

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 feiras²⁴⁵. No México, por exemplo, Gabriel Veyre inaugura um posto na sobreloja de uma farmácia²⁴⁶. 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.*²⁴⁷

²⁴⁵ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 84.

²⁴⁶ Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁷ “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 ligassem²⁴⁸.

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*²⁴⁹, 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 regional²⁵⁰, às vezes mesclada com

²⁴⁸ Paul Génard IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 8

²⁴⁹ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 63.

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

figuras locais de destaque e autoridades²⁵¹ – 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.*²⁵²

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^e Rue (...) est envahi à toute heure par des reporters, dont les articles aident encore à la propagande de l'entreprise...*²⁵³

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.*²⁵⁴

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

²⁵¹ Seguin, *op. cit.*, p. 42.

²⁵² “... 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.

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

²⁵⁴ “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”²⁵⁵, 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 defini  o dos detalhes que envolviam a proje  o: o número de sessões, a dura  o delas, horários, programas, etc. Cada localidade, com suas características específicas, pedia um espetáculo diferente, de acordo com seus costumes, cotidiano e moralidade.

A associa  o 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 atra  o  es distintas, unindo forças. Nas vezes em que a novidade Lumière enfrentava alguma forma de rejei  o 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 exibi  o  es de fitas enchendo as salas de companhias teatrais em decadência. Independente de seus conteúdos bem distintos, o cinematógrafo importava do teatro sua estrutura de organiza  o:

*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 ».*²⁵⁶

²⁵⁵ Seguin, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁶ “Esses espetáculos novos parecem dever bastante aos espetáculos teatrais que são evidentemente seus irmãos mais velhos. Notemos, no ensejo, que os operadores ‘instalam representa  o  es’, e não falam ainda de ‘proje  o  es’.” 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.²⁵⁷ 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 Ópera²⁵⁸ 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.*²⁵⁹

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 19:00.²⁶⁰ Na capital mexicana, de 17:30 às 22:00.²⁶¹ Em Madrid, três faixas: de 10:00 ao meio dia, de 15:00 às 19:00 e de 21:00 às 23:00.²⁶²

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

²⁵⁷ Seguin, *op. cit.*, p. 70.

²⁵⁸ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 170.

²⁵⁹ “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.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 115, 137, 191.

²⁶¹ Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 71.

²⁶² Seguin, *op. cit.*, p. 41

longa às 20:00²⁶³. 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 funcionamento²⁶⁴, 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.²⁶⁵ Em outros termos, isso resultava em uma projeção que variava entre doze minutos (oito títulos)²⁶⁶ e vinte minutos (doze filmes)²⁶⁷. 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

²⁶³ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 139.

²⁶⁴ Paul Génard, IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁵ Programa de Ekaterinbourg, 1896. IN: Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 78.

²⁶⁶ Promio, IN: Seguin, *op. cit.*, p. 56.

²⁶⁷ 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”²⁶⁸. Em Londres, no Empire Theatre, a base era de 1250 Francos por sessão²⁶⁹. Nos posto de Estocolmo, por exemplo, cobrava-se meia entrada para crianças.²⁷⁰

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 semana²⁷¹. Em Belgrado, em 1897, falava-se de uma nova programação a cada três dias.²⁷² 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 existir²⁷³. O problema da renovação dos catálogos era tão sério

²⁶⁸ Gabriel Veyre, IN: Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 81.

²⁶⁹ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁰ Seguin, *op. cit.*, p. 95.

²⁷¹ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 120.

²⁷² *Ibidem*, p. 137.

²⁷³ *Ibidem*, p. 223.

que em determinado ponto se fizeram adaptações à estrutura do cinematógrafo, de forma que ele pudesse exibir também filmes Edison²⁷⁴.

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.*²⁷⁵

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.*²⁷⁶

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

²⁷⁴ Ibidem, p. 201.

²⁷⁵ “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.

²⁷⁶ “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 comercial²⁷⁷. 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 terço²⁷⁸ 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

²⁷⁷ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 212.

²⁷⁸ 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 local²⁷⁹.

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.²⁸⁰

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.

²⁷⁹ Mesguich, *op. cit.*, p. 7. “Nada interessa tanto aos americanos quanto a América.”

