidade daquela vivida pelo operador Lumière ao deparar-se com o desconhecido, com o *outro*.

A humanidade desde os seus primórdios tenta encontrar explicações para o mistério que constitui o futuro, o imediato e o distante. A sua organização em sociedades e a adoção de sistemas complexos de pensamento, por mais sofisticados que sejam, parecem impotentes diante da simples constatação de que não se pode prever o amanhã. Ou o próximo segundo. Confrontar-se com este dado de realidade provoca sensações de insegurança e solidão. Dentro da sala de projeção, porém, vendia-se um bilhete de acesso a tudo que havia de mais radical e novo no mundo de então. Nenhum perigo envolvido na sessão, deixavam subentendido. Nenhum preço a pagar além do ingresso.

A noção não era exclusiva à cinematografia ou à cultura de espetáculos do fim do século XIX. Ela pertencia ao ideário capitalista e ao discurso de fé no progresso tecnológico, que por consequência transmita em seu subtexto uma idéia capciosa, mas extremamente agradável e politicamente útil à sua reprodução: a de *garantia*.

Não se trata apenas de uma questão de credibilidade, mas da própria limitação humana – apesar dos devaneios recorrentes – em determinar com precisão a natureza daquilo que está por vir. Parte do significado de *humano* reside justamente na capacidade deste em lidar, através do senso crítico, com o contingente. Transformar artificialmente o universo cotidiano em um sistema de garantias e previsibilidades (ou intencional fazê-lo) pressupõe nesse contexto a sua desumanização. O movimento pode parecer ingênuo ou mesmo arrogante, fadado ao fracasso, mas trata-se na verdade de uma empreitada de extrema ousadia – movimento que, do ponto de vista do capital, veio com o tempo a esnobar a sua parcela de sucesso. Seu principal agente pode ser chamado de *padronização*, ou *standardização*: o “público”, levado a reagir de maneira uniforme aos estímulos produzidos, consome satisfatoriamente uma mercadoria que pôde ser fabricada em escalas maiores e a custos diluídos.

*Garantia*, deve-se chamar a atenção, de maneira nenhuma assegura que nada de errado ocorrerá. Ao invés disso, promete que, ao surgir a eventualidade, uma solução será apresentada. E aí se encontra o ardil da situação: não é propriamente uma solução que se oferece, mas outra garantia. As garantias se sucedem ao infinito.

Há uma diferença importante entre a noção de *garantia* sugerida aqui e aparentes sinônimos como “certeza” ou “segurança”, variação que se encontra na

flexibilidade do termo. Mais do que uma promessa (um ato político, fruto de um compromisso estabelecido entre partes) ou uma esperança (de fundo emocional, produzido por um relação afetiva ou de fé) de que uma dada expectativa se confirme, *garantia* é responsável pela produção em escala comercial de uma sensação de confiança. Uma sensação que, por sua vez, provando-se mais importante que o cumprimento efetivo do que se espera, impulsiona um desejo consumista calcado no entendimento de que apenas um princípio econômico se impõe entre o indivíduo e aquilo que ele anseia (por razões particulares ou por indução). Neste contexto, de extrema autonomia pelo simples fato de não haver uma figura que, do outro lado, responsabiliza-se pela observância do que foi garantido, *ação* se dissocia de *reação*, assim como *causa* se desprende de *conseqüência*. Um acordo tácito, que no caso específico da sociedade *fin de siècle* já trazia um sentido publicitário, estabelece-se entre vendedor e consumidor, este último disposto a consentir um dado nível de idealização e renúncia à sua auto-determinação em troca de acesso simples não apenas ao conforto, mas sobretudo à fartura e ao imediatismo que a insipiente cultura de massa do século XIX oferecia. Promessas, certezas e esperanças perdem força, tornam-se banais e duvidosas, quando oferecidas demasiadamente. A confiança nelas se mostra proporcional à economia com a qual são sugeridas. *Garantia*, inversamente, é item para consumo imediato e em larga escala. Elas se sucedem e são descartadas sem que haja qualquer tipo de cobrança de resultados, e por isso mesmo – porque raramente são colocadas a teste, simplesmente por falta de tempo e por terem uma vida útil tão breve – se associam com displicência a adjetivos com “certo”, “exato”, “preciso” e “perfeito” – tal como o progresso tecnológico.

Finalmente, seu sentido vem ligado a outra idéia, conexa mas com desdobramentos próprios: a de que o mundo cunhado por essas garantias apresenta obstáculos e conflitos que sempre se provam, mais cedo ou mais tarde, *inofensivos*. Eis a maior garantia de todas, a de poder atirar-se na vertigem da experiência moderna sabendo que os riscos são na verdade inócuos, que nada de efetivamente danoso pode em conseqüência acontecer. Idéia extremamente frágil, contudo posta à teste.

Charles Baudelaire formulou com precisão um dos resultados mais graves do processo descrito acima: sem risco e contingência – portanto sem erro e ruína, ou acerto e sucesso – não poderia haver *humano*, nem com isso, por extensão,

arte. *Garantia* substituía *experiência* por *resultado*. O *drama*, com seus desdobramentos eternamente subjetivos, e portanto imprevisíveis, perdia assim espaço para a *exatidão*, assegurada a priori. A fotografia, a serviço de um padrão estético que valorizava a reprodução exata da natureza, surgia para alguns como arauto da conquista da “arte absoluta”. Com deboche, Baudelaire dubla a voz dessa multidão:

« *Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie.* » *A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. [...] L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire.*<sup>356</sup>

A realidade externa, tornada fetiche e reproduzida em seu suposto absolutismo, recebe da nova tecnologia uma representação “higienizada”, livre do elemento humano que, segundo o ponto de vista positivista, “interferia” na comunicação direta entre a obra de arte e o mundo concreto. Baudelaire denunciava a “estúpida conspiração”<sup>357</sup> – fruto da preguiça e falta de talento dos artistas de seu tempo – que pretendia impor a cópia da natureza como padrão artístico, em prejuízo da imaginação.

A qualidade poética, a transposição do espírito culminante do artista sobre a sua arte, tornava-se pelas mãos da doutrina que se estabelecia uma grosseria juvenil. Baudelaire protestava, insistindo que o *pintor da vida moderna* não desenhava a partir de um modelo a ser copiado servilmente, mas de sua memória<sup>358</sup> – com a contribuição de todos os fantasmas e dramas que a assombravam. Eis a arte. O homem incluído no universo que deseja representar, ao invés de eliminado da cena pela técnica que ele próprio criou. Criatividade, memória e imaginação fornecendo a instabilidade – a falta de *garantias* – necessária para a atividade, sem dúvida heróica, do artista, ao invés de eliminadas

<sup>356</sup> Charles Baudelaire, “Salon de 1859.” *Œuvres complètes*, p. 395. “ ‘Dado que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.’ A partir deste momento, a sociedade imunda se volta, como um só Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou conta de todos esses novos adoradores do sol. [...] O amor pela obscenidade, que é tão vivaz no coração natural do homem quanto o amor de si mesmo, não deixou escapar uma tão bela ocasião de se satisfazer.”

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 555.

em função do culto ao *exato* e ao *certo*, que dispensa e desdenha a interferência humana em uma representação – ou simples cópia – do real.

A disputa entre Baudelaire e a placa fotográfica em *Salon de 1859* não se resolve, ela é um dado latente na experiência cultural e política do período. O aparecimento do cinematógrafo Lumière e a sua recepção pelo público inscrevem-se diretamente nesse contexto, que pertence também à cultura de espetáculos do final do século XIX. *Garantia* e *exatidão* concorrem com o elemento criativo nas apresentações de cinema, e ao invés de tentarem se anular, como no texto de Baudelaire, criam uma ilusão original.

## II

A presente unidade tem como objetivo investigar o lançamento do cinematógrafo Lumière pelo ponto de vista do público e do espectador. Estas duas categorias, aparentemente plural e singular de um mesmo objeto, têm naturezas bem diversas. O “espectador” é um indivíduo, no plural “espectadores”. “Público”, por sua vez, pertence a uma outra categoria de fenômeno, mais complexa. “Público” não é plural, mas um singular coletivo moldado pela necessidade comercial de se trabalhar com um sujeito padronizado, cujos anseios e reações devem operar entre os limites da previsibilidade.

Enquanto definir o “público” do cinematógrafo mostra-se uma missão possível, posto que ele apresenta características específicas, estabelecer o perfil dos “espectadores” prova-se uma tarefa mais difícil se tomada globalmente. São diversos perfis, que não raramente variam de cidade para cidade e de mês a mês. A tentativa é contudo válida, podendo ser elucidativa, sobretudo através da pesquisa de casos.

O aparente amorfismo do público cinematográfico não é um acidente, ou resultado da preguiça de pesquisadores, mas um dado histórico em si, cunhado pelas especificidades do sistema capitalista operante no período. Sem um público “sujeito-genérico” não haveria possibilidade de exploração comercial em massa de qualquer mercadoria ou espetáculo.

Tal adaptação ao capitalismo *fin-de-siècle*, realizada com perfeição pelo lançamento do cinematógrafo, é apenas um dos traços fundamentalmente modernos do aparelho explorado pelos Lumière, assim como do tipo de reação provocada nos espectadores. A modernidade na qual se inscrevia apoiava-se em

larga medida – e um tanto obviamente – em um fator de *visibilidade*, demonstrado não só por uma grande valorização do sentido humano da visão (para o melhor e o pior), como também pela produção frenética de novas e cada vez mais gritantes imagens. Walter Benjamin, poucas décadas depois, já antecipava o dia em que haveria nas ruas mais folhas ilustradas do que lojas vendendo “caças ou aves”.<sup>359</sup>

Tradicionalmente, a definição do conceito de *modernidade* na segunda metade do século XIX, sobretudo no tocante à sua dimensão cultural, parte da asserção baudelaireana de que a experiência da vida moderna baseava-se em um mundo marcado pelo “transitório, o fugitivo, o contingente,” e principalmente pelo desafio de se extrair desta instabilidade um elemento de permanência.<sup>360</sup> A arte reconhecida por Baudelaire como “moderna” necessariamente emprestava ao cotidiano representado pelo artista – um dia a dia dinâmico, abrupto, surpreendente, a “qualidade essencial de presente”<sup>361</sup> – a poética própria do *perene*.

Esta unidade abordará as idéias surgidas pelo desdobramento da asserção baudelaireana no parágrafo anterior, todas partes da *modernidade* a qual ele se refere, mas deve também, neste momento, explicitar as condições sociais e políticas que moldaram uma experiência que, por *moderna*, se entendia antes de tudo como *urbana*.

A sociedade européia, a partir da segunda metade do século XIX, assiste à vertiginosa ascensão da burguesia, e com ela o enraizamento de seus valores. Quando a historiografia especializada no tema usa a palavra “cidade”, ela com frequência se refere a Paris, e isso não ocorre à toa. Paris, através da reforma urbana empreendida pelo Barão de Haussmann, com os novos bulevares que reorganizavam o movimento dos corpos (humanos ou não), com a sua iluminação pública e as vitrines de suas lojas de departamento, inaugurava um “teatro da vida moderna”<sup>362</sup> sem paralelos no planeta. Tudo respeitando a nova valorização da *visibilidade*: os bulevares inaugurados, de tão extensos, expunham novamente o horizonte antes obstruído pelas construções desordenadas; as mercadorias vendidas nas lojas podiam ser conferidas através de vitrines pelos passantes, pessoas cujos rostos se tornavam visíveis à noite pela iluminação dos postes a gás

<sup>359</sup> Walter Benjamin, “Pequena História da fotografia”. *Magia e técnica, arte e política*. p. 104.

<sup>360</sup> Baudelaire, *Op. Cit.* p. 555.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>362</sup> Vanessa Schwartz. *Spectacular Realities*, p. 20.

(logo elétricos). O tradicional café parisiense, com suas mesas e cadeiras nas calçadas, transformava o transeunte em personagem para a platéia que tomava chá:

*The café's setting literally in the streets poised the viewer for a transient and constantly renewed spectacle of an ever-changing crowd. The boulevard café that served as a central observation point from which to watch the world turned into a show at the same time that the line between the show and its audience blurred.*<sup>363</sup>

Paris apresentava-se como capital universal, mas também como laboratório dos valores burgueses que se difundiam rapidamente, em especial os novos critérios que redesenhavam as relações de hierarquia na sociedade. Estes associavam poder a consumo e criavam culturalmente uma *massa*, ou multidão, a partir da qual o indivíduo (com alguma sorte ou poder de compra) se destacava. A normatização do trabalho, por sua vez, organizava o tempo dos trabalhadores em blocos pré-fixados, estabelecendo por consequência horas ociosas que logo seriam destinadas ao “lazer”, forma institucionalizada – e economicamente rentável – do conhecido “tempo livre”. Mais do que permitir que se descansasse um pouco, o lazer criava as condições necessárias para que o homem trabalhasse ainda mais.

O desenvolvimento de um sistema de transporte coletivo urbano, assim como o surgimento de automóveis e dos grandes bulevares, inauguravam novas possibilidades de circulação humana, convergindo diferentes atores sociais, de diferentes origens e interesses, para um mesmo centro heterogêneo e dinâmico. O dinheiro reafirmava a sua importância, viabilizando um idioma comum e objetivo entre uma infinidade de comércios e relações, que iam da venda de uma mercadoria industrializada à negociação do corpo feminino.<sup>364</sup> Em uma palavra: *impessoalidade*. Sem o desconforto de um intercâmbio personalizado e subjetivo, em que detalhes íntimos fossem expostos, aumentavam as *garantias* de que nada na transação fugiria dos padrões de conduta esperados. Não por acaso, o período vivencia uma completa reinvenção da própria noção de “intimidade”, transformando sua violação em um delicioso fetiche.

Retorna-se assim, rapidamente, à definição indicada por Baudelaire para *moderno*. Todos os caminhos levam a ela, ainda que o elemento de eterno que a

<sup>363</sup> Ibidem, p. 22. “O cenário do café, literalmente nas ruas, posicionava o espectador para um espetáculo transitório e constantemente renovado de uma multidão sempre cambiante. O café de bulevar, que servia como um ponto de observação central do qual se assistia o mundo, tornou-se um show ao mesmo tempo em que a linha entre show e audiência esmaecia.”

<sup>364</sup> Georg Simmel, “Prostitution”, *On Individuality and Social Forms*, p. 121.

torna válida para o poeta com frequência se perca no caminho. Esta talvez seja a sina da modernidade: prometer a garota, para depois só entregar o seu retrato. Consumo de massa, publicidade, circulação, tecnologia – a promessa de progresso é reiterada exaustivamente e, no final, não raramente, apenas uma cópia de sua imagem se encontra disponível. Para as garantias oferecidas e não cumpridas, há apenas uma resposta: ainda mais garantias.

### III

O conceito de modernidade, logo se vê, pressupõe uma qualidade onipresente de **ambivalência**. Sua utilização se aplica não apenas à desumanização do espaço público e à uma massificação em momentos predatória, mas também à introdução de importantes transformações sociais e conquistas científicas revolucionárias. A experiência cinematográfica desde os seus primeiros anos, no período em que a Société Lumière ainda protagonizava o processo, também era marcada por esta ambivalência, sobretudo em sua expressão mais psicológica, de recepção pelos espectadores.

*...a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar.*<sup>365</sup>

A observação de M. Berman, bem ilustrativa da ambivalência inerente ao cotidiano moderno, ajuda a identificar o papel da cultura de espetáculos – e, mais especificamente, da cinematografia – no contexto do final do século XIX. Filmes e outras atrações ofereciam a ilusão de que essa “conta” a qual ele se refere nunca seria cobrada do homem – mediante o pagamento do ingresso, obviamente. Não se tratava apenas de um ilusionismo sensorial. O cinematógrafo propunha que a platéia experimentasse sem necessariamente vivenciar, sugeria que ela se deparasse com uma situação limite sem que fosse preciso assumir os riscos envolvidos. Dava garantias de que, diante do perigo, do estranho e do *outro*, nada lhe ocorreria.

O problema do falso equilíbrio, identificado por Berman e denunciado em Baudelaire<sup>366</sup>, entre forças materiais e espirituais na retórica do Progresso do século XIX pode se aplicar também ao caso do cinema, ainda que em outro plano.

<sup>365</sup> Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. p. 138.

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 129.

Haveria um desencontro entre a intensidade e o realismo das imagens às quais se expunha a visão humana durante as sessões, e a produção de um conhecimento efetivo, produzido subjetivamente através de uma vivência direta – que com a representação cinematográfica não chegaria a se concretizar. Parece muito difícil, no entanto, atribuir ao ato de se assistir um filme uma conotação tão negativa – dado o impacto que causou em audiências por todo o mundo, quase sempre de maneira tão eufórica. O cinema mostrava-se capaz de aproximar dos olhos curiosos do espectador, através de imagens, paisagens e cenas com as quais ele provavelmente nunca teria qualquer tipo de contato. *O julgamento de que nada substitui ou se compara à vivência direta de um evento pode acabar, talvez injustamente, condenando a representação a um ostracismo radical, como se ela nada tivesse a oferecer à subjetividade e imaginação humanas.* É nesse momento que se deve dar um passo atrás e observar a situação com mais calma.

A massificação e a ampla distribuição de representações de fato ofereciam uma escolha confortável para o “sujeito-esquivo”, seduzido pela garantia de contato fácil e inofensivo com regiões exóticas da terra – e de sua psique –, assim como ofereciam um importante instrumento de poder e subjugação para aqueles em situação de controlar as imagens. Mas como todo fenômeno *moderno*, a cultura de espetáculos e o cinema tinham suas ambivalências, e portanto também um conteúdo positivo – aspecto que só se tornará visível no instante que em for creditado ao **espectador**, e não unicamente ao artista, uma capacidade criativa, uma imaginação. Deve-se com isso avaliar até que ponto sua passividade na cadeira comprometia sua apreensão sensível e uma constituição de significado própria a partir daquilo que ele assistia. Eis, aliás, um dos objetivos mais globais desta tese.

Como já foi dito, é muito difícil definir, ou mesmo tentar desenhar, um perfil seguro para os homens e mulheres que freqüentavam as salas de exibição. Ou compreender até que ponto eram de fato freqüentadores, e como isso se dava. A unidade 3 deste trabalho analisa como os operadores Lumière atraíam a audiência e preparavam as sessões – mas a simples determinação de um “público-alvo” não assegurava um conhecimento sobre as origens do espectador que de fato entrava para o espetáculo. O fato de inexistir um preço de ingresso pré-estabelecido por Lyon e padronizado, universal independente do lugar em que se encontrava no globo, indica o quanto a abordagem se dava caso a caso.

Em Paris, por exemplo, um ingresso custava 1 Franco no momento da estréia do aparelho Lumière. O valor real deste bilhete pode ser indicado pelo preço de outros itens de consumo em 28 de dezembro de 1895: uma edição de *Le Petit Journal*, cinco centavos; uma revista de moda, 25 centavos; uma caixa de pastilhas, 1F 25; ¼ de litro de água de colônia, 1F 45; um guarda-chuva, 3F 45; uma calça de lã masculina, 10 F 50; um relógio de bolso, 22F; uma máquina de costura, 49F; uma bicicleta, 150F. Por estes valores consegue-se ver como o ingresso para o cinematógrafo era acessível dentro do contexto de consumo parisiense.<sup>367</sup>

Com exceção de exibições oficiais, organizadas especialmente para dignitários, as projeções no período de expansão do Cinematógrafo Lumière (1895-1903) dividiam-se em dois tipos: as oferecidas em salas de espetáculos, normalmente alugadas, e as mais itinerantes, apresentadas em feiras, festas e ocasiões excepcionais. Levando-se em conta as discrepâncias da época entre capital e interior em termos culturais, naturalmente se pressupõe a existência de espectadores mais letrados em grandes cidades, onde também se encontraria uma receptividade mais normatizada. Em localidades mais remotas, e portanto mais distantes da ainda incipiente máquina de cultura de massa, não havia como antecipar as reações: na Rússia, após gritarem “ao fogo a bruxaria!”<sup>368</sup>, espectadores enfurecidos incendiaram tudo.

Sabe-se também que enquanto na América Latina, Ásia e África o espetáculo acabava se restringindo a uma audiência mais “polida” e europeizada, nas capitais do velho continente, assim como nos Estados Unidos, o que fora lançado como uma atração focada nos mais abastados foi tornando-se acessível ao proletariado (conforme a atração, de mera “novidade”, tornou-se lazer instituído culturalmente). Em situações específicas há como tatear o perfil de um grupo de espectadores, num esforço quase antropológico, mas em termos mais gerais observa-se uma variedade acentuada, que muda de ano a ano, de local a local. O cinematógrafo, que fora lançado com a nata da burguesia parisiense em foco, dois anos após sua estréia enfrentava uma situação bem diferente em termos de perfil de espectador. O famoso incêndio no *Bazar de la Charité* em 1897, no qual vários

<sup>367</sup> Valores recolhidos nas edições de 28 de dezembro de 1895 nos jornais *Le Petit Journal*, *La Nation*, *Le Radical* e *La Poste*.

<sup>368</sup> Jacques Rittaud-Hutinet, *Les cinéma des origines*. p. 175.

membros da elite parisiense morreram, abriu espaço para a percepção de que a projeção de filmes talvez não fosse lugar para indivíduos de estirpe – com uma falta de *garantias* e *seguranças* que nada tinham a ver com a representação cinematográfica e sua capacidade de produzir um choque inofensivo, mas com as situações específicas que invariavelmente surgem ao se colocar um grupo grande e heterogêneo de indivíduos em um espaço apertado e escuro :

*Outre ce sentiment d'un danger couru en allant au cinéma – accru par la présence possible d'apaches, de pickpockets – il y avait l'inconfort physique – lui aussi très réel... [...] le cinéma, malgré la fumée et la mauvaise ventilation – et l'odeur des corps qui transpirent –, malgré l'inconfort des sièges et l'ambiance peu policée, pouvait encore passer pour un lieu de loisir. Mais cet inconfort de l'accueil, dans l'esprit d'une bourgeoisie facilement dégoûtée, s'ajoute à la crainte de l'incendie et de la fatigue oculaire.*<sup>369</sup>

A inconstância da audiência (o conjunto de indivíduos) do cinematógrafo, que tem razões econômicas e culturais, e que também sente a influência de modismos, não deve ser confundida com uma sensação de amorfismo, típica dos públicos consumidores de cultura de massa. Como se verá adiante, há um sentido comercial no desenho deste sujeito-coletivo. “Público” não é um acidente terminológico, mas uma categoria padronizada da qual a exploração capitalista depende para funcionar com normas e resultados previsíveis.

Tal amorfismo, pode-se dizer, tem paralelos importantes com a “multidão” baudelaireana. Tanto ela quanto o “público” cinematográfico apresentam-se como socialmente abstratos<sup>370</sup>. No entanto, quando Benjamin cita Baudelaire mencionando um “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados”, as duas categorias parecem se afastar: na multidão se admite a presença de um indivíduo que, embora absorto e movendo-se de forma quase automática, pode a qualquer instante parar, abandonar caminhos garantidos e se destacar. Pode perceber o isolamento dos desconhecidos à sua volta, aparentemente desprovidos de *humanidade*, de contingente, de arte, e com a força criativa produzida por sua

<sup>369</sup> Noël Burch, *La lucarne de l'infini*. pp. 50-51. “Além deste sentimento de correr perigo indo ao cinema – aumentado pela possível presença de “apaches”, de batedores de carteira – havia o desconforto físico – ele também muito real... [...] o cinema, apesar da fumaça e da má ventilação – e o odor dos corpos que transpiram –, apesar do desconforto das cadeiras e do ambiente pouco polido, podia ainda passar por ser um local de lazer. Mas esse desconforto da chegada, no espírito de uma burguesia facilmente nauseada, se soma ao medo de incêndio e da fadiga ocular.”

<sup>370</sup> Benjamin, “Paris do Segundo Império.” *Op. Cit.* p. 58.

própria emancipação emprestar-lhes – ou melhor, como sugere Benjamin, inventar-lhes<sup>371</sup> – tudo isso.

Ao “público” cinematográfico, no meio tempo, com freqüência se atribui o papel de receptor passivo, simplesmente por não fazer parte do processo de realização do filme ao qual assiste. A sala de projeção sem dúvida oferecia uma proteção invejável (apesar dos riscos descritos acima, dos batedores de carteira aos incêndios) e garantias de que nada do que se passava na tela poderia atingi-lo. A prostração do “público” leva a crer numa renúncia à experiência, em sua troca por uma mera representação impessoal. Tal leitura, no entanto, talvez seja simplificadora demais na medida em que não abre espaço para uma visão mais ambivalente do fenômeno cinematográfico: como se do meio do público passivo – como da multidão – um indivíduo não pudesse se levantar e, através de sua imaginação e memória, emprestar um sentido individual – uma alma, em termos benjaminianos – ao vazio das imagens, mesmo que para o próprio consumo.

