3.7 – Técnica cinematográfica e proto-linguagem: Panorama, panoptismo.

I

Com a descentralização empreendida pela Société Lumière apenas a chamada "elite" de operadores mantinha-se como contratada da empresa, já que todos os outros operadores haviam automaticamente se tornado empregados dos concessionários emancipados, a partir de então donos do próprio equipamento. Mas mesmo estas figuras especiais, com o tempo, foram sendo dispensadas pelos Lumière:

1) Promio, em 1898, realiza filmes religiosos e históricos para a companhia, destacando-se, entre eles, *A paixão de Cristo*. Dali em diante trabalha apenas ocasionalmente para os irmãos de Lyon, investindo em empresas próprias na área da fotografia[336]. Em 1901, aluga uma janela bem posicionada em Londres e roda imagens fantásticas e *exclusivas* do cortejo da Rainha Vitória, da Inglaterra:

> *J'avais loué un prix exorbitant une fenêtre sur le parcours du cortège et j'eus la chance de pouvoir prendre quelques bandes de cette cérémonie, au moyen de deux appareils placés côte à côte et qu'un aide approvisionnait de bandes vierges pendant que je tournais le second instrument. La Société Lumière fut la seule à posséder des vues animées de ce cortège.*[337]

2) Mesguich também fica no ramo após a conclusão de suas atividades com a *Société*. Inaugura a projeção de imagens em peças publicitárias ao ar livre.

> *C'est le 18 octobre 1898 qu'apparaît pour la première fois, au numéro 5 du boulevard Montmartre, la publicité lumineuse par le cinéma. [...] Ainsi au début de l'année 1899, l'écran en plein air de la Compagnie des Wagons-Lits, place de l'Opéra, put refléter le visage animé de quelques coins de la terre de France.*[338]

Segue-se então um longo período de viagens exploratórias pelo mundo, todas descritas em *Tours de Manivelle*, às vezes com certo romantismo.

---

[336] Seguin, *op. cit.,* 145.

[337] "Eu havia alugado a um preço exorbitante uma janela sobre o percurso do cortejo e tive a chance de poder rodar algumas fitas daquela cerimônia, através de dois aparelhos posicionados lado a lado, e de um ajudante que preparava as fitas virgens enquanto eu rodava o segundo aparelho. A *Société Lumière* foi a única a ter imagens animadas deste cortejo." Rittaud-Hutinet, *op. cit.,* p. 141, n.2.

[338] "Foi em 18 de outubro de 1898 que apareceu pela primeira vez, no número 5 do boulevard Montmartre, a publicidade luminosa através do cinema. [...] Assim, no início do ano de 1899, a tela ao ar livre da *Compagnie des Wagons*-Lits, place de l'Opéra, pôde apresentar o rosto animado de alguns canto da terra da França." Mesguich, *op. cit.,* pp. 27 e 30.

3) Doublier, que havia rodado a manivela no Grand Café, em 28 de dezembro de 1895, cinco anos depois diria a Louis Lumière:

> *J'ai parcouru plus de 160000km en quatre ans. Je vous suis reconnaissant de m'avoir permis de voyager. Grâce à vous j'ai vu des pays et même les plus beaux. Mais je vous rapporte votre matériel. Car il est temps que je songe à mon avenir, que j'apprenne un métier et que je trouve enfin une situation !*[339]

Seu patrão aceita o pedido de demissão e o incentiva a ir para os Estados Unidos, onde ele abriria uma fábrica de material fotográfico.

4) Veyre, como Doublier, permanece até 1900 em contato com a *Société*, preparando a participação da empresa na Exposição Universal. Passa dois anos trabalhando neste sentido[340], em especial na Indochina, onde roda quinhentos filmes por encomenda do governo local[341]. As fitas fariam parte do pavilhão indochinês na Exposição, oferecendo através do mais moderno método de representação imagens do grande objeto de cobiça do poder colonial francês. Em 1901 Veyre muda-se para o Marrocos, onde deveria ensinar fotografia ao sultão, iniciando-o em "descobertas modernas"[342], certamente européias.

