

Parte 1

Documentário, tecnologia e experimentação

2. O Documentário e o Primeiro Cinema

2.1. Breve descrição do Primeiro Cinema

Entre 1895 e 1907 temos um cinema preocupado em surpreender o espectador. Exibido inicialmente em cafés e encontros científicos, este cinema logo vai fazer parte das feiras, juntamente com outras atrações do período. A maioria das atrações visuais da feira de Paris se resumia aos métodos de ilusionismo utilizando imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço. A partir de 1895, começam a circular, na França, outros tipos de filmes, que mostravam números de magia, gags burlescas, encenações de canções populares e contos de fada.

Estes filmes também eram mostrados em quermesses, *vaudevilles*, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. No final do século XIX um show de *Vaudeville* compunha-se de uma série de atos, de dez a vinte minutos, encenados em seqüência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si.

Uma sessão típica de *Vaudeville* em 1895 podia incluir um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático de vinte minutos encenados por um casal de estrelas da Broadway (ALLEN in COSTA, 2005:62).

Considerando a sua inserção em sessões de vaudeville, este cinema era estruturado em um ou mais planos autônomos, arranjados como os números de variedades, consumidos em performances que tinham grande participação dos exibidores, seja na ordenação dos filmes e/ou no acompanhamento sonoro. Eram eles que organizavam a seqüência de exibição dos filmes, como já o faziam com as placas de lanterna mágica. Muitos também faziam o papel de comentador ou conferencista, em francês *boni-menteur* e em inglês *lecturer* – explicando para o público o que se passava na tela.

A “edição” feita pelos exibidores muitas vezes resultava numa mistura de trechos de ficção com registros documentais. O que revela, que neste período não havia qualquer diferença entre os dois gêneros. Estas diferentes versões apresentadas em cada sessão explicam a dificuldade que os pesquisadores encontram hoje diante de

várias versões do mesmo filme para saber qual é a mais autêntica (MACHADO, 1997:192).

A definição da ordem dos filmes pelo exibidor vai predominar até 1906. Esta situação é alterada a partir de 1907, com uma mudança fundamental no comércio de filmes: eles são alugados aos exibidores e não mais vendidos. Portanto, são agora entendidos como seqüências rígidas e inalteráveis de planos. Contudo, o som continua sendo uma prerrogativa dos exibidores, que geralmente inserem música e ruídos durante a exibição do filme. Apesar de este aspecto ser pouco observado pela maioria dos autores, Arlindo Machado, lembra que uma trilha animada transforma um filme educativo e moralista sobre o alcoolismo numa comédia engraçada.

Nos Estados Unidos, onde havia uma tentativa de moralizar as salas de cinema e elevar o nível dos espectadores, o comentador, que explicava as imagens, funcionava como “a voz detentora do saber e da moral” (MACHADO, 1997:192). Em certos lugares, sua presença era obrigatória por lei. Os espectadores não estranhavam a presença do comentador, pois ela já fazia parte das exibições de lanterna mágica e outros espetáculos populares da idade média. O seu papel modifica-se nas exibições dos travelogues – palestras sobre viagens, principalmente a países exóticos ilustradas por placas de lanterna mágica. Gênero, que segundo Arlindo Machado, conheceu uma enorme expansão no período de envolvimento da Europa e dos EUA em guerras imperialistas.

Nos travelogues, o papel do conferencista segundo Arlindo, era num certo sentido, justificar a ação civilizadora dos europeus nos países atrasados do planeta. Apesar, do sentido ideológico e muitas vezes moralizante do comentador, ele era fundamental para colocar ordem no caos do primeiro cinema. Este caos aparente ocorria porque os filmes eram compostos por uma série de quadros autônomos, que correspondiam, por sua vez aos atos do teatro, separados por cartelas com letreiros em que se lia o título do quadro seguinte.

A câmera era fixa e estava sempre localizada de frente para a cena, de forma a mostrar tudo que ocorria no “palco”, o que chamaríamos hoje de Plano Geral. Os enquadramentos e a hierarquização das informações dentro do quadro ainda não são conhecidos. Por isso as situações registradas em cada tomada são confusas e muitas vezes parecem desconexas. A montagem ainda não existia e mudava-se de cena apenas quando a ação acontecia num outro espaço ou em outro momento, o que era explicado pelos intertítulos ou pelo comentador. Os intertítulos eram praticamente inúteis, pois a maioria do público era analfabeta.