Nas próximas páginas, algumas considerações a respeito da categoria “público” serão traçadas, assim como sobre os espectadores que individualmente reagem ao cinematógrafo. A primeira responde a estímulos comerciais e sensoriais padronizados, apresentando-se como uma aglomeração abstrata. O segundo participa criativamente do espetáculo que se dá diante de seus olhos, atribuindo-lhe um significado original. Ambos convivem em tensão, medindo forças em um mesmo corpo.

---

<sup>371</sup> Ibidem, p. 54.

## 4.2 – Espectadores, antes de público.

### I

Partindo do princípio de que a existência humana em seus primórdios dependia de uma busca incessante por meios de sobrevivência, diga-se, com as próprias mãos, a idéia de um intervalo nesta procura pressupunha a conquista de um mínimo de estabilidade material e organização, de forma que algo adquirido hoje pudesse ser reservado para o dia de amanhã. O homem ocuparia assim o restante de seu tempo com outras atividades, sem que contudo houvesse uma separação necessária entre um “tempo de trabalho” e um “tempo livre” – labor, descanso, socialização, etc, conviveriam em intercâmbio desordenado, conforme a necessidade.

Nas culturas européias ancestrais, a reserva de um determinado período de tempo no qual não se devia trabalhar – a transformação deste momento em um tempo destacado do tempo cotidiano – se deu em função das devoções religiosas e seus ritos:

*What does a ‘day of rest’ mean in the Bible, and for that matter in Greece and Rome? To rest from work means that time is reserved for divine worship: certain days and times are set aside and transferred to ‘the exclusive property of the Gods.’<sup>372</sup>*

Através dos anos, a secularização deste “dia de descanso”, com a reserva de um ou dois feriados semanais, foi institucionalizando economicamente um período até então livre de tempo, aberto para usos não utilitários. Tratava-se de um momento de “contemplação”, segundo Pieper<sup>373</sup>, no qual o ser humano buscava um profundo silêncio interior, para então deixar penetrar em sua alma os elementos que constituíam a realidade do mundo do qual fazia parte. Em suma, o tempo de não-trabalho deveria possibilitar uma *reintegração* do homem com o seu meio (ou Deus), não enquanto ser social, mas como parte indissociável daquele cosmos.

Deve-se observar também que “trabalho” e “tempo livre”, ou “lazer”, não tinham nas eras pré-capitalistas uma relação de contradição, como se um fosse a

---

<sup>372</sup> Josef Pieper, *Leisure: the Basis of Culture*, p. 46. “O que ‘um dia de descanso’ significa na Bíblia, assim como na Grécia e em Roma? Descansar do trabalho significa que o tempo é reservado para devoção divina: alguns dias e tempos são separados e transferidos à ‘exclusiva propriedade dos Deuses.’”

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 27.

negação do outro. Não se tratava disso, da divisão do tempo em blocos limitados, mas de duas categorias completamente diferentes de *experiência*, de *estado* no tempo, que por sua vez não se chocavam ou concorriam.

Tudo isso, obviamente, distingue-se de uma simples *pausa* no trabalho, independente de seu tamanho, e cujo motivo não reside em qualquer atividade contemplativa, mas na mera necessidade do sujeito parar e descansar um pouco o corpo antes de voltar a trabalhar. Essa pausa é indispensável para que o indivíduo continue.

A institucionalização econômica do tempo livre, um processo naturalmente lento como a consolidação do capitalismo, e cujo ápice se observa no século XIX, parte de dois pressupostos básicos. Primeiro, o de que o agravamento das condições de trabalho e o alongar das jornadas, fenômenos típicos da experiência proletária do período, podiam se beneficiar da existência de espaços de distensão nos quais os homens descansariam não “do trabalho, mas *para* o trabalho,”<sup>374</sup> amenizando inclusive o perigo representado por uma horda de indivíduos ociosos e descontentes em um centro urbano inchado. Segundo, e o mais determinante, o de que o tempo livre utilizado pelas pessoas para encontros familiares e sociais, divagações, jogos – todas atividades não utilitárias – poderia ser explorado comercialmente, inaugurando um novo setor econômico cujo sucesso talvez possa ser explicado por sua fácil adaptação a um sistema de consumo em massa – sistema que ele ao mesmo tempo impulsiona.

Não havia nada de original, em pleno século XIX, em pagar um ingresso para assistir a uma atração que pretendia entreter o público. A novidade se encontrava na racionalização do *passa-tempo* e na sua exploração em larga escala. Sua organização passava a se inspirar em modelos industriais, assim como na crescente iniciativa de companhias e homens de capital que pouco a pouco rivalizavam – ou associavam-se – com grupos mambembes. *Lazer* perdia portanto bastante do seu sentido atribuído por Pieper, de contemplação e reintegração a um tempo diferente daquele do trabalho, para fazer parte de um universo padronizado de diversão pública, com fortes pretensões universalizantes, apoiado na publicidade e na capacidade de seus investidores em apresentarem novidades que se sucedem freneticamente.

---

<sup>374</sup> Ibidem, p. 30.

## II

*No people in the world are so fond of amusements – or distractions, as they term them – as Parisians. Morning, noon, and night, summer and winter, there is always something to be seen and a large portion of the population seems absorbed in the pursuit of pleasure.*<sup>375</sup>

O trecho acima faz parte de um guia de Paris do ano 1884, e bem ilustra a maneira como o lazer, na acepção moderna do termo, passou a ocupar uma posição de destaque dentro do cotidiano urbano. A segunda unidade da tese descreveu as atrações que neste contexto de *divertimento e espetáculos públicos* surgiram em Paris e outras capitais durante o século XIX, em especial em sua segunda metade. Novas invenções tecnológicas juntaram-se a atrações mais antigas como a lanterna mágica e o teatro de vaudeville, utilizando suas platéias e atualizando-as aos moldes do consumo de massa. Uma parcela significativa dessas engenhocas tinha origem na produção científica do período, especialmente no campo da pesquisa neuro-ocular (o Phénakistocope<sup>376</sup> e o Zootrope<sup>377</sup>), da fisiologia e da fotografia. Transcendendo os seus objetivos meramente científicos, deixaram os laboratórios em direção às casas de show, sofrendo exploração comercial diante de um público ávido por novidades<sup>378</sup>. As invenções, com os seus mecanismos específicos, tinham algo em comum. A maioria sugeria um mesmo movimento epistemológico, por sua vez vital para a concepção moderna de “visão”: deslocavam do globo ocular para a subjetividade do observador<sup>379</sup> o ato de *ver*, atribuindo-lhe um elemento de incerteza.

A proposição acima traz embutida consigo a idéia de que a visão das pessoas tem limites claros, limites *humanos*, que não raramente levam ao erro, e que a sua suposta objetividade pode não ser tão objetiva assim. Colocá-la constantemente à prova, testando o seu funcionamento e as suas “falhas”, transforma-se logo em obsessão, e em algo bem rentável para o mercado de entretenimento. Após a passagem pela era das Luzes, o gosto pela **ilusão**, pelo mistério e pela traição dos sentidos voltava à moda, encontrando um mercado

<sup>375</sup> “Nenhum povo no mundo gosta tanto de diversões – ou *distrações*, como o chamam – quanto os parisienses. Manhã, meio dia, e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto e uma grande parcela da população parece absorvida pela procura pelo prazer.” Cassell’s Guidebook, citado por Schwartz, *Op. Cit.*, p. 1.

<sup>376</sup> de Joseph Plateau, 1832. v. unidade 2.

<sup>377</sup> De William George Horner, 1834. v. unidade 2.

<sup>378</sup> A relação entre ciência, indústria e entretenimento foi tratada na unidade 2 desta tese.

<sup>379</sup> Schwartz, *Op. Cit.*, p. 180.

consumidor bem receptivo, capaz de tirar um grande prazer de atrações que enganavam os sentidos.

O gosto pela ilusão, pelo teste dos olhos e até pelo simples mistério, como chama atenção Roberta McGrath<sup>380</sup>, tem relação estreita com uma sociedade que assiste ao próprio corpo perder importância diante de um mundo cada vez mais mecanizado, no qual *movimento* e *olhar* têm suas direções ordenadas por agentes externos (das reformas urbanas à publicidade). A incontestância da visão, suas “falhas irreparáveis”, são essencialmente *humanas*, e isso faz com que se tornem de alguma maneira atraentes, ou algo simplesmente a se guardar em uma experiência do cotidiano que aponta para uma automatização radical (e um tanto imperativa) do corpo.

O desequilíbrio entre forças materiais e espirituais na experiência moderna do homem, assim como a des-humanização progressiva do espaço no qual ele vive, transformam o ilusionista em um agente sedutor e necessário, que expõe as dificuldades do sujeito em reintegrar(-se a) um ambiente tão fragmentado e artificial – e daí *fazer sentido* de tudo isso.

Abaixo, *Pauvre Pierrot*, de Émile Reynaud para seu *Théâtre Optique*.



De que ilusão portanto se fala? Os Panoramas, as *pantomimas luminosas* de Reynaud ou o Kinetoscópio de Edison compartilhavam um ponto de chegada (pelo menos pretendido): a ilusão completa da vida. Esta, como se verá em breve, pouco tinha a ver

com um eventual “realismo”, por sua vez também distante da realidade em si – o que quer que isso significasse. A ilusão da vida, ao contrário, procurava tornar visível ao homem, por uma relação mimética, aquilo que a avalanche sensorial do mundo externo havia escondido sob tantos ataques aos sentidos. O escritor Henri de Parville, a respeito da invenção de Reynaud, nota que as figuras projetadas “atuavam em seus papéis como se fossem de carne e sangue.”<sup>381</sup>

<sup>380</sup> Roberta McGrath IN: Christopher Williams, *Cinema: the Beginnings and the Future*. p. 13.

<sup>381</sup> Henri de Parville, citado por Schwartz, *Op. Cit.* p. 182.

Abaixo, o cartaz da atração no Musée Grévin.



As *Pantomimas* de Reynaud, atração no Musée Grévin, já eram sucesso em 1892, bem antes do Cinematógrafo Lumière, e com o aparecimento do Kinetoscópio Edison no verão de 1894 foi grande a pressão para que se conseguisse adaptar o *Théâtre Optique* a imagens fotográficas. A ideologia que Baudelaire tanto criticava, responsável pela associação mecânica entre fotografia e “realismo”, e pela submissão da arte a este binômio, levou a fascinação pela “ilusão da vida” a tomar esta direção. Em alguns casos tal incursão foi bem sucedida, e a sensação, pelos espectadores, de *reintegração* junto a um mundo sensível ofuscado pela experiência frenética do cotidiano de fato pôde ser atingida. A própria exibição inaugural do Cinematógrafo no Grand Café serve como um bom exemplo disso. Os jornalistas na platéia comentam a trajetória da fumaça de um charuto e o movimento das folhagens ao vento, mais do que o tema dos filmes em si – o segundo plano invade o primeiro. Parte da resenha de *Le Radical* é de uma falta de objetividade admirável:

*...aquele mar é tão verdadeiro, tão vago, tão colorido, tão movediço, aqueles banhistas e mergulhadores que emergem, correm na plataforma, mergulham, são de uma verdade maravilhosa.*<sup>382</sup>

O espectador neste momento emprestava à fria reprodução fotográfica sua sensibilidade, criatividade e memória, destacando elementos que o traziam de volta ao universo representado, que o reintegravam a uma sensibilidade da qual ele se afastara em sua experiência cotidiana.

Difícil dizer, contudo, em que medida e de que forma este tipo de olhar se dava entre audiências do final do século XIX. Impossível, na verdade, inclusive porque uma outra modalidade de espetáculo visual competia com a “ilusão da vida”, uma que radicalizava o arroubo e a fragmentação das representações ditas “modernas”: o choque.

<sup>382</sup> *Le Radical*, 30/12/1895. Citado por Emmanuele Toulet, *O cinema, invenção do século*. p. 135.

Uma imagem, em certos casos, pode dizer quase tudo. Infelizmente, pouco resta de *Eletrocutando um Elefante*, de Thomas Edison. Filmado em 1903, não resistiu ao tempo, e dele hoje restam apenas cópias muito pouco nítidas, cujas reproduções pouco ilustram. Este filme representa bem a ambivalência da imagem cinematográfica entre sua força ilusionista e sua capacidade de choque. Nele, um elefante figura no centro do quadro, de corpo inteiro, ocupando quase todo o plano, virado em direção à lateral da câmera. Subitamente parado, como um ser que se congela de repente, uma nuvem de fumaça enorme começa a se formar sob as suas patas, que queimam. O animal despenca morto, sua cabeça mergulhando na terra.



*Electrocuting an Elephant*, Edison, 1903.

À parte do duplo sentido de “choque” existente aqui, o filme acima, realizado anos após o começo da exploração comercial da cinematografia, representa bem o gosto da platéia por imagens com um alto grau de dramaticidade. Filmes como este provocavam abalo psicológico na medida em que mostravam com brutalidade o tipo de cena da qual uma pessoa normalmente se pouparia em seu cotidiano.

E por que uma pessoa se protege desse tipo de experiência? Primeiro, porque presenciá-la podia se provar algo perigoso ou mesmo desagradável. Pois bem, o cinema filtrava os riscos materiais sofridos pelo indivíduo e as inconveniências de viver ele mesmo aquele evento. Em resumo: dava *garantias* de que nada ocorreria, de que não haveria imprevistos. Tudo devia se desenrolar de uma maneira segura, dentro de uma esfera de expectativa normal do espectador (o que não excluía eventuais surpresas manipuladas).

A segunda razão é igualmente simples: estar presente podia eventualmente se considerar de uma certa imoralidade, ou em simples desacordo com a norma geral da sociedade. A cena acima carrega um nível de violência que beira o barbarismo, o que por sua vez pouco combina com o estilo polido esperado dos nobres espectadores. Ao filmar um evento grosseiro como, por exemplo, o eletrocutar de um elefante, os realizadores traziam para dentro da sala de exibição – portanto para um espaço de sociabilidade “civilizado” – algo que a moralidade

padrão seria forçada a categorizar com adjetivos um tanto negativos. É interessante notar bem que uma representação “espetacular” responde a critérios de avaliação próprios, que se distanciam (sem necessariamente abandoná-los por completo) daqueles utilizados, por exemplo, no olhar estético. Em um *espetáculo espectacular* julga-se antes de tudo a sua qualidade de *original*, de novidade, e também sua capacidade de impacto junto à audiência, na qual a *repulsão* traduzia a reação predominante.

O choque, além de psicológico e moral, pode também vir em forma de ataque imediato aos sentidos, desnorteando ou confundindo o espectador, tirando dele uma resposta automática – similar a que ele teria caso vivenciasse diretamente o evento traumático. Há com isso um reconhecimento preciso, por parte do realizador, da materialidade das pessoas que depois irão assistir à atração. Em um filme, isso significa organizar os movimentos na tela em função de um quase-impacto com a lente, que por sua vez simulava colisões com a platéia. A câmera, assim, assumia sua função de mediadora entre a ação representada e o espectador no local de exibição, atravessando essas duas instâncias. A sucessão frenética de choques garantia a desorientação que supostamente excitava a audiência. Tal sensação, que competia com a “ilusão da vida”, aludia a uma faceta particular – fragmentada, veloz, displicente, fugidia – da experiência moderna, na qual a sensibilidade humana tornava-se alvo de uma onda de estímulos incessantes.

São bem conhecidas as considerações de Walter Benjamin a respeito da questão do “choque” em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Vale a pena, contudo, retornar a alguns de seus pontos.

O primeiro deles leva em conta o papel da memória no processo, numa conjunção subjetiva entre lembranças pessoais e outras coletivas. Ela fornece as referências cognitivas que ligam a experiência de um dado evento ao tipo de reação que ele deve suscitar no indivíduo – como um espelho que ao refletir um foco de luz projeta outro de intensidade análoga ao enviado à sua superfície.

Na medida em que tais eventos se apresentam como choques sensoriais e que sua repetição torna-se exaustiva, a memória diminui por conseqüência a intensidade de suas respostas. O consciente, por sua vez, deixa de atribuir-lhes

“um efeito traumático”<sup>383</sup>, protegendo o indivíduo de um possível colapso sensorial. O espelho vai se tornando opaco, produzindo reflexos cada vez mais discretos.

A recepção de um conteúdo que invade a psique através de um choque artificial, proveniente de uma representação que transforma o ator, o agente na ação, em mero “alvo” ou espectador passivo, provoca neste uma lembrança fraturada, incompleta, de uma experiência que ele de fato não viveu. O consciente, protegendo o indivíduo dos choques e de sua consequência natural, o trauma, impediria uma apreensão efetiva e completa do dado evento. Nos termos de Benjamin:

*O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.*<sup>384</sup>

Eis o problema: o próprio trauma, que repetido freneticamente causaria a derrocada da estrutura mental do indivíduo, seria simultaneamente uma parte indissociável de uma experiência *comprometida*. Em termos um tanto simplificados: não é possível vivê-lo sem sofrê-lo. A experiência *humana*, que em seu âmago não promete nenhuma *garantia*, pressupõe que o homem acumule cicatrizes dia após dia. A cultura de espetáculos do século XIX apresentava-se como uma faca de lâmina cega que golpeia mas não corta, e assim simulava um radicalismo que em situação normal se mostraria insuportável a qualquer um. Ela parece atingir o sujeito sucessivamente, que no entanto sai ileso, intacto – mas não sem pagar um preço, o de incorporar imagens inócuas de experiências travestidas, e o de enfraquecer a sua capacidade de reação.

A “esterilidade” poética a qual Benjamin se refere mantém-se fiel ao raciocínio de Baudelaire discutido anteriormente, à noção de que o discurso por trás das representações ditas “modernas” – a fotografia e seu “realismo”, no caso do poeta francês – exclui o sujeito do ato de constituição de significado ali inerente. A eventual contribuição criativa que um indivíduo poderia oferecer como *autor* se esvazia diante de processos mecanizados e automatizados de produção, da mesma maneira em que o papel de observador se transforma,

<sup>383</sup> Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire,” IN *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, p. 109.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 110.

confundindo-se com o de consumidor de um tipo de representação padronizada para a qual a imaginação tem pouca serventia. Imaginar significa em princípio abstrair – e a abstração não combina, pelo menos em tese, com a necessidade comercial de standardização assistida no período. “Criatividade”, neste contexto, associa-se a um universo bem amplo de palavras, por sua vez aludindo (e festejando) às qualidades subjetivas no *olhar* humano. A “mentira” ganha conotação positiva, na medida em que se opõe a uma “verdade” enfadonha, fotográfica:

*Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos. Estas coisas, porquanto absolutamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade; nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir.*<sup>385</sup>

A *dimensão trágica* da obra – a relação inconciliável entre uma explosão criativa, humana e imperfeita da subjetividade, e o encontro de uma *forma* capaz de sustentar e comunicar tal desordem – preterida em função da *cópia* padronizada, passível de consumo em massa, perde portanto espaço numa imaginação cada vez mais entorpecida pelo artifício do choque. A sua utilização sucessiva, ultrapassando os limites que normalmente (em experiências diretas) levariam ao colapso da psique, faz com que o consciente se feche para o hiper-estímulo, protegendo o sujeito da assimilação real dos choques recebidos e impedindo que estes se transformem em traumas.

Tal mecanismo de defesa ao mesmo tempo que resguardaria o indivíduo, priva-lo-ia da incorporação positiva de uma experiência, assim como do processo de constituição de um significado próprio a partir do contato de sua subjetividade com as particularidades do evento em questão. As impressões retidas a partir das representações filtradas (rebatidas) pelo consciente por sua vez não “serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.”<sup>386</sup>

A distinção entre *experiência* e *vivência* no vocabulário benjaminiano traça uma linha divisória entre uma modalidade de recepção “comprometida” pelo indivíduo, na qual a subjetividade participa ativamente e produz um conhecimento que passa por sua criatividade e memória, e outra “não comprometida”. Nesta

<sup>385</sup> Charles Baudelaire, citado por Benjamin, idem, p. 143.

<sup>386</sup> Walter Benjamin, Idem, p. 111.

última, a consciência, criando uma barreira salutar contra o risco de derrocada nervosa, diminui simultaneamente a receptividade do observador na medida em que o *conteúdo* de uma dada representação/ mensagem perde radicalmente espaço para o efeito de sua *forma*, com frequência sintetizada em um choque. Daí a força de comportamentos como a apatia, ou mesmo a melancolia.

Nas grandes capitais do século XIX, o choque parecia presente tanto nos espetáculos apresentados pela crescente indústria de entretenimento quanto na nova posição do homem diante de seu meio ambiente, reordenado a partir de relações originais de tempo e de espaço, frutos dos processos de industrialização e urbanização. Benjamin e outros, como Siegfried Krakauer, observam neste contexto um “esgotamento da experiência e sua substituição por uma cultura de distração.”<sup>387</sup> Perda de coerência, alienação e triunfo da exterioridade seguem como conseqüências graves sobre esse grupo de espectadores, que ao se entregarem aos “prazeres dos sentidos” e à excitação do choque ficaria cego para a outra faceta do mesmo processo, a da representação moderna como *ilusão da vida*, como agente capaz de reintegrar o sujeito à elementos de seu cotidiano para os quais ele havia perdido a sensibilidade. A cautela, contudo, leva a cogitar uma capacidade do espectador de alternar-se entre essas duas modalidades de recepção, de posicionar-se de uma maneira ambivalente diante de um espectro cultural vasto, capaz de suscitar tanto simples *estímulo* quanto *imaginação* – do *choque* a uma *ilusão criativa* da vida.

### III

O século XIX assistiu através da literatura policial ao triunfo da figura do detetive, personagem capaz de levantar vestígios aparentemente isolados e, a partir deles, traçar o perfil de um determinado indivíduo a ser destacado do meio da multidão. A fotografia e a possibilidade de registrar de forma objetiva os contornos de uma pessoa tornavam-se, como Benjamin observa<sup>388</sup>, uma poderosa ferramenta. Ela entrincheirava a imagem humana, tornando “identificável” (separável) alguém que antes se perdia incógnito na massa urbana.

<sup>387</sup> Tom Gunning, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous spectator.” IN: Leo Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. p. 830.

<sup>388</sup> Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império/ A Boemia,” IN *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, p. 45.

O talento de um detetive se mede por sua perspicácia, o que vale dizer, por sua habilidade em recolher indícios fragmentados (as “pistas”) – elementos que por si só talvez não dissessem muita coisa – e opô-los de maneira a apontar uma dada direção, um suspeito. A atividade do detetive, seu esforço de *síntese*, produz sentido a partir de um universo estilhaçado de signos e de imagens, todos carentes de um fio condutor.

A palavra a qual se deve dar relevo é justamente “síntese”. Ela coloca no centro da discussão o problema da *atenção* e da *distração* na cultura de espetáculos e na experiência urbana do século XIX. *Síntese*, no caso, traduz-se pela necessidade de se manter algum tipo de sentido palpável e articulado, de unidade, em um ambiente marcado pela profunda fragmentação das referências cognitivas ao redor do indivíduo. O colapso mencionado logo antes, produzido sempre que o consciente não consegue bloquear o efeito de choques sucessivos disparados contra os sentidos, tem origem também na impossibilidade de se manter uma “integridade da percepção”<sup>389</sup> diante de uma avalanche de elementos não associados.

Jonathan Crary, que em sua obra magistral *Suspensions of Perceptions* trata a fundo a questão da atenção, cita algumas das conhecidas desordens mentais causadas por um trauma profundo, alterações relacionadas à quebra desta “integridade” da qual fala: histeria, abulia, psicastenia, neurastenia, afasia, agnosia<sup>390</sup> ... Todas casos extremos em que indivíduos perdem a capacidade de compreender símbolos e de articulá-los intelectualmente. Sem reconhecê-los de alguma forma, ficam impedidas a compreensão de mensagens e a comunicação em geral. Médicos e cientistas das décadas de 1870 e 1880 concentravam-se sobre tais temas, interessados em psicopatologias que indicavam um colapso da capacidade de identificação e síntese em pessoas que então se encontravam perdidas em um universo caótico de referências fragmentadas – como crianças que sem reconhecerem as letras do alfabeto não conseguem escrever palavras e frases que façam sentido. Numa esfera mais social, Crary propõe ainda uma interpretação paralela:

...what was thus labeled as pathological behavior could also be seen as a mode of resistance to consuming the world in a productive or socially useful way, a

<sup>389</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, p. 94.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 95.

*rejection of habitual or conventional patterns that organized perceptual information.*<sup>391</sup>

Psicopatologia ou comportamento social, o colapso da *atenção* causado por um ambiente de hiper-estímulo reagia à constante apresentação de novidades ao sujeito. Como na auto-defesa contra os choques, este acabava por fechar a sua sensibilidade. Daí, como reações mais frequentes, aquilo que Nietzsche chamaria de *niilismo*, “uma exaustão de significado, a deterioração dos signos,”<sup>392</sup> ou mesmo a melancolia ou a mera apatia.