II

Os quatro operadores-de-elite acima, com Moisson e outros cujas identidades são desconhecidas pela falta de documentos, não assimilaram passivamente os modelos estéticos apresentados pelos filmes de Louis Lumière. Eles os tomaram como ponto de partida, e dali libertaram a câmera de seus eixos fixos. Em termos de autoria, as mudanças ocorridas no início de 1897 apenas dificultaram a atribuição de paternidade sobre os filmes, já que dali em diante estavam todos autorizados (e com os meios materiais) a realizarem seus próprios, o que antes se mantinha como incumbência exclusiva de poucos.

As experiências levadas a cabo pelos operadores partiam ocasionalmente de um impulso lúdico, mas na maioria das vezes surgiam da necessidade de agradar o público – e o patrão em Lyon. Rodar a manivela ao contrário, por exemplo, projetando o filme de trás para frente, era um recurso de efeitos fantasmagóricos que causava impacto, demonstrando a plasticidade e flexibilidade do meio, da

---

[339] "Percorri mais de 160000Km em 4 anos. Reconheço que foi o senhor que permitiu que eu viajasse. Graças ao senhor vi países e mesmo os mais belos. Mas devolvo seu material. Pois é hora de eu sonhar com meu futuro, de aprender um ofício e encontrar enfim uma posição!" Rittaud-Hutinet, *op. cit.,* p. 159.
[340] Jacquier & Pranal, *op. cit.,* p. 15.
[341] Ibidem, p. 203.
[342] Ibidem, p. 267.

imagem passível de manipulações que escapavam completamente ao senso comum e à experiência cotidiana do olho. Louis Lumière havia explorado o recurso em *Démolition d'un mur* (40), e Félix Mesguich também o fez em *Les Bains de Diane à Milan*, no qual uma queda d'água, ao invés de cair, subia.[343]

A história da linguagem cinematográfica, que nos anos Lumière dava seus primeiros passos tímidos – ainda em um período pré-narrativa –, desenvolvia-se na medida em que realizadores, às voltas com os limites colocados pela própria materialidade da câmera e suas imposições técnicas, criavam recursos para ultrapassá-las – ou, quando com sorte, criar algo novo a partir delas. São dois os exemplos mais significativos de experiências desse tipo.

III/ panorama.

A difusão da palavra "panorama", no século XIX, deve-se em maior parte ao trabalho do pintor Pierre Prévost, responsável pela popularização na França do tema inaugurado e patenteado por Robert Baker. Esse estilo de pintura consistia na elaboração de quadros circulares representando – em sua pretensa "totalidade" – uma paisagem, respeitando seu sentido etimológico de "*vista* (orama) *do todo* (pan)". Os quadros eram apresentados em rotundas, oferecendo uma visão privilegiada sobre um determinado local, partindo de um ponto de maior altitude e com uma perspectiva que se perdia no infinito (ou nas montanhas mais distantes).

Marquard Wocher, *Thun*. 1814[344]

Com a invenção, em 1839, da fotografia por Daguerre – por sua vez aluno de Prévost[345] – o estilo foi adaptado ao novo meio através de câmeras com placas

[343] Mesguich, *op. cit.,* p. 12.
[344] Foto retirada de http://panoramaonview.org/historypainting.html
[345] Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 50.

sensíveis horizontais, mais tarde substituídas, em 1846, por um equipamento especialmente desenvolvido para a captação de paisagens, como a abaixo.