As dificuldades acima não impediam o cinema de ser uma atividade extremamente popular. Para Noel Burch os espectadores faziam uma leitura

topológica do que ocorria no quadro do cinema das origens. Ele estava perfeitamente à vontade com o caos que encontrava na superfície da imagem, fazia uma leitura errática e estabelecia suas ligações. Além disso, normalmente este espectador conhecia o enredo, muitas vezes baseado em canções e historietas populares. Fora isso, a maneira de atuar e se mover dos atores, também não lhe era de todo desconhecida, apesar de representada por um novo meio (BURCH, 1999:161).

Os atores, oriundos de outros espetáculos de vaudeville, apresentam uma gestualidade afetada e exagerada, muitas vezes se dirigindo ao espectador. Representam situações através de mímicas e dão piscadelas cúmplices para o espectador. São vítimas de explosões, degolamentos, atropelamentos e todo tipo de situações que provocam espanto no espectador. É um cinema dominado por uma forte tendência ao espetáculo e uma fraca tendência narrativa. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A excitação predomina no início do “cinema das origens”, tanto nos filmes como na técnica, por isso a tendência de criar situações vívidas e intensas (GUNNING, 1994:2).

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo exótico, do qual fazem parte o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas, de Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud, considerado o inventor da animação), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatões de todas as espécies (MACHADO, 1997:192).

O cinematógrafo enquanto invenção técnica vai reunir todas as velhas formas de representação, ou seja, fazer uma síntese do que já existia na cultura popular mais o movimento oriundo das novas invenções que mudam a percepção que o homem tinha da sua cidade e de tudo que acontece ao seu redor (MACHADO, 1997:192). “Não é somente um velho sonho da humanidade que o cinema realiza, mas também uma série de velhas realidades empíricas e de velhas técnicas de representação que ele perpetua”¹.

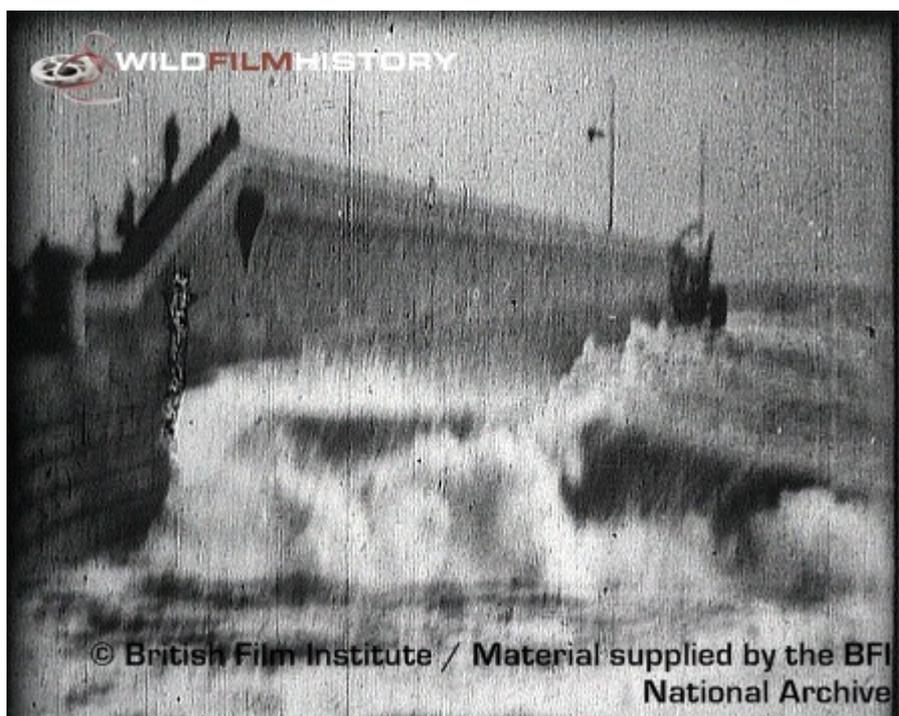
2.2. Alguns Conceitos sobre o Primeiro Cinema

Após passar muito tempo sendo visto apenas como a infância do suporte cinematográfico, o primeiro cinema ou cinema das origens vai se tornar tema de