Entre o radicalismo da afasia, o niilismo e o simples desinteresse há obviamente uma escala enorme. Deve-se notar, contudo, que a derrocada da atenção – em sua função sintética de criar uma unidade compreensível a partir de uma experiência estilizada da realidade – não provoca obviamente uma anulação absoluta de sua existência, mas o aparecimento de uma nova modalidade na qual ela funciona.

Tal modalidade, segundo Crary, leva em conta espectadores isolados e individualizados (mesmo que lado a lado) para os quais a atenção, o ato de concentrar-se em um determinado evento ou apresentação, não representa um estado de interiorização subjetiva<sup>393</sup>. Crary refere-se especificamente ao “desengajamento da percepção de um modelo de interioridade.”<sup>394</sup> Em termos um tanto resumidos, esse processo leva a um outro conceito, também aplicado à forma com se pode reagir a uma série de estímulos externos: automatismo. A *intimidade* com a qual os indivíduos podiam refletir e assimilar uma mensagem perdia força diante de um modelo cultural, político e econômico que pressupunha a padronização das relações entre *ação e reação*, e a necessidade comercial de lidar com um público que não processava a informação de formas diversas e interiorizadas, mas obedecendo a uma certa gama de expectativas que não fugiam aos limites de previsibilidade.

Crary tem uma definição bem sucinta do que pode significar exatamente, em termos modernos, “prestar atenção”:

<sup>391</sup> Ibidem, p. 95. “o que era pois etiquetado como comportamento patológico podia também ser visto como uma modalidade de resistência ao consumo do mundo em uma maneira produtiva e socialmente útil, uma rejeição dos padrões habituais ou convencionais que organizavam a informação perceptiva.”

<sup>392</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>393</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 83.

*...a disengagement from a border field of attraction whether visual or auditory, for the sake of isolating or focusing on a reduced number of stimuli.*<sup>395</sup>

Seu tratamento da questão, por sua vez, afasta-se da tradição – ou mesmo de autores mais contemporâneos, como Walter Benjamin – na medida em que quebra uma dicotomia clássica que opõe *atenção* e *distração* como dois estados contraditórios. Crary sugere ao invés disso que ambos coexistem em um mesmo *continuum*, alternando-se com dinamismo, um servindo como resguardo (na distensão) e estímulo do outro. Compreender esse sistema significa também admitir o grande paradoxo da atenção: olhar ou concentrar-se intensamente em um objeto não leva a um entendimento mais profundo ou completo dele, mas à “desintegração perceptiva”<sup>396</sup> dos sentidos, que de tanto tentarem ver já não enxergam mais nada, entrando em desmoronamento. A alternância com a *distração*, por outro lado, garantiria o equilíbrio necessário para a manutenção de uma estabilidade mínima e a conservação da coerência.

O risco de colapso deve naturalmente ser controlado, mas o inverso, a possibilidade de se experimentar o seu radicalismo, aponta ao mesmo tempo para uma interessante reorganização da sensibilidade, cada vez mais desafiada por um ambiente de referências fragmentadas. É deste contexto que surge uma nova modalidade de *atenção* – que no caso de Crary descobre-se através do trabalho de Cézanne. Analisando os quadros e textos do pintor, Crary re-estabelece o conceito de *síntese* como um “senso de coexistência rítmica de elementos radicalmente heterogêneos e temporalmente dispersos.”<sup>397</sup>. Em outras palavras, como a conservação da integridade pela percepção, garantindo a inteligibilidade de uma dada representação apesar da tensão latente entre as suas partes, tensão que ameaça desintegrar a sua unidade a qualquer momento.

Esta moeda, como todas as outras, obviamente tem dois lados, e se pode suscitar criativamente uma nova relação entre o mundo, o olho e a subjetividade, apresentando uma integração original de elementos díspares – vide Cézanne, com uma sintaxe do olhar inovadora –, pode também manter o espectador isolado em um automatismo que passa longe de qualquer interiorização. A ambivalência

<sup>395</sup> Ibidem, p. 1. “...um desengajamento de um campo de atenção, seja visual ou auditivo, mais amplo em função de isolar ou focalizar em um número reduzido de estímulos.”

<sup>396</sup> Ibidem, p. 289.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 297. “*synthesis in the sense of the rhythmic coexistence of radically heterogeneous and temporally dispersed elements.*”

observada aqui é a mesma que torna o cinema em seus primeiros anos uma promessa de integração (que pode ou não se concretizar):

*Cinema [...] is a contradictory form of synthetic unity in which rupture is also part of an unbroken flow of time, in which disjunction and continuity must be thought together. Cinema is the dream of the fusion, of the functional integrity of a world where time and space were being uncoiled into a manifold of proliferating itineraries, durations and velocities. As numerous critics have suggested, film became a validation of the authenticity of the perceptual disorientations that increasingly constituted social and subjective experience.*<sup>398</sup>

É interessante notar o processo que transforma a “desorientação”, o suposto descarrilar da função perceptiva, em uma modalidade original de *olhar*, integrando a ruptura como elemento constitutivo, para então experimentá-la em seu radicalismo. A cinematografia representa muito bem o fenômeno, primeiro com o simples retratar de uma cena destacada do tempo e do espaço pela técnica, mais tarde pelo uso revolucionário da edição.

Nas páginas precedentes apresentou-se aquilo que estava em jogo para o espectador, indivíduo singular, na ocasião do lançamento do cinematógrafo. A invenção comercial do *tempo livre* e do lazer, a cultura de espetáculos, a *ilusão da vida* e o choque como atrações do século XIX. Um novo tipo de *olhar* que se formava aos poucos, capaz de integrar elementos desintegrados, mantendo um sentido inteligível a partir de referências fragmentadas, mas também sugerindo uma nova sensibilidade – que por sua vez será explorada com mais calma adiante.

O próximo capítulo discutirá como essa “interface” original moldou um tipo de indivíduo coletivo e com pretensões universalistas, formado para um consumo padronizado. Um indivíduo coletivo idealmente encarnado por cada pessoa que entrava em uma sala de espetáculos, e da qual se esperavam reflexos previsíveis ao invés de reações subjetivas: o **público**.

---

<sup>398</sup> Ibidem, p. 345. “Cinema é uma forma contraditória de unidade sintética na qual a ruptura também é parte de um fluxo contínuo de tempo, no qual disjunção e continuidade devem ser pensadas juntas. Cinema é o sonho da fusão, da integridade funcional de um mundo onde tempo e espaço estavam sendo desencadeados numa variedade de itinerários, durações e velocidades a se proliferarem. Como vários críticos sugeriram, o filme se tornou a validação da autenticidade das desorientações perceptuais que cada vez mais constituíam a experiência social e subjetiva.”

### 4.3 – A invenção do “público” moderno.

#### I

A exploração em massa de um produto depende inevitavelmente de sua fabricação em série. Seu sucesso, por sua vez, pressupõe um encontro entre as suas características intrínsecas, aquilo que ele apresenta ou oferece, e os anseios do consumidor, que deve ver ali algo de atraente – algo que facilite a sua vida, solucione um problema, ou que simplesmente lhe dê prazer. Um casamento entre estas duas instâncias. Menos óbvio, mas igualmente determinante, é o fato de que no capitalismo industrial o produto muitas vezes antecede a existência de um contexto no qual ele aparece como de fato necessário. A *oferta* nem sempre responde, portanto, a uma *demand*a específica e latente observada na sociedade. Ao contrário, ela comumente a estimula, tornando um dado produto primeiro original, depois bem-vindo, mais tarde necessário, finalmente indispensável (pelo menos até ser substituído por um outro). A demanda como resultado da oferta – e não o contrário.

A demanda à qual o Cinematógrafo Lumière seguiu ao encontro não foi criada por ele próprio, mas por uma cultura de espetáculos que se sedimentava através do século XIX, em diferentes medidas, por quase todo o globo. Seu espaço de atuação já estava formado no momento do lançamento do aparelho pelos irmãos de Lyon, que alimentavam com a sua invenção um desejo comercial por novidades – aliás, no início, apenas como “mais uma” delas. No momento de inauguração do cinematógrafo, em 1895, teatros e salas de apresentação exploravam especificamente esse mercado, impulsionado tanto por aparelhos e idéias toscas, de vida útil bem curta, quanto por representantes de uma crescente indústria de entretenimento, a essa altura internacionalizada (vide Thomas Edison).

Tais espaços especializados floresciam sobretudo nos centros urbanos, onde tornavam-se sedentários aos poucos, enquanto no interior a exploração se fazia através de homens itinerantes, que visitavam vila após vila trazendo suas novidades. O cinema seguiu este percurso, experimentando as duas modalidades de exibição, mostrando-se a uma variedade enorme de espectadores.

Um estudo antropológico do “espectador cinematográfico”, por mais interessante que possa parecer, chegaria inevitavelmente a um caleidoscópio

interminável de perfis, ou seja, à constatação de que o espectador de Paris diferia em muito do da Sibéria, por sua vez completamente diferente do de Havana... Espectadores variados, reações variadas. Não havia obviamente um “olhar cinematográfico” inato a todas as culturas, originalmente prontas a receber e codificar essa novidade, assim como a linguagem que ela aos poucos propunha.

Contudo, como foi dito, a exploração comercial do Cinematógrafo Lumière pressupunha – assim como qualquer produto inscrito numa mentalidade industrial – uma standardização das modalidades de consumo, o que vale dizer, a garantia de que espectadores em diferentes pontos do globo reagiriam ao produto obedecendo a um mesmo padrão minimamente estável, em acordo com as expectativas dos investidores.

Como combinar, pois, a diversidade cultural observada de país em país – mesmo de vila em vila – com um desenho de exploração *em massa* de um dado produto? Como garantir uma recepção homogênea por parte de indivíduos de origens tão diversas? A resposta para estas perguntas está em parte na adequação, no decorrer do século XIX, do indivíduo em *agente consumidor*. No caso da cultura de espetáculos, isso equivale a um olhar específico que, deixando de enxergar os espectadores como pessoas distintas, cada qual com histórias e necessidades particulares, tratava-os como um único sujeito coletivo, como *público*.

Que fique claro, *público* não é apenas um status conferido a qualquer concentração de pessoas que mantêm a atenção em um mesmo objeto. *Público* é um processo, ele precisou ser *formado*. A história desta formação, inscrita de uma forma mais ampla no próprio desenvolvimento do capitalismo industrial, tem algumas etapas características cujo delineamento pode contribuir à uma melhor compreensão do fenômeno cinematográfico em seu primeiro momento.

Uma analogia interessante à boa parte das mudanças observadas na segunda metade do século XIX, em termos de comportamento de consumo, pode ser encontrada no surgimento das lojas de departamento. Roupas finas, principalmente vestidos femininos, que durante séculos eram moldadas de acordo com o corpo da pessoa destinada a usá-las, eram então expostas e vendidas em grandes espaços comerciais, oferecidas em diversas modelagens pré-estabelecidas. A prática de “tirar as medidas”, para depois confeccionar artesanalmente a peça, enfrentava a concorrência de produtos industrializados, de preços muito mais

atraentes. O sentido do movimento se invertia: não se moldava mais o tecido de acordo com o corpo específico da cliente, mas o contrário, esta deveria adequar-se a uma das opções oferecidas pelo comerciante.

O processo de *padronização* da vida cotidiana – sobretudo daquela que se desenrolava nos centros urbanos –, assim como o de formação de um *público* pretensamente universalista, de “homens modernos”, contou em grande medida com o desenvolvimento simultâneo da imprensa no XIX, ao mesmo tempo personagem e canal de tais transformações. Nesse sentido, o trabalho da historiadora Vanessa Schwartz mostra-se central à discussão.

Segundo a autora, a imprensa “de grande tiragem”, com o seu apelo ao sensacionalismo, moldava aos poucos uma comunidade de leitores isolados que através dos jornais compartilhavam uma mesma experiência – no caso a do cotidiano urbano, com o seu frenesi e a constante introdução de novidades. Mais que isso, atribuía um sentido específico a tal experiência, transformando em representação inteligível, com uma gramática própria, um conjunto de elementos potencialmente desnorteantes e traumáticos para o observador. Dava forma – começo, meio e fim – ao caos cognitivo e à variedade exaustiva de informações que abarcavam os sentidos do homem moderno.<sup>399</sup>

O “homem moderno”, personagem desta prosa, engendrado como sujeito universal em um mundo a ser descoberto e experimentado em seu radicalismo, assumia através das páginas impressas a *persona* do *flanêur* que percorria as ruas da cidade sorvendo-a com os olhos. Ler o jornal – e, em outra medida, ver os desenhos e caricaturas – significava movimentar-se por esses caminhos, não tanto com a liberdade de um aventureiro urbano, que escolhe por que vielas se perder (perder-se representava riscos), mas com a sensação de participar de uma mesma experiência coletiva que unia os membros da comunidade mencionada, a dos “homens modernos”. Eis o mais importante, não deixar de fazer parte deste espetáculo sensacional – o que pressupunha submeter-se à sua rígida pedagogia dos sentidos. A cultura de massa, de acordo com Vanessa Schwartz, passava então a dirigir-se a uma “sociedade de espectadores”.<sup>400</sup>

Não se pode perder de vista, simultaneamente, as transformações sofridas pelos próprios jornais no século XIX, que ao se popularizarem viram suas tiragens

<sup>399</sup> Vanessa Schwartz, *Op. Cit.* p. 28.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 2.

multiplicarem-se progressivamente – movimento acompanhado pelo desenho deste olhar “universal” supostamente assumido pelos leitores. Em 1870, a tiragem dos jornais diários parisienses variava em torno de um milhão de exemplares. Dez anos depois, com uma duplicação dos títulos, este número passou para dois milhões. Em 1910 chegaria a cinco milhões de exemplares.<sup>401</sup> Os jornais, antes exclusivos dos salões da elite política parisiense, adquiridos através de assinaturas e passados de mão em mão, mudava também o seu perfil de consumo: o ano de 1863 marca o lançamento da imprensa popular, com publicações a apenas 5 centavos de franco (uma assinatura custava em média 40 francos anuais).<sup>402</sup>

O processo de metamorfose da imprensa observado a partir da década de 1870, e intensificado durante os últimos vinte anos do século XIX, recebeu pela própria sociedade da época o apelido de *americanização*. O modelo jornalístico importado dos Estados Unidos trazia como mudança mais significativa (além da introdução da publicidade e da produção industrializada) a emergência da *reportagem*, assim como a da figura próprio repórter, personagem que buscava “descrever minuciosamente uma situação ou um evento, divulgar as informações mais certas e precisas possíveis.”<sup>403</sup> A informação aos poucos ganhava espaço em detrimento da análise e do comentário na medida em que as publicações se popularizavam, dirigindo-se assim a um número maior de leitores – que os jornais seduziam não apenas pela inteligência, mas também pela sensibilidade<sup>404</sup>.

O crescimento das tiragens na França e, mais especificamente, em Paris, tem relação direta com dois fatos estruturais importantes: o primeiro deles, a revolução de 1848, que instituiu o sufrágio universal masculino, ampliando o espectro político nacional; o segundo, a própria redução gradual do analfabetismo, que de 53% em 1832 caiu para 27% em 1869, chegando a 17% em 1880.<sup>405</sup>

Fatos políticos e diplomáticos dividiam espaço com folhetins que ilustravam a experiência do mundo moderno (e as transformações de comportamento conseqüentes), narrando o percorrer vadio do *flanêur* pelos *bulevares*, e

<sup>401</sup> Christian Delaporte. *Histoire du Journalisme et des Journalistes en France*. p. 18

<sup>402</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 22. « ...le reporter, observateur privilégié, cherche à décrire minutieusement une situation ou un événement, à divulguer des informations les plus sûres et les plus précises possibles. »

<sup>404</sup> Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. p. 111.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 72.

mergulhando na vida privada da burguesia, propondo uma espécie de voyeurismo social.

O espaço dos folhetins em jornais existia desde o final do século XVIII, porém o seu sucesso comercial, capaz de atrair leitores e anunciantes, foi definido pela escolha de Émile de Girardin (1802-1881) de publicar na sessão romances “em fatias”. A experiência inaugural, no ano de 1836, propunha cotidianamente em *La Presse*, em seqüência, trechos de *La Vieille Fille*, de Balzac. O número de assinantes, que em agosto de 1836 era de 2.670, em fevereiro do ano seguinte chegaria à casa dos 14.000.<sup>406</sup>

O autor Jean-Claude Vareille levanta em seu livro *Le roman populaire français* os principais temas ilustrados nestas obras, todos de grande apelo popular:

- 1) o romance sentimental.
- 2) o romance de *bas-fond*.
- 3) o romance marítimo (histórias de naufrágios).
- 4) o romance campestre.
- 5) o romance “engajado”.
- 6) a vingança retardada (o personagem que volta anos depois para fazer justiça).
- 7) gêmeos, ou personagens duplos (ou até irmãos inimigos).
- 8) histórias de erros judiciários.
- 9) enigmas policiais.
- 10) o romance patriótico.<sup>407</sup>

O nível de sensacionalismo nessas histórias era bem variado, e geralmente se pautava pela própria linha editorial do jornal em que se publicava o folhetim. Porém mesmo grandes publicações como *La Nation* utilizavam-se deste artifício para atrair leitores. Vide a *chamada* abaixo para a estréia de *Les Parisiens Maudits*, que seria lançado no dia 20 de julho de 1892:

*PARISIENS MAUDITS par Jean Bruno*

<sup>406</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>407</sup> Jean-Claude Vareille, *Le roman populaire français (1789-1914), idéologies et pratiques*. P. 60-70.

*Ce roman pathétique et émouvant contient de saisissantes descriptions de bouges. Dans des pages fouillées et prises sur le vif, on y voit le vice dans toute son horreur, la prostitution dans toute sa hideur.*

*Le luxe effréné des satrapes, dont les palais regorgent d'or, le libertinage éhonté des certaines grandes dames, la basse hypocrisie de la tourbe noire, qui a déclaré une guerre acharnée aux légitimes revendications des travailleurs ; tous ceux qui conspirent contre la marche du progrès seront dévoilés et flétris dans*

*LES PARISIENS MAUDITS*

*Mais, à côté de tableaux terribles, de récits, de scènes sanglantes et mystérieuses, on trouvera dans*

*LES PARISIENS MAUDITS*

*l'histoire de touchantes amours, d'actes héroïques et de nombreux exemples de cette générosité qui caractérise le Parisien.*

*LES PARISIENS MAUDITS*

*obtiendront certainement un éclatant succès.<sup>408</sup>*

A história prometia desvendar todas as nuances da grande capital do luxo e do vício, explorando os seus personagens idealizados ao mesmo tempo que a corja em seus subterrâneos – incluindo aqueles que se punham contra a “marcha do progresso” (a ordem burguesa se impondo no ideário literário). Oferecia mistério, horror, e também uma história de amor. Sobretudo, sugeria ao leitor um passeio completo pelos diferentes cenários que constituíam a mítica Paris, com suas contradições e riquezas. Um panorama bem variado, como depois seria uma sessão do Cinematógrafo Lumière, na qual se pulava de um “gênero” a outro sem muita transição.

Já a estrutura do texto, dia após dia, se manteria literalmente “em fatias” sem que houvesse muita introdução (ou recapitulação) à história a cada edição. A fragmentação era patente, a ponto de tornar o texto bem vago para alguém que se deparasse com ele sem ter à mão o exemplar da jornada anterior – ainda que a temática geral da história pudesse mal ou bem ser identificada a partir de um dos modelos listados por Vareille:

Uma história de assassinato:

*Le Fils d'un Autre. Grand roman inédit*

<sup>408</sup> Publicado na edição de 11/07/1892. “Esse romance comovente e emocionante contém descrições surpreendentes de bordéis. / Em páginas elaboradas e escritas no calor do momento, vê-se o vício em todo o seu horror, a prostituição em toda a sua repulsa. / O luxo desmesurado dos sátrapas, cujos palácios são repletos de ouro, a libertinagem desavergonhada de algumas grandes senhoras, a baixa hipocrisia da turba negra, que declarou uma guerra empenhada às reivindicações legítimas dos trabalhadores; todos aqueles que conspiram contra a marcha do progresso serão desmascarados e desonrados em OS PARISIENSES MALDITOS. / Mas, ao lado de quadros terríveis, de relatos, de cenas sangrentas e misteriosas, encontraremos em OS PARISIENSES MALDITOS a história de amores tocantes, de atos heróicos e de numerosos exemplos dessa generosidade que caracteriza o parisienses./ OS PARISIENSES MALDITOS terão certamente um sucesso acachapante.”

XIII (suite) L'Anniversaire

*Et voilà que, soudain, son œil s'est démesurément agrandi.  
Il a cru voir que la porte s'entr'ouvrait, que la portière se soulevait... qu'un  
homme entraît réellement.  
Blême de terreur, ses dents claquant la fièvre, il recule...  
Le docteur Maurice Legrand, dans sa longue redingote, avec sa barbe noire et  
épaisse, habillé comme le soir de l'assassinat, est là, devant lui !<sup>409</sup>*

Uma romântica :

*L’Affaire Machin, par Bertol-Graivil.  
« Troisième Partie : Triple Assassinat*

VII – Où Suzanne Astier reparaît (suite).

*Il releva la tête et, résistant à la tyrannie de ses désirs, répondit froidement qu’il  
n’avait pas assez de ressources pour s’enfuir avec elle.  
- Pas assez de ressources !... répéta-t-elle lentement.  
Puis revenant à lui, presque menaçante :  
- Voudrais-tu me tromper encore ?  
Il la calma et lui avoua tout ce que lui avaient coûté ses débordements.  
- ...Si bien, acheva-t-il, que je ne vis plus qu’aux crochets de ma femme.  
- Elle est riche ?  
- Elle n’a que sa dot ; quant à mon beau-père, c’est autre chose !  
- Ah !<sup>410</sup>*

O caráter fragmentário dos folhetins, artificial na medida em que o texto fora preparado para um outro tipo de mídia, adaptava a narrativa literária à estrutura do jornal, assim como à sua lógica de enfileiramento de *informações* de forma isolada e independente. Vareille identifica aqui uma interessante tensão entre a “continuidade da intriga e a descontinuidade do suporte”:

*Les journaux (quotidiens ou périodiques) ont donc commencé par publier des nouvelles ou de courts récits, et ce n’est que lentement que s’est imposée l’idée qu’il était possible, voire souhaitable, de concilier la longueur du texte avec une*

<sup>409</sup> Publicado na edição de 30/12/1895 em *Le Petit Parisien*. Autor anônimo. “O ANIVERSÁRIO/ E eis que, de repente, seu olho cresceu desmesuradamente./ Ele acreditou ver a porta se entreabrir, a cortina se levantar... Um homem realmente entrar. / Pálido de terror, seus dentes batendo de febre, ele recua... / O doutor Maurice Legrand, no seu longo redingote, com sua barba negra e espessa, vestido como na noite do assassinato, está lá, na sua frente!”

<sup>410</sup> Publicado na edição de 06/07/1892 em *La Nation*. “O CASO FULANO. TERCEIRA PARTE: TRIPLO ASSASSINATO/ VII – Em que Suzanne Astier reaparece (continuação)./ Ele levantou a cabeça e, resistindo à tirania de seus desejos, respondeu friamente que ele não tinha recursos suficientes para fugir com ela. / – Sem recursos suficientes!... ela repetiu lentamente. / E, voltando-se a ele, quase ameaçadora: / – Você quer me enganar mais uma vez? / Ele a acalmou e confessou tudo o que lhe tinham custado suas extravagâncias. / – ...Tanto que, completou, eu vivo apenas com os crochês de minha mulher. / – Ela é rica? / – Ela tem apenas o seu dote; quanto ao meu sogro, é diferente! / – Ah!”

*présentation morcelée, de susciter une dialectique génératrice d'intérêt entre les deux pôles du système.*<sup>411</sup>

Uma relação dialética que reafirmava a estratégia de sedução empreendida pela imprensa junto ao seus leitores, cujas sensibilidades também se tornavam alvo dos jornais. A linguagem difundida pelo romance emprestava o seu elemento de *familiaridade* a leitores que a experimentavam de uma forma atualizada, *moderna*.

