

### 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.



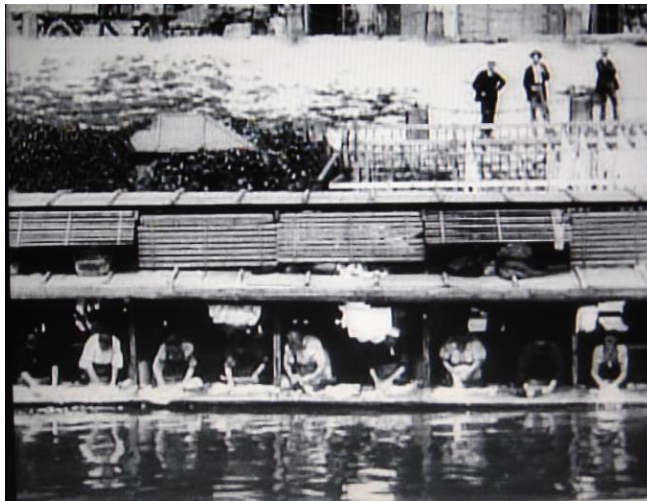
*Sortie d'usine*. Louis Lumière (91)<sup>198</sup>

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 edificadas, 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 estilizado 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 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.