¹ Ibid COMOLLI, 1975, p. 45, citado por MACHADO, A. p. 14

pesquisadores da linguagem cinematográfica na década de 70. São pensadores que têm idéias e conceitos diferentes, mas que concordam num aspecto fundamental para os novos estudos sobre este cinema: ele não pode ser pensado a partir de concepções evolucionistas, mas dentro de suas próprias especificidades. Vamos utilizar conceitos de três pensadores fundamentais sobre este período: Noel Burch, Tom Gunning e André Gaudreault. Tom Gunning designa como cinema das origens, o cinema de antes da primeira guerra mundial, que está dividido em dois períodos: um primeiro, o mais antigo, chamado das origens, onde a narração é menos importante (1895 –1907), e um segundo período depois de 1908, quando a narração passa a predominar. Como nos filmes do cineasta americano David W. Griffith para a Biograph. O período que nos interessa examinar é de 1895 a 1910, principalmente os filmes em que não há fabulação, apenas registro.

Para tratar deste primeiro período, em que havia montagem, mas não narrativa Gunning cria a noção de “cinema de atrações”. Para o autor “atração” é aquilo que estimula a curiosidade visual que desperta, ou cria excitação, espanto ou assombro. É algo em si inusitado, fascinante ou poderoso, e que atrai a atenção da audiência. As pessoas olham para algo porque é uma atração em si mesmo, não por causa da informação que ela oferece sobre um mundo de ficção ou pela informação educacional. A atração é diferente da narração. A narratividade é uma ação que se prolonga, ou um mistério que leva tempo para ser resolvido. A atração como que explode com o tempo. As comédias se situam entre os dois. A ênfase é na parte mecânica da ação em vez de ser na psicológica.



1.i Rough Sea at Dover (1895) Birt Acres

Esta estética das atrações apontada por Gunning apresenta várias características. Uma das mais importantes é o fato deste cinema não esconder o trabalho da câmera. É o meio técnico que se transforma em tema e a sua habilidade em mostrar qualquer coisa, de preferência em movimento. O que interessa é o ato de apresentar visualmente situações cinemáticas. Seja a refeição de um bebê em *Le repás du bebe* (1895) Lumière, um gato bebendo leite em *Sick Kitten* (1901) Smith, as ondas do mar se agitando em *Rough Sea at Dover* (1895) Birt Acres, um trem se aproximando de uma estação em *L'arrivée d'un train em gare de la Ciotat* (1895) Lumière.

Outra característica importante da estética das atrações é a preocupação que o primeiro cinema tem de surpreender o espectador. Por isso busca despertar sua curiosidade, criar suspense e apresentar uma resolução final, que quase sempre é uma surpresa ou um susto. Para fazer isso utiliza artifícios característicos de outras atividades como os salões de invenções, museus e feiras com suas monstruosidades: aparições e desaparecimentos súbitos, explosões, despedaçamentos e outros.

A constante interpelação do espectador pelos atores, que são filmados de longe e olham diretamente para a platéia, também é uma forte característica deste cinema. A auto-reflexividade é comum no cinema das origens, por exemplo: o palhaço sabe que é palhaço e dirige-se como tal à platéia. Os gestos e as expressões são exagerados e há sempre algum gesto de cumplicidade com a platéia. Por exemplo, em *Per le trou de serrure* (1901), da Pathé Films, o faxineiro olha pelo buraco das fechaduras e compartilha com o espectador descrevendo o que vê através de mímicas. Em *Mary Jane's mishap*, Smith (1903), Mary pisca para o espectador quando pega a garrafa de parafina, como que dizendo olhe bem o que vou fazer. O prazer de olhar é tratado de forma inocente, não com o *voyeurismo*, que aparece posteriormente com a institucionalização do cinema de que nos fala Noel Burch. Quase sempre temos um personagem a observar algo proibido e compartilhamos com ele este prazer.

Um conceito complementar ao de atração, que também está relacionado ao cinema deste período que não privilegia a narração, é o de *Mostração*. O termo foi cunhado por André Gaudreault, que juntamente com Gunning pesquisa esta fase do cinema. O regime de *mostração* seria aquele que propõe a exibição de paisagens ou ações sem a interferência organizadora de um narrador típico. Os eventos parecem acontecer automaticamente, apesar de terem um criador. Por esta razão, é preciso designar esta instância narrativa com um nome diferente de "narrador", é o *mostrador*. Nas cenas em que há *mostração* a ação simplesmente se desenrola. *Rough Sea at*

Dover (1895) Birt Acres, mostra o mar sendo agitado pelas ondas. A particularidade do mostrador é a de que ele não pode manipular o tempo interferindo nas durações. A mostração ocorre sempre no tempo presente. Para Gaudreal “o mostrador está colado sobre o aqui e agora da representação, incapaz de abrir uma brecha temporal” (GAUDREALT citado por COSTA, 2005: 3).