Os *faits divers*, enquanto isso, mais estritamente em harmonia com a fragmentação jornalística, destacavam da cena urbana histórias reais, porém espetaculares, apresentando em capítulos o desenrolar de um determinado “caso” a ser acompanhado pelo público-leitor:

*The fait divers (...) reproduced in extraordinary detail, both written and visual, stories that might have seemed unbelievable but were actually true (...). The genre consisted of exceptional events that happened to ordinary people. The newspaper faits divers implied that the everyday might be transformed into the shocking and sensational and ordinary people lifted from the anonymity of urban life and into the realm of spectacle. [...]*

*...the fait divers constructed a new kind of public life by thrusting ordinary people, even innocent victims and murderous transients, onto a vast stage for inspection by the “universalized” eye of the newspaper reader. The faits divers indicated that all life, no matter how banal, could be rendered spectacular through sensational narrative.*<sup>412</sup>

Transformar a desordem e a diversidade da experiência subjetiva em um discurso inteligível e linear, incorporável por qualquer um, e produzir um quadro a partir de olhares múltiplos, significava, no contexto moderno explorado por Schwartz, “emoldurar” o cotidiano, dar-lhe uma forma específica de acordo com um padrão estabelecido, definindo arquétipos e personagens facilmente identificáveis. Significava destacá-lo de um *continuum* complexo, transformando-

<sup>411</sup> Vareille, *Op cit*, p. 214. “Os jornais (cotidianos ou periódicos) começaram portanto por publicar novelas ou relatos curtos, e foi apenas lentamente que se impôs a idéia de que era possível, quiçá desejável, conciliar a extensão do texto com uma apresentação em pedaços, suscitar uma dialética geradora de interesse entre os dois pólos do sistema.”

<sup>412</sup> Schwartz, *Op. cit.*, pp. 36 e 39. “O *fait divers* (...) reproduzia num detalhamento extraordinário, tanto escrito quanto visual, histórias que talvez tivessem parecido inacreditáveis mas que eram de fato verdadeiras (...). O gênero consistia em eventos excepcionais que aconteciam a pessoas comuns. Os *faits divers* dos jornais sugeriam que o cotidiano poderia ser transformado em chocante e sensacional, e pessoas comuns tiradas de seu anonimato de vida urbana para o reino do espetáculo. [...]

...os *faits divers* construíam um novo tipo de vida pública ao levar pessoas comuns, mesmo vítimas inocentes e transeuntes homicidas, a um vasto balcão de exame pelo olho “universalizado” do leitor de jornal. Os *faits divers* indicavam que toda vida, não importa o quão banal, poderia ser tornada espetacular através de uma narrativa sensacional.”

o em um conjunto de *momentos, instantes e eventos*<sup>413</sup> autônomos, apresentando-o como um objeto de consumo, um espetáculo capaz de produzir um panorama variado de sensações, e mesmo choque.

Os *faits divers*, assim como os folhetins, tinham seus temas prediletos e uma dose variável de pedagogia. O trágico e o cômico se alternavam cuidadosamente, mantendo um equilíbrio saudável às páginas dos jornais. Em ocasiões, dependendo do nível de impacto de uma determinada história junto aos leitores, a nota ganhava amplitude, tornando-se uma série investigativa através da qual se acompanhava, dia após dia, os desenvolvimentos (ou o desvendar) do caso. Em novembro de 1869, por exemplo, a publicação *Le Petit Journal* foi tomada pelo chocante *Affaire Troppmann*, através do qual seguiu-se por semanas a história de um jovem assassino de oito vítimas de uma mesma família. Mais comum, contudo, era encontrar no jornal uma lista de pequenas notas sucintas, porém de grande efeito, como a seguinte:

*Suicides*

*Il est fort rare qu'une épidémie de suicides pareille à celle qui nous fait actuellement emplir nos colonnes de noyés, pendues, asphyxiés, etc., sévisse en plein été, au moment où la vie est la plus facile ou la moins dure à supporter.*

*Et, malheureusement, la plupart, pour ne pas dire la grande majorité de ces suicides, sont dus à la misère.*

*Aujourd'hui, le sieur C. Joseph, quatre-vingt trois, rue Payenne, dans une situation précaire depuis de longs mois, n'a pu supporter sa vie de misère et s'est jeté par la fenêtre de sa chambre située au deuxième étage.*

*La mort a été instantanée.*

*Un autre, le sieur Léopold T..., cinquante-cinq ans, journalier, rue Ramponneau, sans travail depuis quelque temps et sans d'autres ressources que son travail pour vivre, a mis fin à sa misérable existence en se pendant, la nuit dernière, dans sa chambre.*

*A demain la suite.*<sup>414</sup>

*Fatalidade e aleatório*<sup>415</sup> ganhavam grande força, amenizando alguma eventual interpretação social ou política que eventos poderiam ter, dando-lhes uma conotação mais accidental, transformando-os em dramas pessoais. Grande

<sup>413</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>414</sup> Publicado na edição de 02/07/1892 em *La Nation*. “**Suicídios:** É muito raro que uma epidemia de suicídios como a que atualmente nos faz encher nossas colunas de afogados, enforcados, asfixiados, etc, atue em pleno verão, num momento quando a vida é mais fácil ou menos dura a suportar. / E, infelizmente, a maior parte, para não dizer a grande maioria de suicídios, se deve à miséria. / Hoje, o senhor C. Joseph, rue Payenne, 83, em uma situação precária por longos meses, não pôde mais suportar sua vida de miséria e se atirou pela janela de seu quarto, situado no segundo andar. / A morte foi instantânea. / Um outro, o senhor Leopoldo T..., cinquenta e cinco anos, jornaleiro, rua Ramponneau, sem trabalho, pôs fim a sua miserável existência enforcando-se, na noite passada, em seu quarto. / Amanhã a continuação.”

<sup>415</sup> Varelle, *op. cit.* p. 95.

parte da notas, no entanto, sequer chegava ao nível de sofisticação dramática visto nesta citada acima, apresentando-se como textos quase telegráficos, de tal forma curtos que pouco informavam, funcionando quase como um inventário diário das mazelas urbanas:

*Crime passionnel*

*Un crime... passionnel a été commis, ce matin, à l'heure du berger, par un marchand de vin, 87, rue Saint-Antoine, mari trompé, qui a surpris sa femme en conversation prévue, mais criminelle, avec un troisième larron.*

*Il l'a tuée.*

*Le meurtrier s'est constitué prisonnier.<sup>416</sup>*

*Ecrasé par un train*

*Un jeune homme paraissant âgé d'une vingtaine d'années a été trouvé écrasé cette nuit sur la ligne de Sceaux près de la gare de Gentilly.*

*Le malheureux, dont la mort est due, d'après l'enquête à un accident, était porteur de lettres venant de Marseille et adressées à M. Amédée Azéma, 15, rue Turbigo.<sup>417</sup>*

Não apenas sangue, mas também casos misteriosos ou quase cômicos preenchiam as sessões de *faits divers*:

*Un vieux truc*

*Il y a deux jours, un individu, disant être le comte de la Villarial, louait avenue Victoria un bel appartement meublé.*

*Hier, il se rendait chez un bijoutier du Palais-Royal et choisissait pour 3,400 francs de bijoux qu'il demandait à faire porter chez lui pour faire choisir la comtesse.*

*On se rendit à son désir et hier soir un employé se présentait avec les bijoux à l'adresse indiquée.*

*Le comte prit les bijoux, passa dans une autre pièce et... on l'attend encore.*

*L'autre pièce, donnant sur le palier, lui avait permis de prendre la fuite.<sup>418</sup>*

Difícil deixar de desenhar um paralelo entre tal coleção de *imagens*, fragmentada, de partes autônomas e com um sentido claramente panorâmico, e uma sessão inicial do cinematógrafo Lumière, com o qual também se passava a

<sup>416</sup> Publicado na edição de 18/12/1892 em *La Nation*. “**Crime passional:** Um crime... passional foi cometido, essa manhã, bem cedo, por um mercador de vinho, rua Saint-Antoine, 87, marido enganado, que surpreendeu su mulher com conversa prevista, porém criminal, com um terceiro bandido. / Ele a matou. / O assassino se encontra preso.”

<sup>417</sup> Publicado na edição de 10/12/1895 em *La Poste*. “**Esmagado por um trem:** um jovem aparentando vinte anos foi encontrado esmagado essa noite sobre a linha de Sceaux, próxima à estação de Gentilly. / O coitado, cuja morte se deve, de acordo com a investigação, a um acidente, portava cartas vindas de Marseille e endereçadas ao Sr. Amédée Azéma, rua Turbigo, 15.”

<sup>418</sup> Publicado na edição de 30/12/1895 em *Le Radical*. “**Um velho truque:** há dois dias um indivíduo, dizendo-se conde de Villarial, alugou na avenida Victoria um belo apartamento mobiliado. / Ontem, dirigia-se a um joalheiro de Palais-Royal e escolhia por 3.400 francos jóias que ele pedia que fossem levadas ao seu apartamento para que a condessa fizesse sua escolha. / Seu desejo foi atendido e ontem à noite um empregado se apresentava com as jóias ao endereço indicado. / O conde pegou as jóias, passou até o outro cômodo e... ele ainda é esperado. / O outro cômodo, dando para a escada, permitiu que ele fugisse.”

sensação de onipresença, de acompanhamento quase direto de tudo que se passava de notável – de *espetacular* – no universo de seus espectadores, a sensação de se estar por toda a parte ao mesmo tempo, acompanhando os eventos que tornavam o cotidiano numa experiência original, imperdível e, finalmente, moderna. Folhetins e *faits divers*, não surpreendentemente, recebiam décadas antes o mesmo tipo de crítica que o cinematógrafo viria a encontrar a partir de 1896:

*Le journaliste royaliste Alfred Nettement, de la Gazette de France, et le député de gauche Chapuys-Montlaville dénoncent tous deux les méfaits du roman-feuilleton : « il détourne le public de la politique, incite à la passivité, corrompt les mœurs et le goût, développe l'imagination aux dépens de la raison, suscite l'émotion aux dépens de la pensée. Le roman-feuilleton n'éduque pas le peuple, ce que prétendent ses défenseurs, il le pervertit. »*<sup>419</sup>

Mais uma vez, uma crítica que denunciava a valorização do apelo à sensibilidade e aos sentidos, em detrimento do cultivo moral e intelectual. A reformulação dos jornais franceses durante o século XIX produziu inovações tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Vale a pena notar, porém, a maneira como cada uma dessas duas instâncias influenciou drasticamente na formulação da outra. O conteúdo se submetia com frequência às necessidades da forma, e vice-versa.

Benjamin, desenvolvendo a questão da informação jornalística<sup>420</sup> e suas especificidades, sublinha como uma de suas principais características a suposta autonomia do seu conteúdo. Uma dada informação impressa no jornal não precisava (ainda que pudesse) ter conexão com qualquer outra notícia que eventualmente ocupasse o espaço ao lado. Ela deveria ser breve, inteligível e auto-suficiente, ainda que naturalmente com as relações de intertextualidade inevitáveis. A “informação” *strictu sensu*, porém, deveria bastar por si mesma.

À informação jornalística Benjamin opõe a narrativa, numa rivalidade que ele chama de “histórica”<sup>421</sup>. A primeira buscaria simplesmente transmitir um fato objetivo e autônomo, uma mensagem que poderia ou não produzir algum tipo de sensação ou reação na pessoa, mas que no final acabaria sofrendo descarte, fosse

<sup>419</sup> Feyel, *op. cit.* p. 113. “O jornalista realista Alfred Nettement, da *Gazette de France*, e o deputado de esquerda Chapuys-Montlaville, denunciam ambos os malefícios do romance-folhetim: “ele desvia o público da política, incita a passividade, corrompe os costumes e os gostos, desenvolvem a imaginação em detrimento da razão, suscita emoção em detrimento do pensamento. O romance-folhetim não educa o povo, como pretendem os seus defensores, ele o perverte.”

<sup>420</sup> Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire.” *Op. Cit.* p. 107.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

por falta de relevância ou por substituição por outra mais nova. A narrativa, por outro lado, teria a pretensão de integrar-se à experiência subjetiva do indivíduo – ao invés de aliená-la.

Não é difícil perceber, contudo, neste contexto jornalístico do século XIX, uma mistura bem significativa entre informação e narrativa. A diferenciação sugerida por Benjamin define duas formas de comunicação contraditórias no campo da experiência, o que não quer dizer necessariamente que ambas se encontrassem apenas em “estado bruto” na sociedade, em permanente oposição. Os *fait divers* e os folhetins eram prova disso. O próprio noticiário de tom mais sensacionalista dependia dessa mistura bem dosada entre a forma narrativa – o que não assegurava automaticamente qualquer assimilação subjetiva – e o informativo, que complementavam-se comercialmente.

A palavra-chave para este casamento é *fidelização*. O uso de uma estrutura narrativa, fosse ela evidente ou subliminar, mostrava-se central para fazer com que o leitor-consumidor no dia seguinte voltasse a comprar o jornal, acompanhando o desenvolvimento (o “próximo episódio”) de uma notícia ou história:

*...la technique de ce nouveau genre journalistique : il faut savoir tenir en haleine les lecteurs par une histoire sans cesse rebondissante, les plonger dans un monde qui leur est étranger ou exotique parce qu'il est éloigné historiquement, géographiquement ou socialement, savoir écrire au jour le jour pour ne pas être un jour sans répondre à la frénésie du public, enfin savoir pratiquer la coupe, c'est-à-dire achever chaque feuilleton quotidien sur un « suspense » tel, que les lecteurs se précipitent le lendemain pour connaître la suite.<sup>422</sup>*

A re-introdução constante de novidades ao público contava também com uma variante: oferecer *mais do mesmo*, o que geralmente queria dizer mais do que já se mostrara bem sucedido. Algo semelhante ocorrerá por volta de 1900 com o cinema. Um processo mais amplo de sedentarização de salas de cinema dependerá de um público fiel que retorna semana após semana para seguir uma dada história em série, ou mesmo para ver um novo filme, mas que repita o estilo do assistido na vez anterior. O público feminino terá aqui um papel fundamental.

---

<sup>422</sup> Feyel, *Op. cit.* p. 112. “...a técnica deste novo gênero jornalístico: deve-se saber prender o fôlego dos leitores através de uma história com reviravoltas incessantes, mergulhá-los num mundo que lhes é estrangeiro ou exótico porque histórica, geográfica ou socialmente distante, saber escolher dia a dia para não ficar nem um dia sem responder ao frenesi do público, enfim, saber praticar o corte, quer dizer terminar cada folhetim diário com ‘suspense’ tal que os leitores se precipitem no dia seguinte para conhecer a continuação.”

Uma sedentarização incipiente pôde ser observada logo no começo de 1896, não ainda em salas especializadas, mas em locais que receberam o cinematógrafo Lumière por temporadas mais longas, como as lojas Dufayel em Paris. Um bom indicador de um começo de fidelização, ainda que tímido, vê-se na simples presença diária do aparelho dos irmãos de Lyon na coluna “Spectacles et Plaisirs Divers” [“Espetáculos e Prazeres Diversos”] em jornais como *Le Petit Parisien* e *Le Petit Journal*. A listagem oferecia horários e locais das principais atrações de Paris. A partir de 06 de fevereiro de 1896 o Cinematógrafo foi incluído ali, dividindo espaço com o Moulin Rouge e o Folies Bergère. Em 23 de abril do mesmo ano a inscrição *Cinématographe* publicada nos jornais foi substituída por *Cinématographe Lumière*, protegendo assim a invenção original das cópias que se espalhavam pela capital.

Resgatando uma frase de Goethe<sup>423</sup>, Benjamin fala sobre a questão do desejo no homem como algo que se projeta no tempo, sendo preenchido e estruturado<sup>424</sup> pela experiência ano após ano, para com a maturidade concretizar-se. “O desejo realizado é o coroamento da experiência,” diz ele<sup>425</sup>. O caráter transcendental desse desejar parece claro, não tanto como algo que se encontra ou ganha, mas como um lugar, uma plenitude existencial, ao qual se chega. Ao final deste percurso ter-se-ia, idealmente, uma narrativa, que por sua vez poderia ser considerada como o testamento de um indivíduo ao mundo que ele, finalmente, abandona.

Nada mais diferente do que a idéia de “desejo” observada no contexto da cultura de espetáculos do século XIX. Para a engrenagem da sociedade de consumo que movimentava o jornalismo descrito acima (as novidades apresentadas nas casas de show e, mais tarde, o cinema) “desejo” sofria uma redefinição com o capitalismo. Primeiro, o indivíduo – ou melhor, o consumidor – conhecia a novidade, fosse vendo-a na rua, fosse pela publicidade. Num impulso, atirava-se em direção a ela. Adquirindo-a, finalmente a descartava. Nada de transcendência ou plenitude, apenas o sistema que garantia um acesso fácil e rápido ao objeto de desejo, assim como uma substituição igualmente veloz deste primeiro objeto desejado por outro que ainda não se tinha. Não tê-lo, por sua vez,

<sup>423</sup> “Aquilo que desejamos na juventude, recebemos em abundância na idade madura.”

<sup>424</sup> Benjamin, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

significava manter-se excluído da comunidade (imaginada) de “homens modernos”, do centro da ação, do novo. Significava não participar do estar-no-mundo moderno, não dividir estas mesmas experiências.

Mas quais experiências? A apreensão de um significado subjetivo pelo homem, a incorporação íntima de um sentido, de um *estar-no-mundo* que transcendia o seu cotidiano imediato – elementos que compunham uma experiência de fato –, parecia sofrer a concorrência de uma relação diferente entre o ser e o universo no qual ele atuava. Relação esta que passava inevitavelmente pela idéia de consumo, no caso de sensações imediatas. Seu traço de coletividade por sua vez transmitia ainda outra sensação, a de se fazer parte de uma *verdadeira* experiência, ainda maior, imperdível: a *vida moderna* e o seu fabuloso teatro. A “coletividade” mencionada, entretanto, não sinalizava uma união entre pessoas e suas histórias, mas o inverso, uma atomização radical do indivíduo, que progressivamente tornava-se um solitário na multidão.

Retornando à questão da imprensa no século XIX, e sua participação na formação de um “público” pretensamente universal, de um consumidor que obedecia aos padrões do produto (e não o inverso), deve-se notar ainda que o crescimento da alfabetização e do número de leitores de jornais foi acompanhado pela adoção de um estilo de texto cujo apelo era mais e mais visual. Vanessa Schwartz enfatiza bastante este ponto quando argumenta que “A palavra impressa dava acesso a Paris moderna *enquanto uma imagem*.”<sup>426</sup> Ao anunciarem uma novidade, os jornais despertavam um tipo de curiosidade “horizontal” na sociedade: homens, mulheres, crianças, indivíduos de diferentes origens, idades e classes sociais, todos esperavam ver por si mesmos na rua, com os próprios olhos, aquilo que haviam lido antes na imprensa.

*The visual representation of reality as spectacle in late nineteenth-century Paris created a common culture and a sense of shared experiences through which people might begin to imagine themselves as participating in a metropolitan culture because they had visual evidence that such a shared world, of which they were a part, existed.*<sup>427</sup>

<sup>426</sup> Schwartz, *Op. Cit.* p. 16. Não grifado no original.

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 6. “A representação visual da realidade como um espetáculo na Paris do final do século XIX criava uma cultura comum e um senso de experiências compartilhadas através dos quais as pessoas podiam começar a se imaginar participando de uma cultura metropolitana, pois tinham provas visuais de que tal mundo compartilhado, do qual elas faziam parte, existia.”

A participação da imprensa como produtora de imagens mostrou-se central no processo de formação de um “público” moderno – primeiro de uma nascente indústria de entretenimento, mais tarde do cinematógrafo. Ela fez ressoar pelos centros urbanos sensacionalismo, desejo, curiosidade, choque, tudo através de mensagens que cruzavam limites de idade, sexo e condição social. Os jornais populares amarravam estes diferentes personagens, dando-lhes a sensação de que participavam todos de um grande espetáculo, a transformação de seus cotidianos em algo absolutamente novo, frenético. Tal espetáculo se dava em casas especializadas, porém seu verdadeiro palco encontrava-se nos bulevares, na multidão, na rua. Neste contexto, “realismo” tornava-se categoria indispensável, e “vida” o grande tema.

## II

“Cenas modernas primordiais,”<sup>428</sup> assim Marshall Berman se refere ao conjunto de situações e personagens cotidianos transformados em arquétipos da modernidade através da imprensa do século XIX. Usa como exemplo maior Baudelaire, cujo *Spleen de Paris* foi inicialmente apresentado ao público em formato folhetim. No caso baudelaireano, ele identifica nessas figuras “uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para um além de seu tempo e lugar...”<sup>429</sup>. O mito se forma quando da “qualidade essencial de presente”<sup>430</sup> destas cenas destaca-se um elemento poético de transcendência – ou quando, em termos benjaminianos, se dá “alma” à multidão.

O movimento das ondas em *Barque Sortant du Port* (cat. 09), das folhagens ao vento em *Repas de bébé* (cat. 88), ou mesmo da fumaça dos charutos em *Partie d'écarté* (cat. 73), tem esta mesma qualidade mítica, na medida em que reintegra o espectador ao seu meio ambiente, tornando novamente visíveis elementos do *estar-no-mundo* para os quais ele havia perdido a sensibilidade. A força das imagens Lumière, e não tanto o tema ilustrado na fita, fazia com que o homem cresse poder superar a morte.<sup>431</sup> Eis a “ilusão da vida” já observada anos antes nas pantomimas de Reynaud, quando suas figuras apareciam pintadas à mão, sem o

<sup>428</sup> Berman, *Op. Cit.*, p. 144.

<sup>429</sup> *Ibidem.*

<sup>430</sup> Baudelaire, *Op. Cit.*, p. 547.

<sup>431</sup> “...a morte deixará de ser absoluta.” *La Poste*, 30 de dezembro de 1895. IN: Emmanuele Toulet, *Cinema, invenção do século*. p. 134.

suposto “realismo” da imagem fotográfica, porém provocando reação análoga. Esse mesmo “realismo” não foi necessário para fazer os espectadores enxergarem aquelas figuras *como se fossem* “de carne e sangue”<sup>432</sup>.

A grande questão aqui, tão sutil quanto determinante, está na tensão entre tal poder de reintegração da experiência moderna e, inversamente, o impulso em padronizá-la para venda e consumo em massa. Neste processo, a ilusão criativa da vida, seu conteúdo, sofria um esvaziamento em função da produção de um simples *efeito* – por exemplo, um choque –, afastando o olhar do observador de um modelo de interioridade. Obviamente, as duas alternativas não se encontram tanto em estado bruto na natureza, separadas de forma radical, mas coexistindo, alternando-se.

A “vida” – não a que compõe a ilusão reintegradora, mas a experiência de fazer parte de uma comunidade imaginada, com um olhar supostamente universal sobre os fenômenos cotidianos, aos quais deve-se reagir de maneira estandarizada, assim como a sua narrativa – transformava-se em tema, mas também em *gênero* literário-cinematográfico. Explorada comercialmente, a representação da “vida” colocava em segundo plano a sua capacidade de reintegração sensível, apostando ao invés disso na *tematização* de seus elementos. O mais forte deles era o realismo.

O realismo tão buscado e explorado no teatro da vida moderna, sua importância absoluta, quase obsessiva, tinha menos a ver com a conquista de tecnologias que aparentemente diminuía a interferência humana na produção de representações – então “mecânicas”, “objetivas” – e mais com a importância crescente da *visibilidade* dentro da cultura de massa que se desenhava a partir do século XIX. A fotografia, ao mesmo tempo que se colocava a serviço desta paixão pelo realismo, atiçava o seu apetite tornando-se progressivamente mais simples, instantânea e móvel.

Partindo de um olhar antropocêntrico sobre o século XIX, poder-se-ia alegar que primeiro com a fotografia, e depois com o cinema, o homem se deparava com exemplos de representação que alcançavam um “nível” de realismo “nunca antes visto”. A asserção, embora soe naturalmente óbvia, é no mínimo duvidosa, na medida em que leva em conta graus diferentes de acesso direto ao “real”, os quais

---

<sup>432</sup> Henri de Parville, citado por Schwartz, *Op. Cit.* p. 182.

se conquistam conforme as tecnologias de reprodução evoluem – como seu houvesse uma escala linear e objetiva de realismo cujo grau máximo traduzir-se-ia por uma experiência total (via representação) da “vida” tal como ela *seria*.

A própria idéia de uma “experiência total” aponta para o inventar, através da mecanização, de uma plataforma de observação universalista de onde indivíduos poderiam contemplar um mesmo objeto através de um mesmo *olhar*, resultando na apreensão de uma mesma “realidade”. Em tese, um simples som, cheiro, toque ou imagem (fotográfica ou não) seria o bastante para ativar na memória de um indivíduo uma referência que, subjetivada, levaria a sua sensibilidade a um diferente momento, a um outro *estar-no-mundo*, cuja experiência lhe foi – e ainda pode ser – bem “real”, reintegrando-o ao seu meio ambiente de origem, ou ainda o inverso, impulsionando-o em direção a uma zona sensível sobre a qual ele mesmo não tem uma compreensão lógica e formulada.