Girault de Prangey, *Rome*. 1842.[346]

Walter Benjamin, em *Daguerre ou os Panoramas*, identifica ainda uma apropriação do tema pela literatura francesa na primeira metade do século XIX:

> *Dans ces ouvrages se prépare le travail littéraire collectif auquel Girardin, dans les années 1830, allait donner son lieu propre : le feuilleton. Ils se composent de diverses esquisses, dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, et dont le fond informatif correspond à la surface peinte à l'arrière-plan. Même du point de vue social, cette littérature obéit au principe du panorama. Pour la dernière fois, l'ouvrier apparaît ici hors de sa classe, comme l'accessoire d'une idylle.*[347]

Em 1895, quando os Lumière lançam comercialmente o cinematógrafo, os panoramas já se encontravam estabelecidos, se não nas artes, na cultura de espetáculos. Discute-se quem teria associado o estilo pela primeira vez às imagens em movimento, se teria sido o operador Constant Girel em Colônia (227), o chefe Alexandre Promio na Itália (295), ou Lumière em Lyon, durante uma enchente na cidade. Como na filmografia sobrevivente de Girel não há outro panorama[348], e se desconhece na prática o filme de Lyon, atribui-se geralmente a paternidade do tema a Promio, que o exploraria durante os anos seguintes, além de tê-lo inaugurado (com esse nome) no catálogo da empresa.

---

[346] Foto retirada de http://www.sav.org/fpano.html

[347] "Nestas obras se prepara o trabalho literário coletivo ao qual Girardin, nos anos 1830, daria sua forma consagrada: o folhetim. Compõem-se de diversos rascunhos, nos quais o revestimento anedótico corresponde às figuras plásticas situadas no primeiro plano dos panoramas, e nos quais o fundo informativo corresponde à superfície pintada no plano de fundo. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura obedece ao princípio do panorama. Pela última vez, o trabalhador aparece aqui fora de sua classe, como o acessório de um idílio." Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 50.

[348] Seguin, *op. cit.,* p. 79.

Mas como se realizava, concretamente, um panorama cinematográfico? Contrariamente ao que se pode imaginar em um primeiro momento, a câmera não fazia um movimento de 360º a partir de seu eixo. Ao invés disso, ela percorria uma linha paralela (ou sempre eqüidistante, em percursos curvos) à do horizonte, acompanhando-a durante uma determinada distância, por um movimento de translação[349]. Promio descreve sua primeira experiência panorâmica:

> *C'est en Italie que j'eus pour la première fois l'idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j'envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable.*[350]

Promio, rodando a manivela numa gôndola, sugeria o primeiro movimento de câmera na sintaxe cinematográfica – hoje conhecido como *travelling*:

Primeiro fotograma (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, 295): céu, edifícios e a água do Grand Canal de Veneza. Os prédios começam a se mover para a esquerda, saindo de quadro. Essa é a primeira impressão. Mas a silhueta de dois homens, navegando em uma gôndola, sugere à visão algo diverso – talvez não sejam as construções que estejam em movimento, e sim o ponto de vista, a câmera que até aquele dia havia se mantido fixa. Poucos segundos depois, tem-se certeza de que como as gôndolas e embarcações que viajam pelo canal, o cinematógrafo navega também por aquelas águas, observando os edifícios como quem passeia diante de uma vitrine. Veneza era visitada.

---

[349] Ibidem, p. 80.

[350] "Foi na Itália que tive pela primeira vez a idéia das *vistas* panorâmicas. Chegando em Veneza e indo de barco da estação ao meu hotel, no Canal Grande, eu observava as margens fugirem diante do esquife e pensava então que se o cinema imóvel permite reproduzir objetos móveis, poderíamos talvez inverter a proposição e tentar reproduzir com a ajuda do cinema móvel objetos imóveis. Eu fiz a seguir uma fita que enviei a Lyon pedindo que me dissessem o que Sr. Louis Lumière pensava deste experimento. A resposta foi favorável." Promio, IN: Ibidem, p. 75.