Outro conceito importante para compreendermos o estatuto do primeiro cinema é Diegese. Costuma-se usar o termo *diegese* para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contada (a grande narração, como chama Bordwell). “*Diegese* é o processo pelo qual o trabalho da narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador” (COSTA, 2005:32). No cinema das origens percebemos claramente a precariedade desse efeito *diegético*, mesmo nos documentários daquela época, as chamadas ‘atualidades’, que misturavam ‘realidade’ e ‘ficção’. Pois, quanto maior é a impressão de realidade, mais *diegético* é o efeito na ficção (COSTA, 2005:32). A construção do espaço e da continuidade no cinema das origens valoriza muito o espaço em frente da tela. É o espaço do ator, o espaço ocupado pela câmera nas tomadas e pelo espectador. A câmera ocupa sempre a posição horizontal e frontal, o que gera uma permanência do quadro de conjunto, a duração da seqüência é o tempo da tomada, não há decupagem do espaço e nem ligação de um plano a outro. A tela é pintada para cenário e as atrações são voltadas para fora, em direção à platéia. Inspiram-se no *Vaudeville* e nos espetáculos populares. Os espectadores participam do universo dos atores e o espaço não é decomposto.

Em relação à montagem, na primeira fase deste cinema, os filmes são de tomada única, a decupagem está praticamente ausente e normalmente é a atração que substitui a continuidade (trucagens, novidades etc). Segundo Cesarina Costa (2005) o que caracteriza as várias transformações, mutilações, degolamentos, materializações e desapareções dos *trick films* é sua visibilidade, nos saltos perceptivos que elas proporcionam. Em contraste com a montagem invisível e a verossimilhança dos filmes narrativos posteriores, a montagem dos primeiros filmes faz alarde de sua própria presença, da manipulação que esta presença revela e de sua vinculação à construção de uma ilusão.

Para o teórico Noel Burch, no cinema das origens o filme ainda tinha o sentido de proximidade física do espectador. Somente a partir de 1909, surge a idéia do espaço de ficção e os atores não devem mais olhar para a câmera. Articula-se uma nova construção do espaço, dentro do qual olhamos tudo como *voyeurs*, que olham sem serem vistos. Juntamente com a continuidade do espaço que surge com a edição,

há também essa idéia de que o espaço do filme é totalmente descontínuo e fechado em relação ao espaço da platéia. Como a montagem ainda não dá conta de organizar a estrutura narrativa, outra característica constante é a presença de um “comentador” externo, que em muitos casos era o próprio produtor responsável pela exibição dos filmes.

Algumas destas características relacionadas acima se repetem na maioria dos filmes do primeiro cinema, por isso esta breve contextualização para situarmos os filmes que revelam alguma experimentação. Pretendemos desenvolver a análise dos primeiros filmes considerados precursores do documentário tendo como referências teóricas obras de David Bordwell, *On the History of Film Style* e Barry Salt, *Film Style & Technology: History & Analysis*. Os dois autores têm posições diferentes sobre a importância da técnica e da tecnologia nos estudos da história do estilo cinematográfico. Bordwell nos interessa por sua retomada de alguns teóricos formalistas e sua concepção de análise aberta à utilização de recursos oriundos de outras áreas, quando estes complementam a análise estética.

Barry Salt, nos interessa por sua especificidade na abordagem, principalmente do desenvolvimento técnico levado a cabo durante o primeiro cinema. Além disso, Salt analisa o estilo individual do trabalho de um diretor e de uma época do cinema a partir do levantamento e da discussão dos enquadramentos e dos movimentos de câmera e as suas influências na narrativa. Desta forma expõe sua visão crítica sobre o desenvolvimento estético e tecnológico do cinema baseado nos seus procedimentos exclusivamente fílmicos.

2.3. As Atualidades e a Câmera em Movimento

A definição de atualidade é bastante complexa, pois esbarra justamente nas indefinições do primeiro cinema. Segundo Silvio Da Rin normalmente o termo atualidades é empregado como sinônimo de “documentário” do primeiro cinema, em oposição às “ficções” daquele período. Esta concepção, em sua opinião, além de superficial, encobre o significado mais amplo das atualidades. Para Da Rin estes filmes curtos chamados de atualidade saciavam o desejo e a curiosidade que as pessoas tinham a respeito de eventos que ocorriam na sociedade da época e necessariamente não eram apenas registros realizados *in loco*. Registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições se misturavam e eram vistos de forma indistinta como uma maneira de se aproximar do mundo. Portanto, atualidades não

são apenas os registros reais, mas também as reconstituições que tinham como tema um assunto de repercussão na imprensa e não podiam ser filmados ao vivo.