O “realismo” celebrado pela cultura de espetáculos, diferentemente, exteriorizava ao máximo a relação entre o observador e a imagem – que não deveria tanto ser incorporada, mas sucedida por outra que a substitui. Uma dada reprodução seria tanto mais “real” conforme seu elemento de *visibilidade* fosse exaltado, estimulando os sentidos e provocando efeitos. A exteriorização desse processo faria com que “realismo” se traduzisse por um fenômeno necessariamente coletivo, já que a sua legitimidade dependia da confirmação de que uma mesma imagem, uma mesma *visão*, fora experimentada por mais de uma pessoa simultaneamente (o *público*). O “realismo” como temática, novamente, não se dá pela apreensão íntima e transcendental de um determinado *estar-no-mundo*, mas pela confirmação de que uma mesma imagem é consumida coletivamente – imagem que promete um olhar sobre a “vida” ainda mais “real” que a própria vida, mais poderoso, mais estimulante, mais espetacular.

Deve-se notar ainda que a valorização da visibilidade na cultura de espetáculos não representava simultaneamente uma capacidade maior em *ver*, em *enxergar*, em incorporar através dos olhos um conteúdo específico ou mensagem. Jonathan Crary enfatiza o ponto, ainda tratando do problema da atenção:

(...) *spectacular culture is not founded on the necessity of making a subject see, but rather on strategies in which individuals are isolated, separated, and inhabit time as disempowered. Likewise, counter-forms of attention are neither exclusively nor*

*essentially visual but rather constituted as other temporalities and cognitive states, such as those in trance or reverie.*<sup>433</sup>

A concentração de grandes multidões nos centros urbanos provocava, num paradoxo, a atomização social dos indivíduos. Estes, ao mesmo tempo que levavam a cabo as suas atividades diárias, participavam de uma comunidade imaginada na qual “vida”, enquanto narrativa e estímulo, era objeto de consumo (enquanto *a vida* tornava-se mais e mais repetitiva, mecanizada e padronizada).

Os membros do *público*, molde comercial ao qual o espectador-indivíduo deveria se adaptar, faziam parte de uma comunidade imaginada – cunhada sobretudo pela imprensa – através da qual se experimentava e reagia de forma padronizada ao grande espetáculo da “vida” e aos estímulos de seu “realismo”. Deve-se agora fazer o caminho de volta, tentando entender de que maneira estes indivíduos, sem dúvida seres criativos, portadores de uma sensibilidade particular, se adaptaram (ou reagiram) a tal padronização, assim como à revolução de seus sentidos empreendida pela experiência moderna.

---

<sup>433</sup> Crary, *Op. Cit.*, p. 3. “(...) cultura espetacular não é fundada na necessidade de fazer uma pessoa *ver*, mas em estratégias através das quais indivíduos são isolados, separados e *habitam o tempo* como indivíduos sem poder. Similarmente, formas opostas de atenção não são exclusiva nem essencialmente visuais, mas constituídas como outras temporalidades e estados cognitivos, como aquelas no transe ou na *reverie*.”

#### 4.4 – Crise dos sentidos: introdução a um novo homem.

##### I

Há de se considerar a divergência natural (o ser humano pode reagir de forma automática sem se tornar um autômato) entre a sociedade de cultura de massa que se agravava e o indivíduo solitário, soberano em seu ser. Este, dentro de sua entrega (ou submissão) ao *teatro da vida moderna*, espetacular, frenético e sedutor, mantinha a sua humanidade apesar de tudo, apesar da pressão para que se tornasse um exemplar anônimo, perdido dentro do público, de consumidor passivo. Não se tratava apenas, em termos um tanto maniqueístas, de “resistir” bravamente ou de sucumbir vitimado. A modernidade, seus atores e promessas, não foi recebida unicamente como uma esfinge maligna, *decifra-me ou te devoro*, mas também com uma reação que se alternava entre a cautela e a esperança. Desconsiderar sua ambivalência significa recusar-lhe qualquer chance de complexidade.

Espectador” e “público”, embora dois conceitos bem distintos, não aparecem no contexto do lançamento do cinematógrafo Lumière como dois monólitos sociológicos, que não dialogam. Ao contrário, os dois habitam um mesmo corpo e uma mesma subjetividade, que devem portanto se organizar para produzir desta combinação um diálogo inteligível, para não dizer suportável. Curiosidade individual e desejo consumidor alternam-se em um sujeito que busca descobrir um mundo que se abre ao mundo, ao mesmo tempo que dele se protegendo. Não importa o que dizem os publicitários: no fim há sempre um preço a se pagar.

Um novo *corpo* emerge desta equação, tendo os seus limites e alcances redefinidos. O cinema, um dos símbolos maiores da revolução tecnológica observados no século XIX, participava deste processo diretamente, na medida em que coroava a interação – simulada ou não – entre imagem e corpo, entre espectro e materialidade. Como já se viu, tal relação se dava através de dois fenômenos, que podiam ou não se combinar: a *ilusão da vida*, criativa e introspectiva, e o *choque*, exteriorizado e desagregador.

Fotografia e cinema permitiam levar aos olhos do observador paisagens e eventos remotos, cujo acesso direto seria impossível ou improvável. Ofereciam também ao espectador uma oportunidade de redescobrir elementos do cotidiano

aos quais sua sensibilidade parecia cegamente acostumada. Qualquer que seja o juízo sobre os usos desta tecnologia, tem-se como certo o seu caráter de simulacro: “a cópia sem o original; o signo sem um referente; em última análise um significante separado de seu significado.”<sup>434</sup> A imagem apresentava-se, pois, como objeto de consumo – “possuir a cópia ao invés de vivenciar o original” – ou de apreensão criativa? Ambos, ao mesmo tempo. “Com a fotografia,” sugere W. Benjamin, “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.”<sup>435</sup> Tal recuo, no entanto, não deveria indicar, pelo menos não necessariamente, uma renúncia deste *espaço subjetivo* no qual se cultuava uma determinada imagem. Uma fresta permanecia aberta, através da qual o homem, num movimento criativo, podia se reintegrar ao *ser* (verbo) humano que o automatismo e mecanização ao seu redor pareciam sufocar.

Os sentidos, o corpo como um todo, deveriam se adequar ao novo conjunto de elementos que, comuns a um centro urbano no século XIX, reposicionavam a visão, a audição e o tato na relação que estas faculdades tinham com o mundo exterior e as suas mensagens. A paisagem veloz que se assistia passando, de dentro de um trem, pela janela; as ruas plenamente iluminadas pelos postes a gás (depois elétricos); a organização do tráfego humano e automobilístico nas grandes avenidas; as buzinas e apitos dos controladores; um cartão postal (fotográfico) da Acrópole ateniense que circulava por Viena; a voz de um americano pelo fonógrafo em Paris... Benjamin comenta ainda um outro aspecto, provocado pelo advento do transporte urbano coletivo:

As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.<sup>436</sup>

O culto à exposição e a valorização da visibilidade, por sua vez, provocavam uma reformulação do espaço público, que simulava então a esfera privada. O bulevar, como interior, oferecia ao sujeito anônimo a possibilidade de

<sup>434</sup> “the copy without the original; the sign without a referent; ultimately a signifier severed from its signified.” Christopher Williams. *Cinema: the Beginnings and the Future*. P. 17.

<sup>435</sup> Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” *Op. Cit.* p. 174.

<sup>436</sup> Benjamin, “O Flâneur”, IN: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. P. 36.

“dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente só.”<sup>437</sup> Era novamente o rastro do *flâneur*, que dono da rua “emprestava alma” aos personagens pelos quais passa.

Tudo isso provocava uma reação paradoxal em relação ao corpo humano e o seu papel. Ele por um lado tornava-se inadequado, obsoleto, desnecessário, conforme o processo de mecanização da vida material se agravava e a capacidade técnica de se reproduzir eventos e “fragmentos de realidade” – a fotografia, o cinema, o fonógrafo... – simulava a presença descorporizada do indivíduo, oferecendo a experiência mediada de um outro tempo e espaço, por sua vez também desgarrados de seus significantes materiais.

Por outro lado – eis o paradoxo –, o corpo transformava-se em palco (para não dizer campo de batalha) sobre o qual se lançavam uma gama de estímulos e mensagens, e onde se refletiam diretamente as conseqüências das transformações que o espaço público sofria. O corpo, como já se viu, tornava-se o ponto de convergência de um conjunto de fenômenos – tecnológicos e urbanísticos, mas também sociais e políticos – que testava ao máximo a capacidade do homem em suportar uma experiência radical do limite – sempre flertando com o colapso do indivíduo que o experimentava, às vezes fazendo dele vítima. O caos e a sobrecarga cognitivos se desdobravam num contexto de crescente disciplina do corpo, cujos movimentos obedeciam a uma reordenação que pouco tinha de “humana”, respeitando mais a uma racionalidade de *circulação*. A descorporização de um ser de cujo corpo cada vez mais se pedia, eis o que se observava.

A experiência urbana do século XIX, incluindo nela a cultura de espetáculos que se desenvolvia no período, propunha um tipo de relação entre o corpo e o exterior que até então só podia ser conhecida através da esquizofrenia. Os sentidos recebiam estímulos que os levavam a reagir – a simplesmente levar em consideração – a eventos e ações que se encontravam fora de se sua esfera de observação direta, e cujas existências materiais se tornavam dispensáveis enquanto objetos de conhecimento. O espectador, indivíduo com sua subjetividade particular, vestia a pele de mero “membro do público”, sujeito-*standard*, e utilizava seus sentidos de forma a posicionar-se (criativamente ou não) fora de si

---

<sup>437</sup> Berman, *Op. cit.*, p. 147.

mesmo, experimentando um outro instante, um outro lugar. No momento em que ele o fazia, entretanto, ele não apenas incorporava uma mensagem/sensação pretendida, mas observava tal processo de posicionar-se fora de si mesmo. Nesta nova modalidade de “experiência”, não se experimentava somente um dado sentido ou mensagem – experimentava-se também a *experiência de experimentar-lo diferente*, longe de significantes materiais que engendraram aquele significado. Assim como a *vida* se tornara tema de si própria, e *realismo* uma visão sobre o real, a emulação da experiência transformava-se numa experiência em si.

A relação de tão perto, tão longe, com o corpo naturalmente o colocava em posição de destaque, e observar a forma como ele se comportava diante de todas as transformações surgidas naquele momento passava a ser tão fundamental quanto o exame de todo o resto. Não à toa o uso de drogas e o seus efeitos tornavam-se um objeto de exploração física e subjetiva, mesmo poética, de tal forma sedutor. Vide o próprio Baudelaire, Rimbaud, e grupos literários como o do simbolismo ou os chamados “poetas malditos” – e os seus “paraísos artificiais”. Paradoxalmente, representações que estimulavam o processo de descorporização do indivíduo acabavam por deflagrar o papel de centralidade que o próprio corpo deveria ocupar na constituição de conhecimento, e, sobretudo, na apreensão sensível do mundo.

Retorna-se assim a um dos temas tratados no início desta unidade: as “imperfeições” do olho e do cérebro, imperfeitos enquanto não exatos, mostram-se determinantes durante o ato de observação. Suas particularidades, assim como as características físicas (incluindo o sexo<sup>438</sup>) do observador, resultam num *olhar* sempre original. Esta constatação, introduz um importante problema epistemológico – uma contradição ao modelo universalista de “experiência total” já mencionado –, o de que espectadores em diferentes posições (e disposições internas) produzem diferentes *visões* sobre um mesmo objeto:

Se (...) o novo observador, autoreflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra “posição” cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras.<sup>439</sup>

<sup>438</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*. p. 14.

<sup>439</sup> *Ibidem*, p. 14.

A ausência de uma *hierarquização epistemológica*, ou de um mero positivismo que apresente (ou imponha) uma representação como “mais verdadeira” ou “mais legítima” que as outras, abre espaço para que diferentes perspectivas, diferentes pontos de vista, sejam produzidos simultaneamente e habitem um mesmo espaço coletivo – não necessariamente sem a reação de uma força “oficial”, que busca manter uma estabilidade mínima, uma centralidade, entre tantas visões divergentes. Hans Ulrich Gumbrecht define esta multiplicidade de discursos como um conjunto de “divergências irreconciliáveis”<sup>440</sup>, chamando atenção para “a posicionalidade relativizadora do observador”, que legitima a asserção de que toda recepção, compreensão e julgamento do mundo externo é feita a partir das disposições específicas de um dado indivíduo, tendo como resultado um discurso original e auto-suficiente.

O contexto de *crise de representabilidade* acentuava a ruptura histórica do modelo sujeito/objeto que mantinha cada uma destas duas instâncias separadas fixamente, transformando a primeira em meio de acesso à segunda. O sujeito não mais se mantinha à distância, à parte, olhando de fora. Ele então mergulhava no objeto, às vezes o observando com atenção, outras traduzindo-o, às vezes reinterpretando-o – ou mesmo, em último caso, reinventando-o por completo.

As “divergência irreconciliáveis”, enfim, garantiam ao espectador, pressionado a ser mero “público” consumidor pela cultura de massa, um mínimo de autonomia, um mínimo de liberdade criativa diante de representações com ambições universalizantes. Diante de uma disciplina dos corpos e uma pedagogia dos sentidos que buscavam produzir reações padronizadas a discursos estandarizados, o indivíduo consciente de suas especificidades internas e externas protegia intimamente um espaço reservado, dentro do qual podia circular com autonomia, descobrindo e apreendendo o mundo a partir de sua própria subjetividade. Realizava-se portanto que não havia uma realidade única a ser captada pelos olhos-máquina, como uma verdade que se irradiava uniformemente do alto de uma montanha, mas *realidades* que se multiplicavam ao infinito, *visões* que precisavam ser criadas e depois oferecidas a todos, para que um pudesse ver pelos olhos do outro aquilo que o primeiro entendia como “vida”.

---

<sup>440</sup> Ibidem, p. 18.

## II

Ao contrário do público, que como buscou-se demonstrar aqui representa mais uma categoria de comportamento consumista do que um indivíduo em particular, o espectador reagia de maneira específica ao que assistia. Reunir relatos das primeiras exibições do aparelho Lumière e tentar deles tirar uma lei universal para a recepção cinematográfica no final do século XIX não só demonstra um olhar simplista sobre o tema, como tende a reduzir a complexidade do espectador – munido de subjetividades originais e histórias particulares – à linguagem comercial de um público padronizado. Analisar o conjunto de reações colhidas pelo cinematógrafo representa, pois, um exercício de delicadeza, e também de certa generosidade, na medida em que se parte do princípio de que o espectador *pode* ter um mínimo de inteligência e de criatividade. Este é, pode-se dizer, um dos traços da metodologia aplicada aqui.

Tal valorização do espectador ou dos espectadores ante ao público não escapa porém à simples constatação de que os relatos sobreviventes (e publicados) de exibições cinematográficas nos anos 1895 e 1896 são na maioria de autoria de algum operador Lumière ou de um representante da imprensa, e não de um indivíduo isolado na platéia. Tem-se como resultado textos que registram uma reação coletiva, mais que um olhar interiorizado e pessoal.

Havia em toda sessão um cerimonial e uma *mise-en-scène* que faziam parte da experiência cinematográfica e cuja importância não pode ser negligenciada. Como se viu na unidade sobre os operadores Lumière, as exibições seguiam diretrizes estabelecidas pela companhia em Lyon, mas seu sucesso dependia em grande parte do tato comercial e da criatividade destes profissionais. Antes mesmo do projetor ligado os espectadores eram informados de que observariam um momento de exceção, de tempo e espaço suspensos, e que não deveriam confundir a esfera da representação, a ação na tela, com a de suas existências materiais, ali na sala de exibição. “Por toda parte o diretor prevenia os espectadores antes de lhes apresentar pela primeira vez as *vues* animadas. Ele lhes assegurava afirmando que os cavalos não galopariam loucamente sobre suas cabeças e que a locomotiva não cairia da tela para esmagá-los dentro da sala.”<sup>441</sup> A citação de Francis

<sup>441</sup> Citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 151. O trecho no original : « *Partout le directeur prévenait les spectateurs avant de leur présenter pour la première fois des vues animées. Il les*

Doublier, notório operador Lumière, seduz mais que esclarece: o fato do diretor do teatro alertar a todos sobre o “perigo” de confusão entre imagem e realidade, garantindo-lhes que não haveria motivo para se preocuparem, não quer dizer de forma alguma que os espectadores estivessem necessariamente predispostos a cometer tal erro, a tomar uma coisa pela outra. O texto deste homem de espetáculos, provavelmente repetido de alguma maneira pelos quatro cantos do mundo, não era de fato um alerta, mas uma sugestão.

O problema da confusão entre as esferas da representação e do “real” (ou o que quer que se entenda por isso) talvez seja o mais caro à história do cinema do século XIX. Ele envolve uma quantidade massiva de mitos e pressupostos um tanto quanto frágeis, de difícil verificação. O maior deles:

*Quels que soient, donc, ces comportements, ils restent reliés dans leur origine à une émotion commune à toutes les classes sociales, à toutes les cultures, à tous les pays. C'est le temps initial où la panique saisit le spectateur, qu'il soit savant, chef d'Etat, paysan ou bourgeois, à la vue d'un train qui, de l'écran, se précipite sur lui...*<sup>442</sup>

O comentário acima abre um importante fosso epistemológico entre, de um lado, a crença em um olhar universal, e, de outro, a dúvida sobre em que medida a publicidade da *belle époque* cinematográfica foi irresistivelmente sedutora, a ponto de convencer até a História de que tal reação uníssona poderia de fato ter sido um dia possível. O historiador neste instante sente-se tentado a armar-se de todos os conceitos que a semiologia pode oferecer, e com eles desenhar uma *teoria universal do caso particular*, ou o inverso, a relativizar absolutamente tudo, a ponto de provar que nenhum homem se compara a outro.

Em termos historiográficos, há dois “estudos de caso” (para não dizer anedotas) a se analisar de maneira crítica; ambos são insuficientes para se concluir qualquer coisa, mas servem para colocar em evidência aquilo que estava historicamente em jogo no momento da difusão do cinematógrafo, sobretudo no que diz respeito à suposta indistinção, pelo público, entre imagem projetada e presença material.

---

*rassurait en attestant que les chevaux ne galoperaient pas follement sur leurs têtes et que la locomotive ne tomberait pas de l'écran pour les écraser dans la salle. »*

<sup>442</sup> Ibidem, p. 175. “Quaisquer que sejam, portanto, estes comportamentos, eles permanecem ligados em sua origem à uma emoção comum a todas as classes sociais, à todas as culturas, à todos os países. É o tempo inicial no qual o pânico tomava o espectador, fosse ele um sábio, um chefe de Estado, camponês ou burguês, à vista de um trem que, da tela, se precipita sobre ele...”

O primeiro deles, a apresentação do aparelho Lumière nas profundezas do interior da Rússia, tem como protagonista o operador Félix Mesguich, personagem tão fundamental quanto suspeito, com a exaltada veia romântica de quem narra fatos “históricos” lembrando-os anos depois. Às vésperas do século XX, França e Rússia trocavam promessas políticas de cooperação. Ex-adversários durante a guerra da Criméia (1853-1856), seus respectivos chefes de Estado freqüentavam-se então. Mais que isso, os russos – como tantos pelo mundo – tomavam o modelo francês de progresso e civilização como exemplo a seguir-se fielmente.

No momento em que operadores como Marius Chapuis, Paul Decorps e o próprio Mesguich viajavam pelo território russo, a distância entre o desejo do czar em transformar o seu império em *moderno* e a situação material do país mostrava-se enorme. A importação de símbolos de modernidade, como o cinematógrafo, não resultava obviamente em uma modernização imediata ou concreta da sociedade. E se este desencontro entre intenção e possibilidade real era visível nas ruas da capital, na viagens dos operadores pelo interior a impressão de desnível se agravava. Frequentemente se descrevia as condições de vida ali como algo paralelo à “Idade Medieval.”<sup>443</sup>

Há sem dúvida uma diferença grande entre se projetar um filme em que figuram edifícios, automóveis e bondes a uma platéia urbana, que conhece de forma mais ou menos intensa estes elementos, todos parte do próprio contexto que engendrou a cinematografia, e exibir a mesma fita a um grupo de pessoas que sequer teve contato com o advento da eletricidade. São dois mundos, dois universos simbólicos que se encontram abruptamente. Além disso, “a impossibilidade em que se encontravam estes primitivos de compreender o mecanismo do cinema agia sobre suas almas simples e os exasperava,”<sup>444</sup> conta Mesguich, novamente sublinhando que nestas apresentações o próprio sistema tecnológico centralizava as atenções, bem mais que o tema representado no filme.

“Eles se extasiavam, mas esta reprodução da vida não pode se explicar aos seus olhos que pela ação de uma força sobrenatural, e eles não estão longe de nos

<sup>443</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>444</sup> Félix Mesghich, *Tours de Manivelle*, p. 21. « L'impossibilité où se trouvent ces primitifs de comprendre le mécanisme du cinéma agit sur leur âme simple et les exaspère. »

acusar de feitiçaria.”<sup>445</sup> Quase as mesmas palavras, mas a partir de um contexto cultural bem diferente, haviam sido ditas meses antes em Lyon por funcionários maçons da própria Société Lumière: “São feiticeiros, os patrões!”<sup>446</sup>. Felizmente, ao contrário dos espectadores que Mesguich encontrou no interior da Rússia, esses não incendiaram tudo após a exibição, da qual os camponeses russos saíram da tenda Lumière supostamente fazendo o sinal da cruz, como quem tenta se purificar após entrar em contato com uma “obra do diabo.”<sup>447</sup> Reação bem diferente da que o próprio Mesguich havia observado, meses antes, nos Estados Unidos:

*Il faut avoir vécu ces moments d'exaltation collective, avoir assisté à ces séances frémissantes pour comprendre jusqu'où peut aller l'emballement d'une foule. D'un coup d'interrupteur, je plonge plusieurs milliers de spectateurs dans l'obscurité. Chaque tableau passe, accompagné d'une tempête d'applaudissements ; après la sixième vue, je rends l'éclairage à la salle. L'assistance est trépidante. Des cris retentissent : Lumière frères, Lumière Brothers!*<sup>448</sup>

O problema da *fantasmagoria* cinematográfica pode ser facilmente abordado enquanto estratégia de apresentação, mas dificilmente se consegue afirmar com segurança algum juízo mais geral sobre a recepção e reação, junto aos membros da platéia, deste efeito produzido pelo operador. Dizer categoricamente “e eles se imaginaram diante de uma visão sobrenatural” representa riscos significativos. O espectador, diante da sugestão de se deixar levar por uma ilusão, *como se fosse* mágica, pode muito bem aceitar o convite, submetendo-se a uma “suspensão voluntária de incredulidade.”<sup>449</sup> A prática é antiga, não exclusiva ao cinema. O desenho abaixo ilustra, em 1798, o espetáculo “Fantasmagoria de Robertson”, no qual os espectadores da capital francesa eram convidados a se deparar com entidades do além. Todos aparecem aqui assustados, reagindo com espanto à imagem projetada.

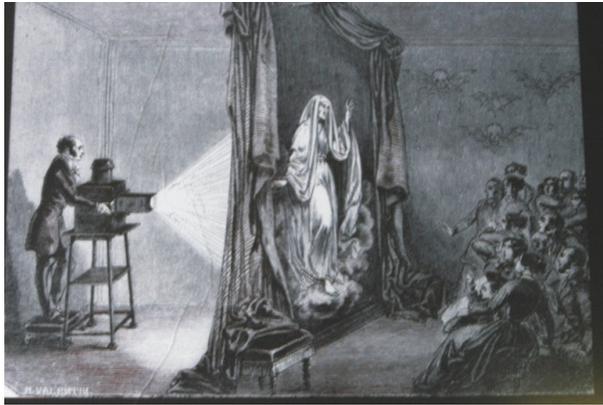
<sup>445</sup> Ibidem. « Ils s'extasient, mais cette reproduction de la vie ne peut s'expliquer à leurs yeux que par l'action d'une puissance surnaturelle, et ils ne sont pas loin de nous accuser de sorcellerie. »

<sup>446</sup> Ibidem, p. 5. « Ce sont des sorciers, les patrons ! »

<sup>447</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>448</sup> Mesguich citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 165. “É preciso ter vivido esses momentos de exaltação coletiva, ter assistido à essas sessões assustadoras para compreender até onde pode ir a exaltação de uma multidão. Com um toque de interruptor, eu mergulho vários milhares de espectadores na escuridão. Cada quadro passa, acompanhado de uma tempestade de aplausos; depois da sexta *vista*, eu devolvo a luz à sala. O público está exaltado. Gritos ecoam: *Lumière frères, Lumière Brothers!*”

<sup>449</sup> Coleridge, citado por Noel Burch, *La lucarne de l'infini.* p. 234



*Fantasmagories de Robertson, 1798.*

Similarmente, deve-se levar em conta outras variáveis de interpretação para as instalações Lumière incendiadas no interior da Rússia, após a projeção diante de uma platéia que deixou o local gritando “feitiçaria!”. Não se trata de negar aqui, um tanto cabalmente, a possibilidade daqueles espectadores terem de fato acreditado estarem diante de um ato de bruxaria – isso pode ter simplesmente acontecido, exatamente da forma que a historiografia cinematográfica, um tanto romântica, repete sem se cansar –, mas sim de levar em conta outros padrões de comportamento que talvez possam explicar/ interpretar de maneira diferente uma dada reação. Significa aceitar a hipótese de que um grupo de pessoas, confrontado ao cinematógrafo Lumière, talvez tenha chamado o aparelho de “feitiçaria”, e reagido a ele como tal, mesmo sabendo que não se tratava exatamente daquilo. Significa reconhecer um complexo universo simbólico, sempre tão específico e particular, que introduz na relação entre o observador e o objeto um elemento de *como se...*

Recomenda-se apelar um pouco ao senso comum: os espectadores russos citados no relato de Mesguich, por mais ignorantes e “medievais” que se mostrassem, não eram exatamente vítimas desatentas do cinematógrafo Lumière. Informados sobre a chegada de um estrangeiro à região, de um homem europeu, *civilizado*, descobrem que ele traz uma novidade fantástica, algo suficientemente excepcional para fazê-los pagar um ingresso. Curiosos, preparam-se para assistir a algo nunca visto. Mais que isso, são informados pelo operador, ou pela pessoa que dirige a apresentação, de que em poucos minutos testemunharão um fenômeno fora do comum.