Através do panorama se desamarravam os limites do quadro em benefício de um movimento mecânico da câmera – que, como um olho, percorria de barco aquela paisagem. Como Promio dizia, tratava-se de ultrapassar a fixidez do aparato, e pelo deslocamento de sua base retratar um objeto igualmente parado. De outra forma, de que serventia seria um aparelho capaz de representar *com imagens em movimento* um edifício sem movimento algum? Como um gramofone, reproduzindo o silêncio absoluto? Momento mágico da cinematografia, a câmera rouba do objeto à sua frente as atenções, e mesmo sem aparecer no filme torna-se o seu tema.

Três momentos de *Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train* (130).

Mas se o panorama cinematográfico surgiu numa gôndola, apenas nos trens ele encontraria seu habitat natural, mais uma vez associando-se ao símbolo, por excelência, do progresso tecnológico no século XIX. Pode-se considerar o filme acima um ótimo exemplo disso. As imagens tornavam-se mais elaboradas conforme o trem em questão penetrava áreas urbanas, cheias de construções, fabricando assim um interessante jogo de perspectiva. Diferentes objetos pareciam cruzar o quadro em diferentes velocidades, estas inversamente proporcionais à distância em relação à lente. A torre no primeiro fotograma acima, por estar mais longe, criava a impressão de percorrer a tela muito lentamente; o edifício com publicidade de lingerie, ao contrário, por sugerir em primeiríssimo plano parecia atravessar a imagem em um passo veloz. Algumas estruturas como prédios e copas de árvores apareciam às vezes cobrindo inteiramente a imagem, apresentando uma visão chapada e próxima, logo depois desaparecendo e descortinando uma paisagem aberta e complexa, preenchida de elementos que ocupavam, entre a câmera e o horizonte, uma imensidão de diferentes planos.[351]

O panorama consolidava, em um movimento de câmera, uma série de recursos cinematográficos que até então apareciam de maneira um tanto quanto

[351] Seguin, *op. cit.,* p. 109.

intuitiva – ou, por outro ponto de vista, simplesmente como repetições do padrão estético que Louis Lumière havia estabelecido em seus filmes, a partir de seu contato prévio com a pintura e a fotografia. A vista panorâmica trabalhava *ativamente* 1) os limites impostos pelo quadro, subvertendo-os através da mobilidade; 2) a relação dentro/fora-de-tela; 3) a utilização de diversos planos de profundidade como forma de enriquecer plasticamente a imagem; 4) a linha diagonal e o ponto de fuga. Finalmente, invertia o princípio da ação: ao invés de a câmera estática apresentar um objeto em movimento, reproduzia com seu movimento uma paisagem imóvel. Na complexa gramática que o cinema narrativo depois viria a formar, este poderia ser considerado um importante recurso lingüístico. "Paradoxo da câmera, tornar-se capaz de ser um movimento que até então ela representava." [352]

O panorama Lumière, contudo, tinha uma característica específica que acabou se perdendo com os anos, e com a utilização cotidiana do *travelling*: a perspectiva da janela. Pois não se deve confundir: se o quadro, a partir de então, tinha mobilidade e podia percorrer uma paisagem que se estendia por um infinito geográfico, ele em nenhum momento deixava de apresentar limites fixos. A tela continuava com suas margens. O passageiro que viajava de trem e entrava em Lyon observando de longe a cidade ainda o fazia vendo tudo através de uma janela. E a janela jamais deixava de existir, nem permitia que o exterior transbordasse para dentro do vagão.

O espectador do cinematógrafo, tal como o passageiro acima, estava portanto protegido de qualquer intempérie, personagem ou evento que se apresentasse na tela – ou do lado de fora do trem. Havia um vidro separando os espaços. A comunicação entre os dois lados só se dava de dentro pra fora. A audiência observava a cena através da lente, assim como o passageiro a paisagem pela janela; o inverso não se aplicava. Todos aqueles do outro lado podiam ver a câmera e o operador, assim como o trem que passava rápido; além disso, impossível.