O teórico Noel Burch, que juntamente com Gaudreault e Gunning pesquisa este período do cinema, tem uma opinião diferente sobre as atualidades.

Além de tratar-se de uma experiência decisiva, realizada com o protótipo desta câmera histórica, nos encontramos com a observação do real: tratava-se diria hoje de “pegar” uma ação, conhecê-la em seus aspectos gerais, previsíveis quase a cada minuto, mas aleatória em todos os seus detalhes e cujo caráter aleatório se desejará respeitar conscientemente, escondendo a câmera. Todas estas características, observadas em uma grande parte dos filmes da ‘escola Lumière’, unidas ao aspecto ‘fragmentos de vida’ de tantas das suas vistas, contribuíram para dar a Lumière a reputação de primeiro documentarista, de primeiro campeão de um cinema de ‘testemunho’, ‘direto’. E este ponto de vista é perfeitamente legítimo (BURCH, 1999:32).

Arlindo Machado, considerando as ficções feitas no período, atenta para outro aspecto. “É bom observar que os primeiros filmes ‘narrativos’ que a história do cinema registra, ou pelo menos boa parte deles, não são ficções no sentido pleno do termo, mas reconstituições em forma de atualidades” (MACHADO, 1997: 86). Já em agosto de 1898, três meses depois do naufrágio do encouraçado Maine no porto de Havana (incidente que desencadeou a guerra hispano-americana), Méliès reconstituiu o evento num grande aquário. No ano seguinte, o mesmo Méliès reconstituiu, paralelamente ao processo de Rennes, o célebre *Affaire Dreyfus* (1899), misturando fotografias autênticas com simulações produzidas em estúdio. Ao que parece Méliès, ilusionista assumido, nunca pretendeu fazer suas próprias reconstituições passarem por documentos autênticos, mas os homens de cinema de sua época não tinham os mesmos escrúpulos (MACHADO, 1997:87).

Segundo Arlindo, a nascente indústria americana do cinema “cobriu” de forma surpreendente a guerra hispano-americana simulando reportagens por meio de reconstituições realizadas com atores nos próprios locais dos acontecimentos.

Claro, essas reconstituições eram às vezes mais delirantes do que as *féeries* de Méliès: era comum ver um soldado se precipitando com toda formalidade para tomar a bandeira americana nas mãos de outro soldado alvejado, antes que ele fosse ao chão. E mesmo ignorando esses arroubos de chauvinismo, seria preciso supor uma dose de sorte cavalgar para poder imaginar que o cinegrafista estivesse presente nos locais privilegiados de visualização e pudesse instalar seu equipamento a tempo de tomar as imagens mais significativas do evento, sem risco de acabar cravejado de balas. Ainda assim, depositava-se uma fé quase cega nessas atualidades reconstituídas, se não pelo seu valor documental em si, ao menos pelo poder revelado pelo cinematógrafo de forjar uma realidade “a imagem e semelhança” (para usar uma expressão bíblica que seria mais tarde recolocada em circulação por André Bazin) do seu modelo. A cena do afundamento da frota do comandante Cervera, realizada nos estúdios de New Jersey por Edwin H. Amet, com base em fotos da baía de Santiago, causou tal assombro pela sua “autenticidade” que, segundo Georges Sadoul (1948, p. 36) a própria marinha espanhola adquiriu uma cópia do filme para guardá-la como documento histórico (MACHADO, 1997: 87).

A ausência de diferenciação entre ficção e não ficção no primeiro cinema é

flagrante num aspecto observado por Arlindo Machado: no período que vai de 1897 a 1907, a maioria dos filmes registrados no *copyright* americano são atualidades de tipo diverso, e mesmo o clássico de Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* (1903), está descrito no catálogo Edison de 1904 como um filme “rodado e interpretado em reprodução fiel aos autênticos ataques de trens que tornaram célebres vários bandos de fora-da-lei do oeste americano” (MACHADO, 2002: 87).