Eis que se dá então a sessão. Espectadores (quantos? Um, dois? Metade? A maioria ou a minoria?) deixam o local fazendo o sinal da cruz e atirando

acusações. Mais tarde, fogo. O episódio é tradicionalmente narrado passando a sensação de que toda uma vila se uniu para juntos expurgarem aquele artifício diabólico – mas bem se sabe que uma só pessoa basta para provocar algumas chamas.

Mais uma vez, não se tenta demonstrar empiricamente, e a qualquer custo, que a “versão oficial” dos fatos narrados é falsa, mas de sugerir que uma *reação* não é um reflexo automático e universalmente interpretável, mas um caminho que passa pela subjetividade do indivíduo, uma combinação de fatores. O público russo ao qual Mesguich se refere poderia muito bem execrar símbolos de modernidade, quaisquer que fossem. Ou poderia ver com olhos profundamente críticos as reformas introduzidas por Nicolau II, o desejo do czar em importar o modelo de progresso europeu. Ou mesmo sentir-se ainda agredida por referências à cultura francesa, país com o qual a Rússia guerreava poucas décadas antes.

Ao assistir à projeção das fitas, ao incorporar estas imagens, tudo isso – e tantos outros elementos mais, impensáveis sem um profundo exame histórico ou antropológico desta audiência – pode ter determinado radicalmente a maneira como as pessoas tomaram para si a atração dos Lumière. Esta incorporação, entretanto, por mais rica e complexa que possa ter sido, eventualmente provocou uma reação que, em sua camada *externa* e visível, se traduziu simplesmente pelo grito de “feitiçaria”, e depois fogo. Reação agravada, por sua vez, pela ausência de conexão entre o que os olhos observavam e aquilo que a razão afirmava, pela incapacidade de se explicar com argumentos lógicos como a visão de uma rua francesa pôde abrir-se diante de espectadores no interior da Rússia.

O segundo “estudo de caso” sugerido aqui é bem mais conhecido, apresentado com frequência com ares de mito fundador. *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* figura na história do cinema como o filme Lumière, assim como paradigma do fenômeno cinematográfico total, da confusão entre presença material e representação.



Diz a versão romanesca do mito, exaustivamente repetido através dos anos, que o público presente nas primeiras exibições desviou o corpo ao assistir a locomotiva vindo em sua direção, temendo que ela atravessasse os limites da tela e esmagasse os espectadores em seus assentos. O olhar positivista do final do século XIX, que interpretava o cinematógrafo e outras invenções conexas como a conquista da reprodução da realidade – ou melhor, como sugere Noël Burch, de sua *Recriação*<sup>450</sup> – pouco foi criticado durante o século XX, que o incorporou um tanto passivamente. Isso talvez se dê pela reprodução sistemática da asserção de que em 1895 “o Cinematógrafo Lumière vai de fato ser percebido universalmente como a realização desta longa procura pelo ‘absoluto’, do segredo da duplicação da vida...”<sup>451</sup> A afirmação de Burch dificilmente pode ser contestada, porém deve-se ter em mente que há uma enorme distância entre o entendimento – a aceitação pública – do cinematógrafo como conquista deste “absoluto”, e, por outro lado, um espectador que de fato crê que será atingido quando um trem projetado na tela segue um movimento que parece vir em sua direção. O primeiro diz respeito a um olhar coletivo partilhado no espaço público, a um consenso epistemológico formal, o segundo a uma reação que se dá no íntimo da psique humana.

<sup>450</sup> Burch, *Op. cit.* p. 11.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 20. No original: « Le Cinématographe Lumière va en effet être perçu universellement comme l’aboutissement de cette longue recherche de « l’absolue », du secret de duplication de la vie... »

O famoso mito da locomotiva assassina, contudo, permanece sendo repetido pelo século XX sempre que se tenta rememorar o início das apresentações pagas de imagens em movimento, ou, em termos mais românticos, do nascimento do cinema. Falando-se sobre exibições em Londres:

*A l'Empire, il voit dix films. Dont « L'arrivée du train express de Paris ». Comme beaucoup d'autres, il prend peur. Il voit le train se ruer dans la salle à grande vitesse. Avec ses voisins du premier rang, il s'agite sur son siège dans la crainte d'un accident de chemin de fer... Heureusement pour lui, semble-t-il, le train s'arrête. Des gens en descendent. Détail tout à fait étonnant, il voit « en grandeur nature » les vieilles campagnardes montant et descendant du train, l'homme qui saute sur la plate-forme et cherche vainement quelqu'un, tandis que les voyageurs le bousculant, le tout, estiment les journalistes, avec un réalisme insurpassable.<sup>452</sup>*

Ou reafirmando-se o episódio como um fenômeno universal:

*...dans le monde entier, cette année-là, au Royal Institute de Londres, à New York, en Espagne, en Suède, la locomotive venant droit sur la caméra arrachait des cris de terreur aux spectateurs. Aucun film n'impressionnait plus le public que ce fameux train.<sup>453</sup>*

Enfim, o público tomado pelo cinema absoluto :

*Ce qui apparaît sur l'écran est si proche de la réalité que la limite entre la réalité et sa représentation s'est brouillé jusqu'à disparaître. La plupart des gens ont accueilli les images animées comme la réalité elle-même et la représentation a fini par prendre le pas sur la réalité du monde.<sup>454</sup>*

O tema do trem que chega à estação será filmado e refilmado diversas vezes, retratando a mesma cena em diferentes localidades. A afirmação acima de Kijû Yoshida, de que o cinema foi recebido como a própria realidade, deve no entanto sofrer algum tipo de crítica, tamanho o conjunto de implicações diretas que ela provoca. Não se trata, mais uma vez, de contradizer todo e qualquer relato – de época ou posterior – sobre a forma como a cinematografia foi de início recebida,

<sup>452</sup> Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 195. “No *Empire* ele vê dez filmes, dentre os quais ‘L’arrivée du train Express de Paris’. Como muitos outros, ele tem medo. Ele vê o trem se lançar em velocidade por dentro da sala. Com seus vizinho da primeira fila, ele se agita em seu assento com medo de um acidente ferroviário. Felizmente para ele, parece, o trem se pára. Pessoas descem. Detalhe realmente excitante, ele vê ‘em tamanho natural’ os velhos camponeses subindo e descendo do trem, o homem que salta sobre a plataforma e procura de forma vã alguém, enquanto os viajantes o empurram, o todo, estimam os jornalistas, com um realismo imbatível.

<sup>453</sup> J. Leyda, citado por Rittaud-Hutinet, *Op. cit.* p. 211. “...no mundo inteiro, neste ano, no Royal Institute de Londres, em Nova York, na Espanha e na Suécia, a locomotiva vindo direto sobre a câmera provocava gritos de terror nos espectadores. Nenhum filme impressionava mais o público que esse famoso trem.”

<sup>454</sup> Kijû Yoshida, citado em Jacquier & Pranal. *Op. cit.*, p. 16. “O que aparece sobre a tela é tão próximo da realidade que o limite entre a realidade e sua representação se desfez até desaparecer. A maioria das pessoas receberam as imagens animadas como a própria realidade e a representação terminou por tomar o lugar da realidade do mundo.”

como se o historiador tivesse poderes de “desmentir” um movimento corporal, e afirmar que nenhum espectador desviou o corpo ou gritou ao assistir a fita em mencionada. A questão é outra, e ela reside na necessidade de se levar em conta o que de fato estava em jogo naquele momento.

Deve-se dizer, de início, que *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* sequer foi projetado na apresentação de 28 de dezembro, 1895, no Grand Café. O filme não consta no programa<sup>455</sup> distribuído aos espectadores da sessão, nem recebe menção nas edições de *Le Radical* ou de *La Poste* de 30 de dezembro, os dois jornais a dar mais destaque ao evento, inclusive descrevendo as fitas exibidas na ocasião.

Abandonando de vez o contexto “medieval” do interior russo e retornando ao próprio universo que engendrou o cinematógrafo – a burguesia urbana européia –, há algumas colocações a se fazer, reflexões que ajudam a relativizar um pouco a versão de que o público viu-se à beira do desespero, confundindo real e representação.

Começando pelo óbvio: os espectadores pagaram ingresso justamente para assistir a uma apresentação espetacular (para não dizer chocante), e portanto deviam estar aguardando algum tipo de ilusão ou trucagem produzida por um aparelho – o sufixo de *Cinématographe*, conhecido através de outras invenções que circulavam pela cidade, já entregava parte do segredo.

Em segundo lugar, deve-se levar em conta que entrar em uma sala na qual se projetavam imagens sobre a parede, ou outra superfície lisa, não constituía exatamente uma novidade em 1895. Vide a ilustração, quatro páginas acima, da Fantasmagoria de Robertson, apresentada cem anos antes. Aparelhos com séculos de existência, como lanternas mágicas e similares, difundiam a prática da ampliação de desenhos diante de um público, sempre através da aplicação de um foco de luz sobre placas translúcidas. Com o século XIX, o costume ganha um novo fôlego com o advento da fotografia, logo objeto destas apresentações. A projeção de imagens fotográficas a uma platéia pagante era de tal forma cotidiana que Georges Méliès, na sessão para convidados no Grand Café, murmurou

---

<sup>455</sup> Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, p. 482.

impaciente ao deparar-se com uma foto estática<sup>456</sup> ampliada na tela: ele mesmo propunha atrações como aquela, há anos, em seu teatro.

Similarmente, não se pode ignorar os efeitos da difusão da fotografia durante as décadas precedentes, e a crescente familiaridade deste tipo de técnica junto às mesmas pessoas que mais tarde assistiriam à estréia do cinematógrafo. Suas especificidades eram conhecidas pelo público urbano Lumière, que bem entendia, por exemplo, a relação entre o que havia *dentro-de-quadro* e aquilo que permanecia *fora-de-quadro* na imagem fotográfica.



Paris, 1895. A foto ao lado ilustra o famoso acidente na estação parisiense de Montparnasse. Um trem chega ao cais e, vendo-se impedido de diminuir a velocidade, acaba por atravessar o saguão, voando janela afora. Uma pessoa que porventura entrasse em contato com essa imagem naturalmente projetaria sobre ela uma série de informações, por sua vez tiradas de pressupostos lógicos. O *visível*, aquilo que se apresentava dentro dos quadros da fotografia, sugeria um *invisível* cuja conexão

dependia da capacidade de abstração do observador. Ao se identificar a locomotiva através da vidraça estourada, automaticamente se pressupunha a existência dos outros vagões que a sucediam, que por sua vez ocupavam o saguão da estação. Este e todos os outros elementos fora do campo de visão aberto pela fotografia eram tão “reais” quanto aquilo que de fato se via, ainda que aqui se apresentassem apenas como uma sugestão, como algo que deveria ser *visualizado* pelo observador.

A noção de que para além do quadro fotográfico, de suas extremidades físicas, há uma continuidade diretamente relacionada àquilo que de fato se ilustra,

<sup>456</sup> O primeiro filme exibido na sessão de 28 de dezembro de 1895 foi de início projetado estaticamente, sem rotação da manivela. Criado o suspense, a imagem finalmente ganhou movimento, apresentando o espetáculo cinematográfico.

e que a relação entre o fora e o dentro – entre o visível e o invisível – depende da capacidade de abstração do indivíduo que “completa”, que expande, subjetivamente a representação, foi desenvolvida na teoria cinematográfica através do conceito de *diegese*. O termo, aplicado ao cinema inicialmente por Christian Metz, significava “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: o próprio discurso, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados dentro e através do discurso, e assim os personagens, as paisagens, os eventos e outros elementos narrativos, na medida em que eles são considerados em seu estado denotado.”<sup>457</sup> A definição, cunhada com o cinema narrativo e ficcional em mente, alcança de maneira apenas indireta a filmografia do século XIX, em questão aqui. Ela, porém, chama atenção para a *implicação de tempos e espaços*, fenômeno central na filmografia dita “primitiva”.

O problema da *diegese* foi explorado quase simultaneamente (em 1969, um ano depois de Metz) por Noël Burch, em *Práxis do Cinema*, ainda que sem utilizar o mesmo nome para o conceito. Em um artigo<sup>458</sup>, o autor estabelece bem objetivamente a existência de, *dois espaços*, ou duas esferas básicas de representação, a saber, o *dentro-de-quadro* e o *fora-de-quadro*, interdependentes. O espectador observa a imagem projetada, e em seu centro vê um personagem (ficcional ou não) parado. Quando este subitamente põe-se em movimento e, andando para um dos lados, atravessa o limite da lente (ou da tela), desaparecendo, o observador em momento algum crê que aquele indivíduo jogou-se num abismo da não-existência. Ele sabe que o personagem apenas colocou-se fora do campo de visibilidade. Tal compreensão da relação diegética no quadro representado não nasceu com o cinema, mas foi herdada da fotografia, com a qual o público do cinematógrafo Lumière tinha – havia décadas – imensa familiaridade. Pascal Bonitzer vai mais longe, define o espaço da tela cinematográfica como “centrífugo.”<sup>459</sup>

### III

<sup>457</sup> Christian Metz, citado por Michel Marie & Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p. 52. No original em francês : « l’instance représentée du film, c’est-à-dire l’ensemble de la dénotation fílmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l’espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit, et par là les personnages, les paysages les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu’ils sont considérés en leur état dénoté. »

<sup>458</sup> Noël Burch “Nana ou ‘dois espaços’” IN: *Práxis do Cinema*, p. 37.

<sup>459</sup> Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*. p. 81.

Os espectadores na projeção inaugural no Grand Café, assim como nas apresentações seguintes, entraram na sala de exibição com a intenção de terem seus sentidos testados. Eles se deslocaram até o local e pagaram o ingresso com essa intenção. Esperavam assistir a algo – com sorte – realmente fora do comum. Esperavam o choque.

Sentados na sala preparada para o espetáculo, viram as luzes se apagarem, como de costume neste tipo de ocasião (familiar à maioria ali). Após um breve instante no breu, deparavam-se com uma imagem fotográfica projetada na tela preparada pouco antes por Antoine Lumière. Até então, aos olhos das pessoas presentes, nada de essencialmente novo lhes era oferecido. Frequente em espetáculos de variedades, a projeção de fotografias não representava exatamente uma novidade.

Apenas com o rodar da manivela pelo operador, que animava a imagem dando-lhe movimento, iniciou-se um espetáculo original, o espetáculo cinematográfico – não completamente inédito, afinal o kinetoscópio de Edson já havia oferecido pequenas (literalmente) visões como aquela. Porém, a projeção em tamanho natural, e todos os detalhes que a imagem apresentava... era a *vida*, como nunca vista.

O primeiro filme exibido ilustrava o movimento de pessoas, carroças, carros e bondes por uma praça de Lyon. Todos estes elementos cruzavam sem parar a tela, entrando e saindo de quadro. A platéia, para a qual a fotografia já era um tanto cotidiana, compreendia aquilo. O mundo representado ali não era fechado, não tinha limites. Não, ele se expandia para todos os lados, por regiões que no contexto daquela imagem encontravam-se simplesmente *invisíveis*. Neste processo a platéia participava criativamente, e não como uma parte passível – ou mesmo, nos termos de Tom Gunning, como um grupo de “espectadores ingênuos”:

*Although I have my doubts whether actual panic took place in the Grand Café's Salon Indien, there is no question that a reaction of astonishment and even a type of terror accompanied many early projections. I therefore don't intend to simply deny this founding myth of cinema's spectator, but rather to approach it historically. We cannot simply swallow whole the image of the naïve spectator, whose reaction to the image is one of simple belief and panic; it needs digesting. The impact of first film projections cannot be explained by a mechanistic model of*

*a naïve spectator who, in a temporary psychotic state, confuses the image for its reality.*<sup>460</sup>

A chave para o fenômeno, Gunning mesmo identifica, se encontra numa incongruência momentânea – *momentânea* pela rapidez do choque, mas também por uma eventual ignorância sobre o funcionamento técnico do cinematógrafo – entre o que os olhos viam e aquilo que o intelecto validava como sendo real. Entre os sentidos (e a imagem assimilada) e os pressupostos lógicos que guiavam o indivíduo. Este choque podia causar maravilha, espanto, entusiasmo, podia inclusive fazer com que espectadores se movessem em seus assentos *como se* um trem viesse em suas direções – isso porém não significa, mecanicamente, que uma representação estivesse sendo tomada como a realidade em si.

Não se trata apenas de criticar um onipresente mito fundador da história do cinema, mas de abrir espaço para outras modalidades de interpretação, e, acima de tudo, identificar historicamente os fatores que impulsionaram não só um padrão de experiência todo novo, mas o amadurecimento mesmo de um outro homem.

Menos ainda, em última análise, de se indagar infinitamente se os espectadores se desviaram ou não do trem projetado na tela. A questão que se coloca é outra: por que, mesmo *sabendo* que estavam diante de uma *ilusão*, estes indivíduos teriam se desviado *como se* diante de uma ameaça real.

Os relatos de época descrevendo a inauguração do cinematógrafo Lumière alternam-se entre o entusiasmo e o pessimismo. Maxim Gorki, em julho de 1896, ao assistir a invenção francesa – “francês” significando aqui, não se deve esquecer, o que havia de mais decadente e viciado, tal como o café de Charles Aumont na Rússia, onde todo tipo de cena imprópria podia ser assistida – chega a dizer: “Acabamos incomodados e deprimidos com essa vida silenciosa e cinzenta. Parece que ela quer fazer uma advertência e a envolve de uma significado incerto

---

<sup>460</sup> Tom Gunning, *Op. cit.* p. 820. “Embora eu tenha minhas dúvidas sobre se de fato pânico tomou conta do Salão Indiano no Grand Café, não há dúvida de que uma reação de espanto e mesmo um tipo de terror acompanhou várias projeções iniciais. Eu portanto não tenho a intenção de simplesmente negar este mito fundador do espectador do cinema, mas ao invés disso abordá-lo historicamente. Não podemos simplesmente engolir a imagem do espectador ingênuo, cuja reação à imagem é uma de simples crença e pânico; ela precisa de digestão. O impacto das primeiras projeções de filmes não podem ser explicadas por um modelo mecanicista de um espectador ingênuo que, em um estado psicótico temporário, confunde a imagem por sua realidade.”

e sinistro; isso faz o coração desfalecer. Esquecemo-nos de onde estamos. Idéias estranhas invadem nossos espíritos; ficamos cada vez menos conscientes.”<sup>461</sup>

Mais uma vez, *ambivalência*. A cinematografia e a revolução dos sentidos que ela sintetizava representavam o impasse epistemológico observado na passagem do século XIX para o XX. As tecnologias inauguradas no período, assim como as reorganizações do espaço público e do corpo humano então sofridas, apontavam para um importante momento de redefinição. “Idéias estranhas invadem nossos espíritos.” Gorki e outros perceberam a situação, ou melhor, a sugestão de que um caminho deveria ser escolhido entre tantos, sem que se soubesse exatamente aonde cada um deles levaria – no escuro. Uma aposta e seus riscos.

A consciência poderia ser perdida, poderia ser expandida. Poderia também ser expandida pela radicalização de seu processo de perda (ou o inverso). Todas as opções mostravam-se possíveis. Ou se exacerbava a experiência do risco, saindo como Gabriel Veyre ou Arthur Rimbaud (anos antes) para “traficar no desconhecido”<sup>462</sup>, ou se comprava a idéia (falsa) de que não havia mais riscos – para então sucumbir silenciosamente.

A unidade conclusiva desta tese deve desenvolver as escolhas apresentadas ao homem pelo contexto histórico no qual o cinematógrafo foi engendrado. O cinema no século XIX representava de uma maneira muito fiel e sintética as questões colocadas ao indivíduo urbano naquele momento. Um novo padrão de experiência se expandia rapidamente e escolhas precisavam ser feitas. Se por um lado se oferecia à subjetividade, de forma sedutora, uma opção “segura” e confortável (o que por conseqüência significava perda de autonomia, passividade e a ilusão de que não havia mais *riscos*), por outro abriam-se novas possibilidades de experiência radical dos limites sensíveis e criativos, levando o homem a locais – geográficos, temporais e psíquicos – até então vedados pelas fronteiras materiais do cotidiano.

Ao novo homem se apresentavam duas opções básicas. Elas devem ser discutidas na próxima unidade, com uma avaliação das promessas e riscos subentendidos em cada alternativa. Ao indivíduo se oferecia, por um lado, a oportunidade de abrigar-se desinteressadamente em sua própria ignorância,

<sup>461</sup> Emmanuelle Toulet, *op. cit.* p. 138.

<sup>462</sup> Jean Arthur Rimbaud, carta do Harar, 04/05/1881. *Oeuvres Completes*, p. 569.

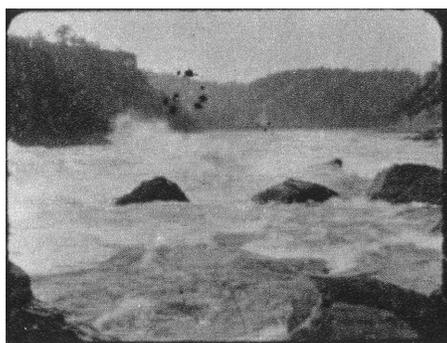
confortável e protetora, sem maiores questionamentos. Não se tratava de uma escolha covarde, mas aparentemente relevante, dada a necessidade de incorporar uma pedagogia dos sentidos sem a qual a sobrevivência do homem em um universo cognitivo cada vez mais caótico tornava-se difícil, fadada à desorientação. Tal adequação poderia porém significar a longo prazo uma anulação de si mesmo, provocada por uma relativa automatização dos sentidos. A segunda opção, por outro lado, pautava-se mais pelo desejo de entender os princípios destes mesmos caos e pedagogia, os seus funcionamentos, os seus sentidos, ao invés de assimilá-los automaticamente. Mas se esta postura podia levar o indivíduo a uma experiência poética, sem dúvida radical, podia também representar um preço caro demais a se pagar. O risco de auto-destruição não era desprezível.

*Alternativa, opção e escolha*, contudo, mais que palavras, são eufemismos. Raramente se presenteia o indivíduo com a possibilidade de determinar plenamente o seu próprio destino, de refletir sobre que via exatamente a seguir. As duas “opções” sugeridas acima representam não tanto atitudes conscientes e monolíticas, entre as quais se faz uma escolha lúcida, mas duas grandes forças simbólicas que se alternavam ou se combinavam de acordo com as disposições particulares de uma dada sociedade, fosse no âmbito de sua cultura ou nas trajetórias particulares dos indivíduos que a constituíam.

## **PARTE 5 – CONCLUSÃO: O homem cinematográfico e seu dilema.**

### **5.1 – As três experiências cinematográficas.**

O verão de 1897 chegava ao fim quando Félix Mesguich resolveu retornar a Nova York. A medida protecionista que proibira agentes Lumière de operarem nos Estados Unidos o levou ao exílio em terras canadenses, onde passou a trabalhar encontrando o “sucesso habitual”<sup>463</sup> nas projeções promovidas. Voltava então, sem maiores objetivos comerciais, ao país do qual fora expulso. Dava por encerrado o período de dezessete meses no qual trabalhara na América, preparava-se para reganhar a Europa, e no caminho entre Toronto e Nova York aproveitava para rodar duas de suas fitas mais impressionantes: alcançava as cataratas do Niagara.