Qualquer panorama Lumière, portanto, guardava as características físicas de uma janela pela qual se observava uma determinada cena, esta sempre radicalmente separada do olho atento, e incapaz de interagir com o espectador/

---

[352] « Paradoxe de la camera, devenue capable d'être un mouvement que jusqu'alors elle servait à représenter. » Rittaud-Hutinet, *op. cit.,* p. 185.

passageiro. O trem corria, quando era a paisagem que *parecia* se mover. A janela, enquanto isso, em nenhum instante deixou de existir, e todos estavam seguros de sua materialidade. Mantinha-se fixa, impenetrável, separando um lado de fora de um lado de dentro. O espectador, enquanto isso, se imaginava um observador protegido. Charles Moisson e Francis Doublier, filmando uma rua de Moscou, ameaçavam esse porto-seguro.

IV/ panoptismo.

O espectador, da segurança de seu assento, prepara-se para uma sessão cinematográfica. Dentre as atrações prometidas no programa, repleto de imagens inéditas vindas da Rússia, consta um filme chamado *Moscow, rue Tverskaïa* (307), que pelo título não deve chamar lá grandes atenções, principalmente por estar diluído entre imagens do coroamento do czar e outras *vistas* incríveis ilustrando a intimidade do imperador.

A projeção se inicia, o operador finalmente insere no cinematógrafo a fita em questão, iluminando a tela com o movimento daquela rua moscovita. A imagem demonstra uma composição sofisticada: 1/3 de calçada, 1/3 de via, 1/3 de prédios, estes interrompidos por um céu claro. A câmera, posicionada em uma curva, aponta para o que, à distância, parece (pela disposição dos edifícios à direita) ser uma outra esquina. O poste de luz, figurando melancolicamente a cena, puxa a atenção do olho para o ponto de fuga do quadro, um grande teatro, talvez.

De sua confortável janela, a audiência assiste ao trafego de carroças, carros e pessoas, quase todos cruzando a tela de acordo com o fluxo, às vezes em um sentido, às vezes no outro. Volta e meia, algum indivíduo atravessa a rua, embaralhando um pouco o trânsito ordenado – mas nada que chegue a chocar os espectadores. O próximo filme a ser exibido, com sorte, voltará a mostrar cerimônias imperiais.

Boa parte do público, muito provavelmente, não deve saber dizer *o que é* exatamente a Rússia. Se é Oriente, Ocidente, Europa ou uma Ásia com pretensões européias. Mas para os públicos Francês, Espanhol, Italiano, Inglês ou Americano,

entre outros, aquela visão não apresenta grande nível de exotismo. Trata-se de um centro urbano – com suas particularidades, sem dúvida, mas sem grandes surpresas. Os transeuntes parecem andar como em qualquer outra cidade, dirigindo-se a seus respectivos compromissos, casas ou ambientes de trabalho.

Em dez segundos o filme parece já ter dito tudo. Há mais quarenta para se esperar. A menos que alguém seja atropelado ou que dançarinos invadam a cena com uma performance típica, meia hora depois poucos se lembrarão dele.

Eis que surge então, vindo do lado esquerdo da tela, um senhor alto e barbudo que, contrariando o fluxo dos corpos, interrompe seu caminhar e pára bem diante do poste (o "centro visual" do quadro). O que ocorre então? Um desequilíbrio se instala na composição visual. Trata-se de um filme sobre o movimento na rua Tverskaïa, e um indivíduo inconveniente decide estacionar exatamente diante do *ponto de fuga* da imagem.

Neste exato momento a fita sofre sua primeira transformação. Seu título original, "Moscou, rua Tverskaïa", é substituído por outro informal, "O homem na rua Tverskaïa." Ele não apenas ocupa seu centro, como também se apresenta como a exceção a tudo que se exibe na tela. Trata-se do único personagem imóvel. Vira, na verdade, o único personagem do filme. Os outros aparecem como figurantes. Rapidamente, torna-se um tema.

A platéia observa, de sua janela, aquela figura destoante, patética, perdida. Mas algo de terrível, de inesperado, acontece então.

O homem olha em suas direções.