²⁸⁰ “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.²⁸¹

“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

²⁸¹ “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 temática²⁸² 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*²⁸³.

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 encontros²⁸⁴. 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-

²⁸² 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.

²⁸³ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 223.

²⁸⁴ 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.*²⁸⁵

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 Madrid²⁸⁶.

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”.²⁸⁷ 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

²⁸⁵ “O czar demonstrou o mais vivo interesse e me fez diversas perguntas sobre o mecanismo. Dei-lhe 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.

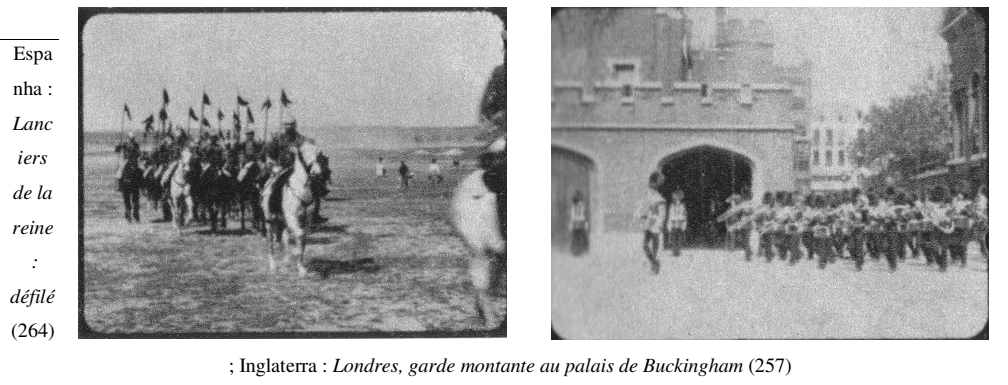
²⁸⁶ Seguin, *op. cit.*, p. 51.

²⁸⁷ 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.*²⁸⁸

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

²⁸⁸ “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 local²⁸⁹, é logo recebido pelo chefe de Estado, que mostra com orgulho ao francês sua coleção de máquinas fotográficas, colocando-as todas a sua disposição²⁹⁰.

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 madrugada²⁹¹. 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”.²⁹² Misturavam-se os valores geralmente transmitidos pelo cinematógrafo, típicos da burguesia industrial do final do XIX, e as particularidades observadas em países

²⁸⁹ Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 128.

²⁹⁰ Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 34.

²⁹¹ Seguin, *op. cit.*, p. 51.

²⁹² 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*.²⁹³ 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.”²⁹⁴

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.*²⁹⁵

²⁹³ Ibidem, p. 60.

²⁹⁴ Coissac IN: Seguin, *op. cit.*, p. 105.

²⁹⁵ “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 Lumière²⁹⁶, 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.*²⁹⁷

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.*²⁹⁸

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

²⁹⁶ Ibidem, p. 145.

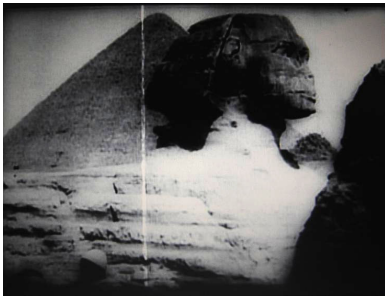
²⁹⁷ “Depois, ao fim da cena, o touro girou de tal forma que ele tombou com o cavaleiro. Esse filme será muito bonito e curioso para os europeus.” Gabriel Veyre IN: Ibidem., p. 67.

²⁹⁸ “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 cinquenta 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 catálogo²⁹⁹ – 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.

²⁹⁹ 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.*³⁰⁰

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”.³⁰¹ 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.³⁰²

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

³⁰⁰ “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.

³⁰¹ Elsner & Rubies, *op. cit.*, p. 4.

³⁰² Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, p. 23.

membros da platéia que choravam copiosamente até serem interrompidos por um riso³⁰³. 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.*³⁰⁴

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.

³⁰³ Jacquier & Pranal, *op. cit.*, p. 152.

³⁰⁴ “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.*³⁰⁵

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.

³⁰⁵ “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.