*Niagara, les rapides (340) ; Niagara, les chutes (339)*

“Uma descida ao Maelstrom...”, começa o relato de sua visita, usando o título de um conto de Edgar Allan Poe como frase introdutória. Na história do escritor americano, o protagonista numa embarcação é confrontado com uma tempestade desnorteante e assustadora, na qual perde os dois irmãos. No auge da tormenta, porém, o personagem vê o seu horror substituído por maravilha diante da beleza reveladora do redemoinho que parece sugar o mundo para dentro de si. Ele pára, observa e, sereno, decide. Tomado pela paisagem grandiosa e apoiando-se em um barril na água, o homem se atira em direção ao vórtice.

---

<sup>463</sup> Félix Mesghich, *Op. cit.* p. 16.

Fazendo alusão à história de Poe, Mesguich descreve a sua experiência nas cataratas:

*Sur cette trombe d'eau – tout un fleuve – qui se précipite d'un coup à une allure vertigineuse dans un gouffre dont on ne voit même pas le fond sous les embruns, l'œil cherche un point où accrocher le regard. Vainement d'ailleurs : la masse blanche l'entraîne, et c'est l'impression de cette ruée formidable des eaux en furie, qui seule, persiste de tout le spectacle.*

*L'objectif a plus de ressources et moins de nervosité.*

*Sur chaque versant, je choisis des emplacements qui me permettront de reproduire les divers aspects des chutes du Niagara. (...) A travers le viseur je ne ressens point trop la sensation de l'abîme. J'ai déjà enregistré le demi-cercle de l'arc-en-ciel, suspendu sur la vapeur d'eau, et aussi l'énorme nappe, glissant dans le vide en une étincelante cascade d'écume ; je continue à « tourner » lorsque je commets l'imprudencia de regarder les rapides au-dessous de moi. C'en est fait de la suite. Le vertige me gagne, et une frayeur que je ne puis dominer, m'oblige à m'éloigner.<sup>464</sup>*

Tal como as cataratas do Niagara ou o *maelstrom* de Poe, a vida moderna produzia a sua vertigem. Desestabilizava o homem e cobrava um posicionamento em relação ao movimento que ele, indivíduo, precisava fazer – à postura que devia assumir diante do reconhecimento da fragilidade das referências cognitivas e históricas que até então haviam guiado a sua conduta. Ceder à hipnose do redemoinho, e se entregar ao seu encantamento, ou recuar, salvando a própria vida?

“A objetiva tem mais recursos e menos nervosismo,” admite. Não humana, ela garantia eficiência e exatidão. Mas não era só isso. A câmera, como outras formas de representação, oferecia uma mediação entre duas instâncias às vezes incapazes de dialogar, fosse pela distância temporal ou geográfica que as separava, fosse por uma situação em que o objeto de conhecimento se impunha como mais arrasador, irresistível (e exuberante), do que a capacidade de cognição do sujeito que buscava penetrá-lo.

“Mediar” não significa simplesmente criar uma ponte, um entendimento entre dois lados dissonantes ou incompatíveis. Uma mediação, nesse caso,

<sup>464</sup> Ibidem. “Sobre essa tromba-d'água – todo um rio – que se joga repentinamente a uma velocidade vertiginosa em um golfo cujo fundo não conseguimos ver sob a bruma, o olho procurar um lugar onde prender o olhar. Em vão, aliás: a massa branca o leva, e é a impressão dessa corrida formidável das águas em fúria que, só ela, permanece de todo o espetáculo.

O objetivo tem mais recursos e menos nervosismo.

Sobre cada vertente eu escolho locais que me permitirão reproduzir os diversos aspectos das cataratas do Niágara. (...) Através do visor não é demais a minha sensação do abismo. Eu já filmei o semi-círculo do arco-íris, suspenso sobre o vapor d'água, e também a enorme camada, escorregando no vazio em uma cascada de espuma brilhante; eu continuo “filmando” quando cometo a imprudência de olhar as correntezas embaixo de mim. Pronto. A vertigem me ganha, e um medo que eu não posso dominar me obriga a afastar-me.

pressupunha a produção de um terceiro elemento, uma imagem, que não era o *graal* da reprodução da “realidade em si”, mas um ponto de encontro entre o sujeito e um objeto ausente, porém ao alcance da imaginação. Assumir que os espectadores entendiam, ainda que intuitivamente, essa relação significa admitir na cinematografia uma fonte de conhecimento válida. Se a questão da experiência nessa mesma relação mediada parece mais complexa, isso se dá graças à dificuldade em se dissociar *experiência* de *presença*. Mas em que medida a ligação das duas é mesmo indestrutível em um contexto cultural e perceptivo no qual o impulso à descorporização ganhava tamanho peso?

A presença de Mesguich nas cataratas é incontestável, o operador estava lá. Curiosamente, ele alegava restringir-se a rodar a manivela, como se reservasse à tão objetiva *objetiva* o papel de, de fato, captar, sorver, ver, experimentar. Novamente, “a objetiva tem mais recursos e menos nervosismo.” A sua experiência, como operador ali, naquele instante, continuava existindo plenamente, ainda que “comprometida” pela “instabilidade” e “fraquezas” do equipamento humano. Simultaneamente, ele sugeria outra, coletiva, que buscava na imaginação da platéia uma prolongação, ou, mais especificamente, alguma vida.

Ao se falar em “experiência cinematográfica” é impossível deixar de pensar na figura do operador – de Louis Lumière a seus empregados formados por Moisson – sem o trabalho dos quais a cinematografia talvez tivesse se provado mais uma invenção obscura e sem muito futuro. Como se viu na unidade III, “realismo” não era uma categoria universal e cumulativa, com uma linearidade progressiva, que na imagem cinematográfica alcançava o seu ápice incontestável, a sua terra prometida. A modernidade formou a noção de “realismo”, que mais que um conceito, é uma linguagem. Ela o fez associando-a à visualidade. A categoria de “realismo” legada pelo século XIX ao XX teve uma influência determinante do advento da fotografia, e se o cinema contribuiu no processo de uma forma mais que simplesmente acessória, ele o fez através do desenvolvimento das primeiras sílabas de um vocabulário por um lado novo, autônomo – que mais tarde, com a institucionalização do cinema, tornou-se também uma linguagem em si – e, por outro, sofisticando (com o movimento na imagem) essa exacerbação visual tanto do familiar quanto do chocante batizada de “realismo”.

Uma das três “experiências cinematográficas” que respondiam pela produção fílmica do primeiro decênio de cinematografia era inegavelmente a do operador, personagem solitário e independente, mas em constante diálogo com uma platéia cujos membros deviam ser surpreendidos com imagens chocantes, panoramas de terras distantes e um olhar revelador sobre o que havia de mais familiar em seus cotidianos. Para tanto, os operadores de Louis Lumière deram voltas ao mundo, numa apropriação (ou colonização) imagética do planeta e do *outro*, subitamente tornados visíveis pelo aparelho construído em Lyon, e inventaram relações entre a câmera e o olhar do espectador que sugeriam não apenas um movimento, mas uma sensação de presença e um ponto de vista original.

A segunda grande “experiência cinematográfica” no final do século XIX deve-se ao trabalho de cientistas que eram também homens de indústria e empresários do florescente mercado de entretenimento, numa equação às vezes delicada em termos acadêmicos, éticos e humanísticos, porém de inquestionável inovação tecnológica e comercial. Como mostrou-se na unidade II, nada relativo ao Cinematógrafo surgiu de uma estaca zero providencialmente imaginada pelos irmãos Lumière, mas da associação de diversas pesquisas e invenções (algumas bem antigas) em um só aparelho que funcionava (detalhe importante). À mitificação desta história, com certa participação dos Lumière, contribuíram alguns relatos de imprensa ingenuamente interpretados por parte da historiografia que se ocupa do tema. Ao lado das tão citadas matérias em *Le Temps* e *Le Radical*, ambas animadas com a poesia quase mágica das imagens trazidas pelos Lumière a Paris, pode-se encontrar textos mais sóbrios, como o publicado em *Le Petit Parisien* sob o título LE CINEMATOGRAPHE:

*Toutes les personnes qui ont visité, l'an dernier, notre Salle de Dépêches ont été frappées par cette nouvelle merveille qu'Edison a baptisée du nom de Kinéscope. On se rappelle cet appareil : en se penchant sur une boîte, le spectateur voit défiler sous ses yeux une série de photographies mues avec une extrême rapidité par un courant électrique et qui, lui représentant un à un tous les mouvements d'une scène, figurent d'une manière parfaite ce qu'on pourrait appeler une image animée.*

*A la vérité, l'inventeur américain n'a fait qu'appliquer un principe dont la découverte est due à notre savant compatriote M. Marey, membre de l'Académie des Sciences.*

*A son tour, l'invention d'Edison vient d'être l'objet d'une amélioration prodigieuse et ce sont cette fois deux Français qui en sont les auteurs, MM. Auguste et Louis Lumière, de Lyon.*

*Leur nouvel appareil, qu'ils désignent sous le nom cinématographe (du grec kinema, mouvement, grapheo, j'enregistre), peut se comparer à une sorte de lanterne magique projetant sur une surface blanche, au profit d'une assistance entière, la série des photographies agrandies à l'infini que le kinétoscope ne présentait qu'à l'état minuscule et pour une seule personne à la fois. Le sentiment que l'on éprouve devant ces images, qui offrent le spectacle de la vie même, est celui d'une stupeur mêlée d'admiration pour le génie humain. Le cinématographe est un instrument extraordinaire, et il n'est pas douteux qu'autrefois son inventeur aurait été condamné pour sorcellerie. Un de ces appareils fonctionne actuellement boulevard des Capucines ; il va certainement faire courir tout Paris.*<sup>465</sup>

Se para alguns o cinematógrafo havia surgido de um relâmpago durante uma noite mal dormida de Louis Lumière, para outros, como se pode ver acima, o aparelho surgia como resultado de um esforço coletivo, coroado sim pelo brilhantismo dos cientistas de Lyon, mas fruto também do trabalho de figuras como Marey e Edison. Essas trajetórias científicas e industriais se perdem nos anos, e antecedem em muito tempo o lançamento em 1895. Ainda assim, são todas narrativas indispensáveis para determinar o sentido dessa “experiência cinematográfica” no século XIX – não meramente por razões cronológicas, mas porque elas explicam as bases de uma crescente desconfiança em relação aos sentidos humanos, supostamente “imperfeitos”, e o agravamento de um longo processo de racionalização do tempo, radicalizado com a tecnologia desenvolvida no período. Esses e outros problemas confrontados dentro dos laboratórios não são anedotas que precedem a cultura de projeção de filmes em salas lotadas por

<sup>465</sup> *Le Petit Parisien*, 04/01/1896, terceira página, primeira coluna. “Todas as pessoas que visitaram, no ano passado, o nosso Salão de Despachos ficaram impressionados com essa nova maravilha que Edison batizou com o nome de Kinétoscope. Lembremos: debruçando-se sobre uma caixa, o espectador vê desfilar sob seus olhos uma série de fotografias movidas com extrema rapidez por uma corrente elétrica, e que, representando-lhe um a um todos os movimentos de uma cena, ilustram de uma maneira perfeita o que poderíamos chamar de uma imagem animada.

Na verdade, o que fez o inventor americano foi apenas aplicar um princípio cuja descoberta deve-se ao nosso sábio compatriota Sr. Marey, membro da Academia de Ciências.

Por sua vez, a invenção de Edison acaba de sofrer uma melhoria prodigiosa e são dessa vez dois franceses os autores, Srs. Auguste e Louis Lumière, de Lyon.

O seu novo aparelho, que eles designam pelo nome de *cinematógrafo* (do grego *kinema*, movimento, *grapheo*, eu registro), pode ser comparado a um tipo de lanterna mágica projetando sobre uma superfície branca, para proveito de todo um público de espectadores, a série de fotografias aumentadas ao infinito que o kinetoscópio apresentava apenas em estado minúsculo e para uma só pessoa por vez. O sentimento que experimentamos diante dessas imagens, que oferecem o espetáculo da vida mesmo, é o de uma estupefação misturada com a admiração pelo gênio humano. O cinematógrafo é um instrumento extraordinário, e não há dúvida de que, em outro tempo, seu inventor teria sido condenado por bruxaria. Um desses aparelhos funciona atualmente no boulevard des Capucines; ele vai com certeza fazer toda Paris correr.

audiências pagantes: são questões que se colocam no centro da experiência cinematográfica do espectador, naquele momento e hoje.

Eis portanto a terceira modalidade de “experiência cinematográfica”, a do espectador, cujo papel foi examinado na unidade IV. O modelo de exploração comercial aplicado à invenção dos Lumière fez com que ele se tornasse personagem principal, e depois uma massa em função da qual os esforços convergiam. Tanto a experiência do cientista quanto a do operador parecem aos poucos um *meio* para atingir esse *fim*, por sua vez a mais importante das experiências cinematográficas, a da platéia (e a do indivíduo), um ponto de encontro culminante entre diversas experiências autônomas, re-encenadas simultaneamente num só fenômeno original e coletivo. Ironicamente, é na figura do espectador cinematográfico que se encontram as maiores dificuldades em se aplicar a palavra “experiência”, como se o caráter indireto, mediado de sua natureza impedisse a sua própria existência.

## 5.2 – O problema da experiência do espectador.

“Prazer e ansiedade”, sentia no fim do século XIX o espectador diante da ilusão cinematográfica, capaz de expor a “fragilidade do nosso conhecimento sobre o mundo,”<sup>466</sup> e a estranha contradição entre o que os olhos viam e o que o intelecto validava como possível ou “real”. Siegfried Kracauer, em *Theory of Film*, entende esse desacordo cognitivo, ou, em termos mais brandos, o impulso ao pensamento abstrato, como uma resposta psicológica ao impacto da ciência no cotidiano das populações urbanas. Para tanto, para remediar o processo de racionalização radical ao qual a vida social era submetida, diagnostica como antídoto a “experiência – a experiência das coisas em sua concretude.”<sup>467</sup>

Muito se fala a respeito do efeito alienante dos filmes sobre o público, numa espécie de letargia (política, sobretudo) provocada pelas qualidades anestésicas do cinema. Kracauer trata da questão a partir de um recorte temporal abrangente, que toma o processo de institucionalização do cinema no começo do século XX como efetivado e tendo adotado como padrão comercial um modelo de narrativa ficcional de longa metragem, com uma relação compensatória, psicologicamente determinada, se estabelecendo entre espectadores ávidos por viver na sala de cinema as emoções que lhes eram negadas no dia a dia. Era o cinema como agente reconfortante, capaz de “fazer esquecer” – e assim alienando ainda mais o já alienado indivíduo. É difícil transpor esse quadro para o século XIX, quando os jogos psicológicos entre o drama do personagem e o espectador na poltrona existiam apenas vagamente. O diagnóstico de Kracauer sobre o conflito imposto na cultura pela modernidade tem no entanto validade retroativa, tratando-se esse de um mesmo processo que levou o sujeito, a partir do XIX, a se ver incapaz de entender – quanto mais controlar – as forças que determinavam o funcionamento do mundo social em que ele atuava.

*The world has grown so complex, politically and otherwise, that it can no longer be simplified. Any effect seems separated from its manifold possible causes; any*

---

<sup>466</sup> Gunning, *Op. Cit.* p. 825. No original, “The vertiginous experience of the frailty of our knowledge of the world before the power of visual illusion produced that mixture of pleasure and anxiety...”

<sup>467</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 296. No original “...experience – the experience of things in their concreteness.”

*attempt at a synthesis, a unifying image, falls short. Hence a widespread feeling of impotence in the face of influences become uncontrollable for eluding definition.*<sup>468</sup>

Examinando a conjuntura do final do século XIX, percebe-se que o indivíduo já vivia esse cotidiano de alienação e ausência de referências bem antes de entrar em uma sala de projeção pela primeira vez. A imagem cinematográfica, não obstante, fornecia um poderoso encontro com o descontrole, a novidade, o choque e o *outro*, todos elementos da experiência dita *moderna*, como numa síntese perfeita. O remédio, novamente: concretude, e a sua experiência.

De volta à estaca zero, tudo indica. Como experimentar o concreto através de uma representação, através de um conhecimento mediado, indireto? Kracauer fala na capacidade dos filmes em “registrar e revelar a realidade física,”<sup>469</sup> mas de que maneira?

Em primeiro lugar, revendo a posição da subjetividade do espectador na equação, reconhecendo a sua exterioridade em relação à cena descrita, o que em última análise significa substituir um conceito político – o de alienação – por outro que leva em conta a capacidade de cognição e abstração do indivíduo, o de colocar-se fora da imagem projetada, fora do “centro de um espaço imaginário”.<sup>470</sup> Como Noel Burch chamará atenção – eis o segundo passo – deve-se levar em conta que, diferentemente do cinema narrativo institucionalizado no século XX, no século XIX não se observava uma “penetração do espectador no interior do espaço diegético visual (e eventualmente sonoro).”<sup>471</sup>

Manter-se fora da imagem queria dizer, além do óbvio, colocar-se em posição de exame, de observação, o que pode soar igualmente óbvio dada a natureza do que se fazia dentro das salas de projeção. A adoção de um olhar distanciado, contudo, permitia ao sujeito contato com uma visibilidade desgarrada de sua consciência, de sua posição enquanto agente em um determinado campo de ação. Fora daquele cenário, o espectador podia finalmente ver. A “realidade física” mencionada por Kracauer é uma realidade essencialmente visual.

<sup>468</sup> Ibidem, p. 171. “O mundo tornou-se tão complexo, politicamente e de outras formas, que não pode mais ser simplificado. Todo efeito parece separado de suas possíveis e diversas causas; qualquer tentativa de síntese, de imagem unificadora, mostra-se insuficiente. Daí uma sensação generalizada de impotência diante de influências tornadas incontroláveis

<sup>469</sup> Ibidem, p. IX, citado por Miriam Bratu Hansen. No original, “...to record and reveal physical reality.”

<sup>470</sup> Burch, *Op. Cit.* p. 37.

<sup>471</sup> Ibidem, p. 41. No original, « ...la pénétration du spectateur à l'intérieur de l'espace diégétique visuel (et éventuellement sonore)... »

Já se falou na unidade passada sobre a capacidade reintegradora da cinematografia, que abria os olhos do espectador para aspectos de seu cotidiano tornados invisíveis pelo hábito. Deve-se agora adicionar ao fenômeno a influência mencionada por Kracauer da ciência e da produção tecnológica de então no dia a dia, impulsionando o sujeito a interpretar abstratamente a relação entre o seu corpo e o exterior, entre cada ação e consequência, significante e significado, elementos tradicionalmente pensados enquanto binômios inseparáveis, mas que então se dissociavam. Abstrair significa desobjetivar. Objetos perdem as suas qualidades específicas, tornando-se substantivos puros, indeterminados em termos adjetivos ou adverbiais, viram “coisa” pura, sem materialidade específica.

O problema da suposta inferioridade da experiência mediada pelo cinematógrafo em relação à experiência direta, pessoal, é insolúvel quando se insiste na existência de uma “realidade em si”, percebida e compreendida de maneira universal, a partir da qual o aparelho produziria uma cópia fragmentária com pretensões de representação total. Nesse caso o cinema permanecerá insuficiente e alienante, simplesmente por não reproduzir o que pretende representar. Como se debateu na unidade anterior, é mais que discutível a hipótese de uma ampla confusão entre imagem projetada e “realidade” física por parte do espectador urbano no final do século XIX, embora o ideal da reprodução total do mundo fosse cotidiano enquanto *tema* literário, artístico e científico. É no resgate de concretude mencionada por Kracauer, numa atividade criativa, que se encontrava de fato a experiência do espectador cinematográfico. Como numa metáfora, a cinematografia sugeria um caminho entre um objeto e outro, oferece uma imagem que fazia referência a uma característica específica da “coisa”. Esse movimento de um ao outro, porém, quem devia fazer era o indivíduo. O cinema rerepresentava o mundo físico (invisível pelo hábito, abstraído pela racionalização do cotidiano) ao espectador que o colocava novamente numa posição de visibilidade – ou, para utilizar a nomenclatura própria, de “real”. Kracauer fala em “redenção”:

*Films renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmented. The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of*

*physical reality. Its imagery permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life.*<sup>472</sup>

A experiência cinematográfica do espectador, pois, tinha como fio condutor a “redenção da realidade física” sobre a qual o autor alemão fala acima, uma “realidade” não tanto descoberta pelos olhos do sujeito, mas correspondente ao restabelecimento da capacidade de entrar em contato visual com o conjunto de qualidades que tornavam os objetos únicos e familiares num ambiente cada vez mais fragmentado. Em um cotidiano alienado, a cinematografia do século XIX sugeria o movimento inverso, com o espectador trazendo pra si, retirando da imagem, as referências do “real” que lhe foram desgarradas da vivência física do dia a dia. Nesse sentido, ela redime a “realidade”. É interessante notar como o fenômeno em momentos se exacerbava, com o filme transbordando estilhaços de verossimilhança que transformavam a experiência cinematográfica em um contato com um *mais-que-real* inédito, no qual elementos sutis e banais ganhavam uma dimensão pouco natural, uma predominância poética em relação aos outros objetos no plano.

Ao longe, as árvores se agitam; vê-se o vento levantar a gola da criança.<sup>473</sup>

A vista de Uma rua de Lyon com todo o seu movimento de bondes, veículos, pedestres, curiosos, é mais surpreendente ainda; porém o que mais suscitou entusiasmo foi o Banho de mar, aquele mar é tão verdadeiro, tão vago, tão colorido, tão movediço, aqueles banhistas e mergulhadores que emergem, correm na plataforma, mergulham, são de uma verdade maravilhosa.<sup>474</sup>

O incontingente saltava aos olhos, o cotidiano se tornava “surpreendente”, a verdade “maravilhosa”. A imagem da vida se apresentava tão “visível” e tão “real” que parecia surgir revelando um mistério irresistível, a chave para um estado de inocência cognitiva ao qual se tinha acesso pelas portas, nas palavras de Pascal Bonitzer, deste “Éden cinematográfico”<sup>475</sup>. A “realidade” surgia na tela,

---

<sup>472</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 300. “Filmes tornam visível o que nós não víamos, ou talvez até o que não pudéssemos ver, antes de seu advento. Eles de fato nos ajudam na descoberta do mundo material, com suas correspondências psicológicas. Nós literalmente redimimos esse mundo de seu estado dormente, de seu estado de inexistência virtual, ao nos empenharmos em experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como uma mídia particularmente equipada para promover a redenção da realidade física. Sua imagética nos permite, pela primeira vez, levar embora conosco os objetos e acontecimentos que constituem o fluxo da vida material.”

<sup>473</sup> Publicado em *La Poste*, 30/12/1895. IN: Toulet, *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>474</sup> Publicado em *Le Radical*, 30/12/1895. IN: *Ibidem*, p. 135.

<sup>475</sup> Bonitzer, *Op. Cit.*, p. 39.

para alguns como experiência de reintegração (ou redenção, segundo Kracauer) da dimensão material das coisas, para outros como puro objeto de consumo.

O espectador, que não era inocente nem ingênuo e reconhecia a diferença entre o *dentro-da-tela* e o *fora-da-tela*, tinha efetivamente uma experiência, esta tão mediada e indireta quanto a assimilação de uma imagem metafórica, sugestiva de um movimento que apenas ele, enquanto ser criativo, podia realizar. Este movimento reintegrava os seus sentidos ao que havia de físico, de essencialmente concreto, ao seu redor, à materialidade dos elementos que constituíam o seu campo de ação ordinário (transformado subitamente em extraordinário). A experiência descorporizada colocava em evidência o próprio corpo, expondo os princípios de uma nova relação deste com o mundo exterior. No contexto de perfectibilidade tecnológica no fim do século XIX, que buscava retirar o elemento humano (imperfeito, não confiável) de toda equação, era compreensível que tal reencontro se desse através do reconhecimento, através da cinematografia, do que na natureza e no homem havia de incidental, aleatório, de supostamente banal. O movimento do vento, o quebrar das ondas, os gestos imprecisos e impensados... cenas que traziam as qualidades de espontâneo e de irreproduzível, de invisível, novamente ao campo da sensibilidade. A experiência cinematográfica, pelo ponto de vista do espectador do XIX, traduzia-se pela ação criativa de se distanciar de uma dada cena, para nela observar elementos que já não se integravam mais à sua experiência do cotidiano, que em si tornara-se uma experiência não integrada, total, mas repleta de referências fragmentadas, sem correspondência com o campo direto de atuação do indivíduo.