Barry Salt afirma que o ponto de partida da influência da filmagem de realidade e sua exibição como filme ficcional pode ser reivindicado por Francis Doublier, um dos câmeras/exibidores viajantes de Lumière, que em 1896 mostra uma série de atualidades com planos de soldados, um navio de guerra, o Palácio de Justiça, e um homem alto e cinzento, como o filme do caso Dreyfus. Estas múltiplas tomadas apresentadas misturadas, ainda não conhecidas nos primeiros anos, tinham aceitação pública graças ao comentador, que geralmente acompanhava as projeções dos filmes. De acordo com Barry Salt a etapa seguinte seria a reprodução de eventos noticiosos no filme, ou documentários, como nós os chamaríamos hoje.

Méliès foi o homem que começou com sua série de tomadas únicas da guerra Grego-Turca, feitas em 1898, e uma série similar do afundamento do cruzador de batalha americano Maine, no porto de Havana, durante a guerra Hispano Americana. Estes últimos filmes foram registrados no Catálogo *Star Films* de 1898 como *Collision and Shipwreck at Sea*, no. 144-145 *The Blowing-up of the ‘Maine’ in Havana Harbour*, no. 146 *A View of the Wreck*; and no. 147 *Divers at Work on the Wreck of the ‘Maine’*. Para SALT não há dúvida de que estes quatro filmes foram emendados e exibidos como um único filme. Mas em todo caso no ano seguinte Méliès fez *L'Affaire Dreyfus*, no qual usa a mesma fórmula de tomadas únicas sem conexão narrativa contínua entre elas, reconstruindo realidades (SALT, 1992:33).

A tecnologia do cinematógrafo contribuiu efetivamente para o desenvolvimento e a disseminação das atualidades. Ao contrário da câmera quinetógrafo e do projetor vitascópio, o cinematógrafo era um aparelho reversível que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadeira e projetor. Leve e portátil, e independente de corrente elétrica, podia ser facilmente transportado mundo afora. E de fato, ao completar dois anos, já havia percorrido cinco continentes, proporcionando ao catálogo Lumière um vasto inventário filmado da vida sobre a terra: gôndolas em Veneza, coroação de imperadores, cenas militares, torres e edifícios famosos, nunca antes vistos por uma população urbana que dificilmente viajava (MACHADO, 1997:88).

Um dos responsáveis por este fantástico itinerário do cinematógrafo foi Felix Mesguich, que em 1933, publicou suas recordações do período no livro *Tour de Manivelle*. O livro começa reconstituindo como ele foi recebido por Louis Lumière em

cinco de janeiro de 1896 e seu Laboratório, em Lyon-Montplaisir e como se inicia seu trabalho como operador do cinematógrafo sob a direção de Eugène Promio. Ele esteve na Rússia, na Argélia, na Tunísia, em Marrocos (onde assiste ao bombardeamento de Casablanca em 1907). Mesguich filmou o czar russo, as olimpíadas de Atenas em 1896, a fuga do Dalai do Lama do Himalaia. Em 1908 acompanhou Wilbur Wright em vôo, câmera na mão, é claro. Foi o responsável pelos primeiros filmes publicitários conhecidos por Ripolin e a Companhia de Vagões Leito. Uma parte dos seus registros foi utilizada pelo cineasta Jean Chapot na montagem do filme *Os anos Lumière*, de 1970.

O impacto das atualidades junto aos espectadores pode ser observado na primeira projeção em tela feita por Edison, em abril de 1896, com o Vitascópio. O programa era composto de cinco filmes feitos em estúdio e apenas uma vista filmada do exterior, produzida na Inglaterra por Robert W. Paul: *Rough Sea at Dover*. Um jornalista presente à sessão afirmou que “este foi de longe o melhor filme mostrado e teve que ser repetido muitas vezes”. Este fato fez Edison perceber que “cenas da vida cotidiana costumavam ser recebidas com mais entusiasmo do que extratos de peças e atos de vaudeville”. Menos de dois meses depois, o cinematógrafo de Lumière chegava aos Estados Unidos e as atualidades conquistavam as platéias norte-americanas pelo seu realismo, a qualidade fotográfica, a variedade dos filmes exibidos e também, por constituírem uma espécie de “jornal da tela” (DA-RIN, 2004:33).