O trem corria, quando era a paisagem que *parecia* se mover. Para quem o homem olha? O homem olha para a câmera e o operador, mas *parece* observar, calado, a platéia. Mas e a janela? Ela ainda existe, mas é possível que já não proteja mais ninguém.

Moscow, rue Tverskaïa, com seu personagem impertinente, criava um tipo de cumplicidade entre objeto e espectador muito incomum nos filmes pré-narrativos, incluindo aí os Lumière. O sujeito assistindo à sessão tinha sua presença reconhecida (direta ou indiretamente) por um personagem descolado de sua realidade direta. Logo aquele cidadão russo teria companhia, e outros dois passantes parariam para observar também o trabalho do operador rodando a manivela. Dali em diante, a maioria dos transeuntes se viraria para trocar olhares com a lente. O operador, por sua vez, tornava-se representante de um coletivo de pessoas com as quais se interagia, ainda que de maneira mediada. A platéia era assim convidada, através de sua subjetividade, a se integrar – ou, pelo menos, a se sobrepor – ao universo representado; a se identificar, como um personagem, aos personagens apresentados. A projetar-se na projeção.

O termo *panoptismo*, como *panorama*, teve também sua passagem pela literatura. Embora seja um conceito cunhado cem anos depois, aplica-se ao tipo de experiência oferecida pelas histórias *panorâmicas* do século XIX. Uma atenção especial a elementos externos, materiais e visíveis (como objetos, roupas, aparências físicas, gestos típicos e falas) permitia o acesso, por parte do leitor/ espectador, a uma sensualidade específica.[353] Vale lembra ainda: em uma dada representação, cada detalhe oferecido, cada minúsculo traço ilustrado (mesmo quando não percebido objetivamente) contribuía para uma complexibilização do quadro que, por sua vez, através de uma aparente precisão, causava um poderoso efeito de realismo.

O salto dado pelo panoptismo encontrava-se na sua capacidade de multiplicar pontos de vista. Enquanto o simples *panorama* oferecia uma "visão do todo", incluindo aí elementos novos, previamente desconhecidos, o panoptismo abria uma oportunidade de se observar o *mesmo*, o cotidiano e o familiar, através de um outro *olhar*.

As imagens da rua Tverskaïa não continham nada de muito inédito ou incomparável. Tratava-se de mais uma *vista* de centro urbano. O encarar daquele homem parado, contudo, sugava a atenção da platéia, convidando-a a ingressar numa experiência sensível diversa da de simples espectador. "No século XIX, o

---

[353] Margaret Cohen, "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." IN: *Cinema and the Invention of Modern Life*, p. 231.

eixo de pensamento foi redirecionado da especulação em direção ao realismo empírico e prático.” [354]

Nesse sentido, acentuava-se a possibilidade, dentro da sociedade burguesa, de se experimentar sensações, emoções e situações absolutamente cotidianas a partir de um ponto de vista diverso daquele que o sujeito havia se habituado. O dia-a-dia, em toda sua complexidade e ângulos diferentes, tornava-se um legítimo objeto de investigação. Um olhar complexo sobre os temas que compunham a realidade habitual deveria partir, dali em diante, de uma lente caleidoscópica capaz de contrapor simultaneamente percepções múltiplas sobre um mesmo objeto – banal ou não.

Um dos primeiros filmes rodados por Louis Lumière em 1895 – e um dos mais belos, sem dúvida –, chama-se *Barque sortant du port* (9). Ele apresenta, com certa dose de melancolia, uma cena na qual um pequeno barco a remo se afasta de uma plataforma de onde duas mulheres e um bebê se despedem. A fita tem uma composição de extrema sofisticação, ilustrando um porto que, naquelas águas, parece tão solto quanto a embarcação que se afasta. Lumière oferecia uma imagem de incrível plasticidade à audiência, que a assistia como um quadro animado, com um distanciamento sempre respeitado, e uma delimitação de espaços que em nenhum momento parecia aproximar – quanto mais confundir – as esferas de experiência do espectador e dos personagens representados. Dois anos depois o tema seria revisitado – e, enquanto isso, absolutamente transformado:

Vue prise d’une baleinière en marche (1241) ignorava a distância respeitosa entre a câmera – e, por conseqüência, o espectador – e a cena diante da qual se rodava a manivela, abandonando todas as bases fixas sobre as quais se sustentava o aparelho e atirando-se diretamente para o centro da ação – da qual ele a partir de então fazia parte. Substituía-se o olhar objetivo e estéril de um observador através

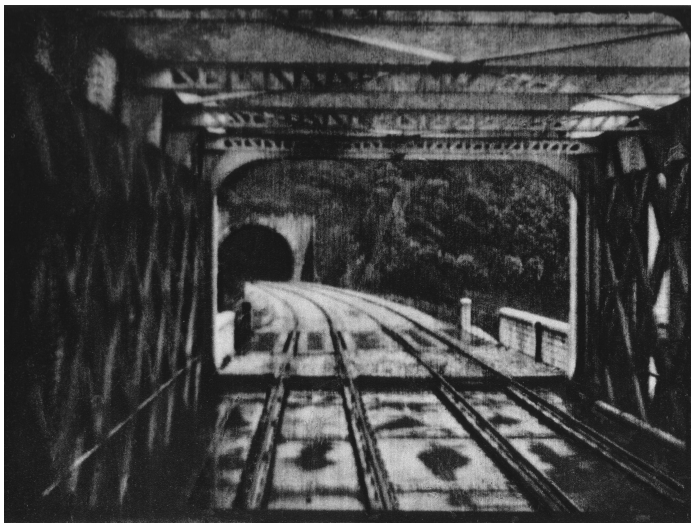
[354] In the nineteenth century the axis of thought was redirected from speculation towards empirical practical realism.” Henri Lefebvre, IN: Ibidem, p. 228.

de uma janela protegida por uma ilusão radical e nauseante na qual o espectador incorporava sensivelmente um espaço definido e em constante movimento.

No filme, a câmera ocupava o exato lugar de um marinheiro, sentia as cotoveladas do sujeito ao seu lado e assistia ao horizonte subir e descer conforme o grupo remava. Em momentos, ficava a uma distância desconfortável do homem à sua frente. O operador, experimentando ao pé da letra a expressão (que não existia) "câmera subjetiva", dava ao público não uma fita de composição, mas a impressão sensível do que seria estar dentro de um baleeiro, com quase todos os elementos que, simultaneamente, se apresentariam ao sujeito. Desapareciam, de vez, as conexões entre cenas teatrais e cinematográficas, dando a estas últimas um estatuto original e singular, associando necessariamente a observação a uma experiência mediada pela câmera – cuja materialidade, pouco a pouco, tendia a se tornar apenas implícita.

No filme de Lumière tinha-se como tema um barco que se afastava do porto; no realizado dois anos depois, o espetáculo estava centrado no *ponto de vista* através do qual se dava a ação, e não nela em si. O panoptismo cinematográfico propunha-se a colocar os espectadores em posição de observar a realidade a partir de olhos que não eram os seus, de uma lente que fugia do cotidiano – ainda que para examiná-lo. Apresentava não um objeto, paisagem ou personagem, mas um *olhar*, uma *visão*.

Com isso, uma história da cinematografia abria espaço para o desenvolvimento de uma história do cinema, através da arte do ser narrador. Mesguich, em 1898[355], talvez inspirado por *Arrivée d'un train a La Ciotat*, e querendo inverter seu sentido, amarrava-se à frente de uma locomotiva e, empunhando uma câmera, levava ao público uma experiência que sequer tinha algo de humano – a de se imaginar um trem.



Passage d'un tunnel en chemin de fer (931)

[355] Rittaud-Hutinet, *op. cit.,* p. 182.