

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.¹

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

¹ 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 guardiã². 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 1908³, 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.

³ 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”⁴. 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

⁴ 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.