Uma possível explicação para o interesse do público pelas atualidades pode se encontrar nos temas explorados pelos cineastas nestes filmes. Segundo Mônica Dall’Asta o repertório do primeiro cinema de não ficção constitui um depósito extraordinário de temas ligados à experiência da modernidade. O que nele se manifesta é uma fascinação ilimitada por tudo que é novo, moderno e está relacionado com o progresso: a ciência, as explorações geográficas, as grandes cidades, as fábricas e os processos industriais, o trem e os demais meios de transporte, o turismo, as notícias de atualidade e a moda. No cinema de não ficção, a dimensão temática ocupa uma posição de segundo plano em relação ao aspecto visual.

Apesar de sua enorme variedade temática; quase todos os filmes de não ficção, podem ser incluídos numa mesma concepção estética, que Gunning definiu como “estética das vistas”. Para Gunning o principal objetivo dos filmes de não ficção era apresentar algo visualmente, captando e registrando um olhar, um ponto de vista. A qualidade mais característica das vistas é sua forma de imitar ou ato de olhar e observar, a câmera cinematográfica se comporta literalmente como um turista, um espectador ou investigador, e o prazer deste cinema nasce inteiramente deste ato de visão mediada. Nas vistas, o mundo se mostra à objetiva e, portanto, ao espectador. As atualidades são ramificações secundárias de um tema principal: o cinema como multiplicador e divulgador do visível, núcleo de toda constelação temática da modernidade (DALL’ASTA, 1998:247).

Considerando as várias possibilidades contidas dentro da definição de atualidades, optamos por examinar as atualidades que trabalham com o registro de situações reais e os travelogues, que da mesma forma, fazem registros de lugares e paisagens *in loco*.

3.4. Registros da realidade

O travelogue tem origem em meados do século XIX, quando as palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica passaram a atrair uma elite letrada que desejava ampliar seus conhecimentos sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas. As viagens a terras distantes ainda eram restritas a uns poucos aventureiros e um público numeroso comparecia a estas palestras. O termo travelogue foi cunhado por Burton Holmes para definir a sua atividade, que consistia numa palestra sobre viagem ilustrada com projeção de imagens fixas ou em movimento. Holmes iniciou sua atuação como conferencista projetando diapositivos em 1893, quatro anos mais tarde projetava os filmes realizados por ele, se tornando o mais renomado dos fotógrafos viajantes (DA-RIN, 2004:40).

Mas o grande responsável pelo desenvolvimento do travelogue foi sem dúvida nenhuma Lumière, que com suas vistas espalhadas nas telas de quase todas as capitais mundiais contribuiu para tornar o filme de viagem um dos gêneros mais populares deste período do cinema. Ele contribuiu também do ponto de vista técnico com o desenvolvimento do tripé e dos suportes para viabilizar os movimentos da câmera. As primeiras câmeras ainda eram presas diretamente à cabeça de um rudimentar tripé ou de outra sustentação qualquer (SALT, 1994:32).

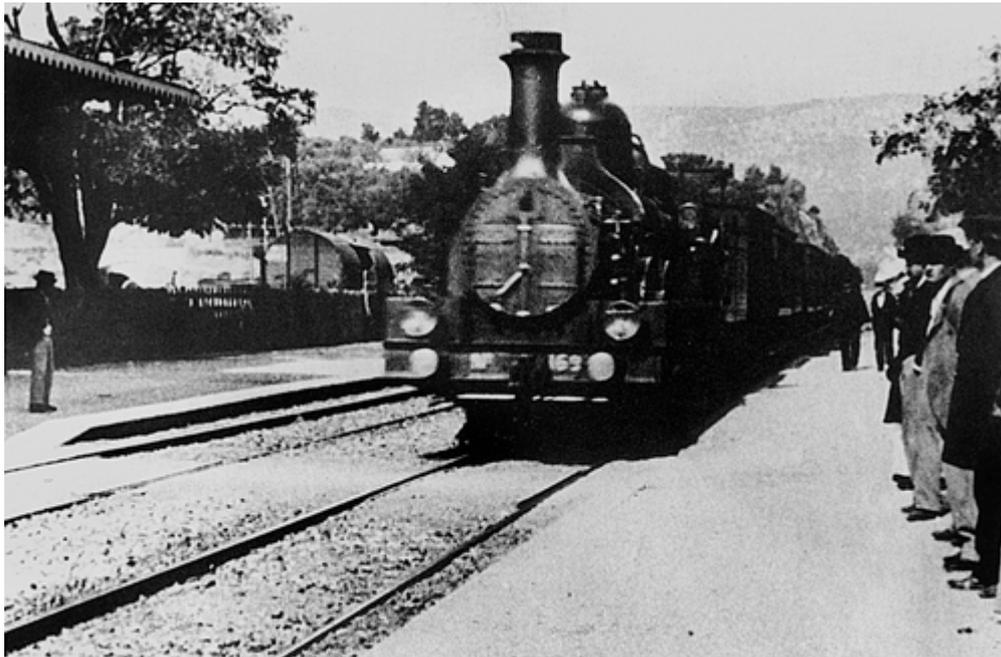
Normalmente as câmeras eram fixadas em um tripé para a realização das tomadas mais longas, em eventos sociais e cívicos, mas os primeiros movimentos da câmera foram realizados colocando a câmera em um veículo em movimento. Reivindica-se que o primeiro movimento foi realizado por Alexandre Promio, um de operadores de câmara/exibidores de Lumière, quando pôs uma câmera em uma gôndola para filmar o grande Canal de Veneza em 1897. Mas certamente, por volta de 1898, havia um número de tomadas realizadas de trens em movimento por cineastas ingleses, assim como, franceses. Embora catalogados sob o título geral de panoramas, aqueles filmes foram feitos na frente de um motor de trem, numa estrada de ferro, tecnicamente eram chamados de 'passeios fantasma' (*phantom rides*) (SALT, 1992:32).