Essa curta história da cinematografia – primitiva para uns, dos “primeiros tempos” para outros – que se inicia em 1895 e termina (ou desaparece) por meados da primeira década do século XX, deve ser contada pelos três pontos vista integrados, pelas três experiências que compõem os primeiros passos daquilo que se convencionou chamar de “cinema”. Indispensável fazê-lo por este caminho. Ela narra como as qualidades técnicas de um aparelho feito com alto apuro científico permitiu que operadores espalhados pelo mundo sofisticassem métodos de captação de imagem e, de tal maneira, desenvolvessem as primeiras sílabas de uma linguagem. O processo significou um movimento para os espectadores: conforme o cinema se institucionalizou o indivíduo na poltrona viu-se aos poucos abandonando essa posição exteriorizada, de quem observa de fora a cena, para

mergulhar no centro dela. Eis o convite para uma outra modalidade de cinematografia, não discutida nessa tese, mas insinuando-se com todo o seu vigor em filmes Lumière como *Moscow, rue Tverskaïa* (307), e *Vue prise d'une baleinière en marche* (1241), ambos analisados na Parte 3. O panoptismo colocava o espectador numa posição de súbita vertigem, fazendo-o confrontar-se com os limites da sua capacidade de *experimental*, pondo-o em contato com regiões fronteiriças de sua própria subjetividade e sugerindo-lhe visões estrangeiras, tanto sobre o *outro* quanto sobre o seu cotidiano. Essa é a matéria prima do cinema narrativo que tornou-se instituição a partir do século XX, mas sua história se conta através de uma outra história. Apesar dos esforços de expansão comercial e dos filmes rodados, o XIX terminava sem perspectivas tão animadoras para o cinematógrafo, como Louis Lumière havia previsto. O incêndio no *Bazar de la Charité*, em maio de 1897, tragédia na qual 120 membros da alta sociedade francesa foram mortos, prejudicou a imagem do espetáculo gravemente. A Exposição Universal de 1900 veio então confirmar a queda do interesse pela tecnologia, num momento em que antigas atrações em feiras, salões e museus voltavam a ultrapassar as projeções cinematográficas em bilheteria.<sup>476</sup> O processo só se inverteu nos anos seguintes, com a consolidação de um cinema de longa metragem com narrativa ficcional, apoiado numa estratégia comercial que apostava na formação de um público fiel e no seu retorno semanal a salas de cinema que se tornavam permanentes.

A cinematografia do século XIX – sua técnica e produção fílmica – foi fruto de importantes pesquisas científicas que se associaram em apenas um aparelho, assim como resultado de um conjunto amplo de forças sociais e culturais. Há de se questionar, finalmente, que tipo de efeito as mesmas forças tiveram sobre o indivíduo, não só física e psicologicamente, mas sobretudo em termos culturais e históricos.

---

<sup>476</sup> Schwartz, *Op. Cit.* p. 189.

### 5.3 – O dilema do indivíduo.

Tão necessário quanto identificar o sujeito-espectador dentro de um público padronizado, comercialmente determinado, e colocar em foco a sua participação criativa dentro da experiência cinematográfica, a observação do indivíduo que integrava a nuvem de transeuntes a circular pela metrópole, incógnito e impotente, é um passo importante na tentativa de se compreender a dinâmica da cultura que engendrou o cinema.

A figura do *flâneur*, celebrada por Baudelaire décadas antes do lançamento do cinematógrafo, e retomada mais tarde por Benjamin, naturalmente ganha destaque neste contexto, por sua força mitológica e mobilidade pela capital do século XIX (a original, cópias e variantes). Seu poder vinha da posição ambígua que ocupava na multidão, parte dela ao mesmo tempo que corpo independente, capaz tanto de segui-la enquanto membro anônimo como de ditar o próprio (des)caminho dentro do movimento coletivo. O *flâneur* mergulhava na multidão e por ela navegava, “aspirando com delícia todos os germes e todo o suor da vida,”<sup>477</sup> sem que isso o impedisse de examinar aquele organismo vivo – e seus personagens – através de um ponto de vista exteriorizado, como alguém que busca ser ator e espectador coincidentes, ocupando o interior de uma cena enquanto a observa de fora. Nos moldes do que ocorreria depois com um membro de platéia do Cinematógrafo, o *flâneur* (tal qual uma criança) “vê tudo como novidade; ele está sempre embriagado.”<sup>478</sup> O olhar se desarma do hábito, “à procura de um desconhecido cuja fisionomia entrevista, em um piscar de olhos, o fascinou.”<sup>479</sup> A comparação entre o *flâneur* e o que depois viria a ser o espectador cinematográfico pode ainda, sem risco de maiores anacronismos, apropriar-se das seguintes palavras de Baudelaire:

*On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.*<sup>480</sup>

<sup>477</sup> Baudelaire, *Op. Cit.p.* 551. No original : « ...il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie... »

<sup>478</sup> Ibidem, p. 552. No original: « l'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. »

<sup>479</sup> Ibidem, p. 551 No original: « ...à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. »

<sup>480</sup> Ibidem, p. 552. “Podemos também compará-lo, ele, a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um dos seus movimentos,

O poeta descreve acima uma modalidade de *olhar* profundamente dinâmica, que se despia de seu *eu* para acolher uma diversidade de perspectivas e extrair, de uma “realidade” inacessível, imagens ainda mais “reais” que a própria “vida”. O reconhecimento desta multiplicidade de pontos de vista e da possibilidade de se adotá-los criativamente é uma das matrizes do que Baudelaire chamou de “modernidade” em 1863, e seu desenvolvimento figura como um componente indispensável na cultura que gerou o espetáculo cinematográfico.

Pode-se ler a asserção de Baudelaire de que o “observador é um príncipe que goza por toda parte de seu incógnito,”<sup>481</sup> assumindo que o mesmo sucederia com o público de cinema, protegido na poltrona durante a projeção de imagens chocantes e de recantos distantes do planeta. Porém tanto o *flanêur* quanto o público devem ser entendidos menos como indivíduos em si, de carne e osso, e mais como uma posição de poder, de observação privilegiada, da qual o sujeito se investia por um tempo limitado, com diferentes medidas de sucesso. Em última análise, ambos significavam uma radicalização, uma tentativa de controle sobre as forças que remodelavam a sociedade e afastavam o sujeito do processo de constituição de significado. Em um universo cognitivo fragmentado, o indivíduo assumia o caos e a atomização das referências que o alienavam, incorporava-os à sua própria natureza e passava a ocupar assim uma posição ativa diante de uma realidade cuja voz totalizante de outra forma o achataria. O homem sem imaginação, sem arte, “se prosterna diante da realidade exterior.”<sup>482</sup>

A modernidade estabelecia um desafio à imaginação, encontrar um lugar para o indivíduo numa cultura tão influenciada pela técnica, na qual a subjetividade perdia espaço gradativamente para uma visão positiva do mundo. O desafio consistia em conseguir articular um universo de símbolos e personagens extremamente fragmentado (analisado) para dele retirar uma nova síntese. É neste contexto cultural que a cinematografia estréia.

Não se pode perder de vista, contudo, que o desafio colocado pela modernidade à imaginação exigia do homem uma força muito maior do que a que

---

representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o transforma e exprime em imagens mais vivas do que a vida ela mesma, sempre instável e fugidia.”

<sup>481</sup> Ibidem, p. 552. No original : « L’observateur est un prince qui jouit partout de son incognito ».

<sup>482</sup> Ibidem, p. 396. No original : « ...se prosterne devant la réalité extérieure. »

ele dispunha. Abandonando a esfera mitológica do século XIX e penetrando no centro da questão, onde se encontrava sozinho o indivíduo desnordeado, Benjamin faz uma colocação de valioso pragmatismo:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio (ou auto-anulação), selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões.<sup>483</sup>

Benjamin sugere ao heroísmo no século XIX ares um tanto trágicos, como um golpe impotente sobre uma força irresistível que ao invés de contra-atacar suga sem esforço o herói para dentro de si. O heroísmo podia continuar existindo, mas o herói foi derrotado.

A análise desse final de século XIX não deveria, contudo, se restringir a um dualismo que interpreta a modernidade em termos, novamente, de *decifra-me ou te devoro*, como se fossem impossíveis relações subjetivas entre o indivíduo e o mundo no qual ele atuava – o que obviamente não era o caso, de outra forma não existiria cultura. Além disso, leituras marxistas sobre o período, como a de Benjamin, tendem a um olhar especialmente decadentista sobre estas sociedades, determinando-as, nas palavras de Marshall Berman, como algo “oco, viciado, espiritualmente vazio, opressivo em relação ao proletariado, condenado pela história.”<sup>484</sup>

O desafio de identificar as características do personagem que viveu a “experiência cinematográfica” no final do século XIX, tanto nas salas de projeção quanto nas ruas da metrópole, e que portanto sofreu a influência – numa escala corporal, psicológica, cognitiva e social – das mesmas forças que na cultura engendraram o cinematógrafo deve ser conduzido levando-se em consideração uma relação dinâmica entre o indivíduo e o mundo ao seu redor, ao invés de um embate constante.

A adaptação do homem à cultura fragmentada exposta aqui e ao processo de perda de referências que destacava os objetos de suas funções iniciais e corpos de suas origens, colocava todos sob o signo do *ahistórico*. Por tal razão as metáforas do herói, do artista, do jogador e do aventureiro se encaixam tão bem à cultura do

<sup>483</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 75.

<sup>484</sup> Berman, *Op. cit.* p. 142.

XIX, pois para os quatro passado e futuro não existem, sendo o presente imediato o plano no qual os fragmentos que constituem a experiência do “real”, tempo sem história, são sintetizados e ganham autonomia.

*...in the adventure we abandon ourselves to the world with fewer defenses and reserves than in any other relation, for other relations are connected with the general run of our worldly life by more bridges, and thus defend us better against shocks and dangers through previously prepared avoidances and adjustments. In the adventure, the interweaving of activity and passivity which characterizes our life tightens these elements into a coexistence of conquest, which owes everything only to its own strength and presence of mind, and complete self-abandonment to the powers and accidents of the world, which can delight us, but in the same breath can also destroy us.*<sup>485</sup>

Simmel cita uma importante “alternância de atividade e passividade”. A convivência entre vida e morte em uma experiência única libera a visão humana para enxergar um horizonte vasto, cujos limites se encontram fora de seu alcance direto, mas que por isso mesmo se torna um horizonte interior, humano, a ser perseguido. “A vontade de acreditar,” no entanto, era “igualada pela incapacidade de acreditar,” argumentava Kracauer<sup>486</sup> logo no começo do século XX. “Apatia se espalha como um epidemia.”

Um dilema se colocava ao indivíduo no final do século XIX, cobrando dele uma posição, uma postura diante do mundo que se transformava rapidamente – não ao passo de um progresso idealizado, mirando a perfectibilidade de uma civilização imaginada, mas no sentido de uma transformação permanente, de um movimento constante ao qual o sujeito deveria de alguma forma responder. Não se tratava de uma escolha no interior de um sistema dicotômico, mas da adoção de um ponto de vista. Se o cinismo se mantinha como uma opção viável, com garantias (falsas ou não) que permitiam ao indivíduo guiar-se com segurança, em troca oferecia uma “realidade” estéril, compartilhada enquanto item de consumo coletivo. Suspendendo a crítica mais ampla e submetendo a capacidade de julgar a uma única perspectiva (única porque universal), o cinismo prometia uma

<sup>485</sup> Simmel, “The Adventure”, *Op. Cit.* “...na aventura nós nos abandonamos para o mundo com menos defesas e reservas que em qualquer outra relação, já que outras relações estão conectadas com o correr geral de nossa vida mundana por mais pontes, e portanto nos defendem melhor contra choques e perigos através de cautelas e ajustes preparados previamente. Na aventura, a alternância entre atividade e passividade que caracteriza a nossa vida pressiona esses elementos em uma coexistência de conquista que deve tudo apenas à sua própria força e presença de espírito, e ao completo auto-abandono aos poderes e acidentes do mundo, que podem nos deleitar, mas simultaneamente nos destruir.”

<sup>486</sup> Kracauer, *Op. Cit.* p. 291. No original: “...the will to believe is matched by the incapacity for believing. Apathy spreads like an epidemic.”

passagem estável por um terreno cognitivo minado, capaz de desorientar os sentidos. A escolha pelo cinismo não era sinal de demérito, mas uma opção pela funcionalidade em um sistema empenhado em descartar os agentes sem função – e que o fazia geralmente com sucesso.

Coexistindo com a postura cínica, a cética. Suas características se aproximam dos fundamentos da tradição que leva o mesmo nome, sobretudo no que diz respeito à procura permanente pela natureza das coisas, um objetivo que se justifica em si, negando tanto a possibilidade de se afirmar algo com certeza quanto a asserção de que nenhuma verdade pode ser descoberta.<sup>487</sup> O cético, diante de uma variedade de perspectivas, recusa-se a eleger uma em particular e a descartar o restante como falsas. Ele adota uma atitude mental que leva em conta todas as impressões com as quais entra em contato, mas sem escolher uma em detrimento das outras. Idealmente, concretizando o projeto cético de Montaigne, aproxima-se de uma nova linguagem, uma que não seja “toda formada por proposições afirmativas.”<sup>488</sup> Dessa maneira o sujeito *ahistórico* da cultura do século XIX ensaiava o seu retorno à História, se não como historiador então como cronista, privando-se da descrição dos fatos *tais quais* para dedicar-se ao registro dos eventos da maneira que eles se apresentavam aos seus sentidos,<sup>489</sup> para produzir uma narrativa que não devia impor o seu olhar como verdade, mas que podia reintegrar a sua subjetividade a um processo de constituição de significado coletivo.

O cético *fin de siècle* esboçado aqui não transformava a busca pela verdade em missão. Ao invés disso, identificava nessa busca um contato recorrente com o *outro*, cujo puro reconhecimento sugeria, mesmo que de forma incipiente, a inexistência de um olhar comum a todos. Confrontado pela pluralidade, ele “suspende o juízo”, o que no caso não significava uma paralisia – uma apatia ou ausência de critérios – mas “uma outra forma de se relacionar com o real”,<sup>490</sup> outra na qual o diálogo entre diversas perspectivas oferece uma chance de auto-determinação, de não submissão a uma “realidade” determinada positivamente.

<sup>487</sup> Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrronism*. P. 18.

<sup>488</sup> Montaigne, citado por Danilo Marcondes, “A ‘felicidade’ do Discurso Cético”, IN *O que nos faz pensar*, número 8, p. 132.

<sup>489</sup> Marcondes, *Ibidem*, p. 141.

<sup>490</sup> Paulo Vaz, “O sentido do ceticismo”, IN: *Ibidem*, p. 19.

A cinematografia do século XIX ia ao encontro tanto de céticos quanto de cínicos. Não havia duas opções sólidas, excludentes, entre as quais escolher, mas dois olhares sobre o mundo (e a tela) que determinavam a distância (real ou imaginária) do horizonte ao qual se caminhava. O cinema, representante da desorientação moderna que fundia unidade e ruptura, continuidade e descontinuidade, e que retirava *tempo* e *espaço* da lógica cotidiana, celebrava o caos cognitivo do qual se alimentava ao mesmo tempo em que acenava com uma promessa de síntese. A ciência, expondo o que estava em jogo na “máquina humana”, produziu uma técnica que utilizava as limitações do corpo para apresentar através de imagens fotográficas o olhar de um operador em local muito distante – ou tão perto, e mesmo assim longe –, que ao ganhar movimento simulava um *estar no mundo* novo, ou uma visão externa sobre a mais familiar das cenas. A chegada do espectador provocava uma experiência que não era reproduzida – apesar da reprodução das imagens –, mas experimentada de forma original, como uma visão que se incorpora e imagina ao mesmo tempo.

## Bibliografia :

- ARENDDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. Œuvres complètes. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. SP: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política. SP: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- BONITZER, Pascal. Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Film History: an introduction. McGraw-Hill, 1994.
- BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall, Film Theory and Criticism: Introductory Readings. NY: OUP, 1999.
- BURCH, Noël. La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique. Paris : Nathan Université, 1990.
- \_\_\_\_\_. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. Cinema and the Invention of Modern Life. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Fonte eletrônica : <http://fr.wikisource.org/>
- CRARY, Jonathan. Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT, 1999.
- DELPORTE, Christian. Histoire du Journalisme et des Journalistes en France. Paris, PUF : 1995.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. SP: Martins Fontes, 1999.
- ELSNER, Jas & RUBIÉS, Joan-Pau. Voyages and Visions: Towards a Cultural History of Travel. Londres: Reaktion Books, 1999.
- EMPIRICUS, Sextus, Outlines of Pyrronism. Buffalo: Prometheus Books, 1990.
- FEYEL, Gilles. La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle. Paris : Ellipses, 1999.
- FURET, F. A oficina da história. Lisboa: Editora Gradiva, s/d.

- GINGRAS, KEATING & LIMOGES. Du scribe au savant. Paris: PUF, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich Gumbrecht. Modernização dos sentidos. SP: Ed. 34, 1998.
- HAMILTON, Paul. Historicism. London: Routledge, 1996.
- HELLER, Agnes. “Trabalho, ciência, techné, arte.” IN : O homem do Renascimento. Lisboa: Presença, 1982.
- HOBSBAWN, Eric J. A era das revoluções: 1789-1848. SP: Paz e Terra, 2001.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. “Considerations sur les causes motrices dans l'histoire mondiale”, IN: La tâche de l'historien, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1985.
- \_\_\_\_\_ “Sobre a tarefa do historiador.” IN “Anima. História teoria e cultura.” número 2. Rio de Janeiro : PUC-Rio, 2001.
- JACQUIER, Philippe & PRANAL, Marion. Gabriel Veyre, opérateur Lumière. Institut Lumière/ Actes Sud, 1996.
- JAPIASSU, Hilton. “A ciência e a revolução industrial.” IN: As paixões da ciência. São Paulo: Letras & Letras, 1991.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. Histoire du cinéma français. Paris : Nathan Université, 1995.
- KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. Theory of film. Princeton University Press, 1997.
- LANGLOIS, Henri. Trois cents ans de cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.
- LUCÁKS, Georges. L'Âme et les Formes. Paris: Gallimard, 1974.
- LUMIÈRE, Auguste & Louis. Correspondances: 1890-1953. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.
- MANNONI, Laurent. Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma. Paris : Nathan, 1994.
- MARCONDES, Danilo (Org.). O que nos faz pensar. Rio de Janeiro: Cadernos do departamento de Filosofia da PUC-Rio, número 8, 1994
- MARIE, Michel & Aumont, Jacques. Dictionnaire théorique et critique du cinéma. Paris : Armand Colin, 2005.
- MATUSZEWSKI, Bolelas. Écrits cinématographiques. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/ La Cinémathèque Française, 2006.
- MESGUICH, Félix. Tours de manivelle : souvenirs d'un chasseur d'images. Paris : Editions Bernard Grasset, 1933.

- MITRY, Jean. Histoire du cinéma: Art et Industrie. Tomo I, 1895-1914. Paris : Editions Universitaires, 1967.
- MUSSER, Charles. The Emergence of cinema. V. 1. Berkeley: UCP, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Considerações intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a Vida.” IN: Escritos sobre História. São Paulo: Edições Loyola/ PUC-Rio, 2005.
- PIEPER, Josef. Leisure: The Basis of Culture. Indianapolis: Liberty Fund, 1952.
- PINEL, Vincent. Louis Lumière, inventeur et cinéaste. Paris : Éditions Nathan, 1994.
- PLUM, Werner. Exposições mundiais no século XIX: Espetáculos da transformação sócio-cultural. Aspectos sociais e culturais da industrialização. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.
- POMIAN, Krzystof. L’ordre du temps. “Événements.” Paris: Gallimard, 1984.
- RIMBAUD, Arthur. Œuvres complètes. Paris : Librairie Général Français, 1999.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques. Auguste et Louis Lumière : Les 1000 premiers films. Paris : Philippe Sers éditeur/ Vilo Diffusion, 1990.
- \_\_\_\_\_. Le cinéma des origines. Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1985.
- ROSSI. Paulo. Os filósofos e as máquinas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. O nascimento da ciência moderna na Europa. São Paulo: EDUSC, 2001.
- \_\_\_\_\_. Naufrágios sem espectador São Paulo: UNESP, 2000.
- SADOUL, Georges. Histoire générale du cinéma. Volume 1 : *L’invention du cinéma*. Danoël, 1947.
- SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Orientalism. Nova York: Vintage Books, 1979.
- SCHORSKE, Carl E. Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARTZ, Vanessa. Spectacular Realities. Berkeley: UCP, 1999.
- SEGUIN, Jean-Claude. Alexandre Promio, ou les énigmes de la lumière. Paris : L’Harmattan, 1999.
- SIMMEL, Georg. On Individuality and Social Forms. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- THOMAS, Nicholas. Colonialism's culture : anthropology, travel and government. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1994.
- TOULET, Emmanuelle. O cinema, invenção do século. Ed. Objetiva.

VAREILLE, Jean-Claude. Le roman populaire français (1789-1914), idéologies et pratiques. Limoges, Pulim : s/d.

WILLIAMS, Christopher. Cinema: the Beginnings and the Future. Londres: University of Westminster Press, 1996.

### Fontes Primárias :

*Code des brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation.*

Patente n° 245.032 de A. e L. Lumière, de 13 de fevereiro de 1895.

The United States of America Constitution.

### Jornais:

L'Echo de Paris (FRA, fund. 1884) – 1892 ; 1893 ; 1894; 1895; 1896.

Le Figaro (FRA, fund. 1854) – 1892 ; 1893 ; 1894 ; 1895 ; 1896.

La Nation (FRA fund. 1884) – 1892 ; 1893 ; 1894 ; 1895 ; 1896.

Le Petit Journal (FRA, fund. 1863) – 1892 ; 1893 ; 1894 ; 1895 ; 1896.

Le Petit Parisien (FRA, fund. 1876) – 1894 ; 1895 ; 1896.

La Poste (FRA, fund. 18 ??) – 1894 ; 1895 ; 1896.

Le Radical (FRA, fund. 1881) – 1894 ; 1895 ; 1896.

Le Temps (FRA, fund. 1861) – 1895 ; 1896.

### Referências Fílmicas :

ALLÉGRET, Marc. Lumière. Version longue (1 h) Paris: Les Films de la Pléiade

ALLÉGRET, Marc. Lumière [Images animées]. Henri Sanguet. Paris : Films de la Pléiade [prod.], cop. 1966 ; [S.l.] : [s.n.] [distrib.], 1966 (cop.)

AMERIS, Jean-Pierre. Les mystères du premier film. Lyon: Centre européen cinématographique Rhône-Alpes 1995. 1 cass. video (VHS) (49 min).

ARNOLD, Jean-Michel. Incunables du cinéma scientifique (17 mn) / Jean Michel Arnold, éd. ; CNRS Audiovisuel, montage ; Bernard Riobe, comp. Paris : Institut

de cinématographie scientifique (prod.), prod. 1984 ; Meudon: CNRS Audiovisuel (prod., distrib.), distrib. 1984.

FARGES, Joël. Une préhistoire du cinéma. Paris : Dédale films. France 3. 1 cass. video (46 mn) : 1/2 p., SVHS, P&B. et cor., PAL, sonoro.

LABARTHE, André S. Lumière: une sélection des films Lumière. Jean-Marc Chapoulie. 1 cass. video (VHS) (52 min) : n. et b. (SECAM)

NEKES, Werner. Avant cinéma. Paris: Les Films singuliers, 1895. 1 cass. video (1 h 20 mn 34 s) : 1/2 p., SVHS, P&B, cor, PAL, sonoro.

PAVIOT, Paul. Le centième anniversaire du cinéma. 2 cass. video (1 h 55 min): P&B, SECAM ; 1/2 pouce VHS.

PHILLIPPE, Jean-Claude. Les inventeurs ou La rencontre des photographes et des fantômes. 1 cass. video (27 mn) : 1/2 p. P&B, SVHS, PAL, sonoro.

PHILLIPE, Jean-Claude. Lumière et le cinématographe Paris: FR3 (prod.), prod. 1979 Seuil audiovisuel. 1 cass. video (28 mn 33 s) : 1/2 p., SVHS, cor., PAL, sonoro.

SALT, Berry. Early cinema: primitives and pioneers / Neil Brand, Stephen Horne, John Sweeney, comp. Londres: British film institute ed. 2005 2 DVD (1 h 06 min, 1 h 47 min) : 4/3, P&B. PAL, mudo, surround.

VIOTTE, Michel. Le temps des Lumières. [Nestor productions](#). 1 cass. video (VHS) (52 min) : P&B. et cor. (SECAM).

The movies begin: a treasury of early cinema (1894-1913). New-York : Kino internationa, 2002. 5 DVD (1 h 35 min, 58 min, 58 min, 1 h 43 min, 1 h 25 min) : 4/3, P&B. (NTSC), mudo, stéréo.

---

Une séance de cinématographe. [Paris] : Lobster films [éd.] : Fairplay [distrib.], [DL  
2002]

---

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)