Também em 1897, R.W. Paul fez a primeira cabeça realmente projetada para encaixar a câmera em um tripé. O seu objetivo imediato era cobrir as procissões de passagem do Jubileu de Diamante da Rainha Vitória em uma tomada ininterrupta. Neste dispositivo a câmera é montada em uma linha central vertical que poderia ser girada 380°. por uma engrenagem com um punho fluído. Paul o colocou a venda para o público geral no ano seguinte, mas somente alguns cineastas europeus adquiriram este dispositivo. No geral foi mal aproveitado antes de 1900. As tomadas feitas com o suporte de Paul também foram catalogadas como ‘panoramas’ na primeira década do cinema (SALT, 1992:32).

Lumière também contribuiu para modificar uma tendência do primeiro cinema. Como vimos acima uma das principais características do primeiro cinema era a frontalidade da câmera. Esta afirmação se refere principalmente aos filmes encenados em estúdios (George Méliès e Ferdinand Zecca). Para os “documentaristas” ou realizadores de atualidades da época essa noção de cena não existia. Ao registrar *L’arrivée d’un train em gare de la Ciotat* (1895) Lumière coloca a câmera num eixo oblíquo em relação ao deslocamento do trem, de forma a observar o movimento em termos de profundidade e não de lateralidade (MACHADO, 1997:192).

Noel Burch encontra em Lumière a mesma tendência cientificista que havia se manifestado em Muybridge e Marey. O que justifica a sua atitude diante do tema a ser filmado e o enquadramento resultante desta posição. “Pois é, sobretudo, a atitude de Lumière frente a seus temas, este enquadramento que oferece geralmente um amplo espaço para o desenvolvimento da ação em todas as direções, aonde podemos perceber uma atitude quase científica” (BURCH, 1999:35). Burch percebe em todos os filmes de Lumière uma idêntica preocupação: “escolher um enquadramento tão apto quanto seja possível para ‘pegar’ um instante de realidade, e filmá-lo logo sem nenhuma preocupação, nem de controlar, nem de centrar a ação²”.

² BURCH, IBID, diz não se referir ao *Dejeuner de Bébé* (e outros filmes de Lumière que dele derivam), nem ao *Arroseur Arrosé* e outros sketches cômicos. Estes abrem outros horizontes.



1.ii L'arrivée d'un train em gare de la Ciotat (1895) Lumière

Philippe Dubois, que dedicou um artigo inteiro para discutir o filme *L'Arrive d'un train em gare de La Ciotat*, faz outras considerações. Para ele este filme de Lumière coloca em jogo um conjunto de questões fundamentais para o funcionamento do cinema: a questão do ponto de vista (único), do enquadramento (local escolhido), da profundidade de campo (Lumière utilizou uma objetiva que permitia uma grande profundidade de campo – que ia do primeiro plano ao infinito), questão do plano (que vai do plano geral ao plano médio), a questão do movimento (o travelling inverso) e os deslocamentos na lateralidade, a questão da seqüência (continuidade e descontinuidade do plano, separação, ligação) e a questão da montagem (o plano-seqüência como montagem de plano, constituição do ponto de vista).

Para Dubois o Plano Geral em *L'Arrive d'un Train em Gare de La Ciotat* não é apenas uma definição de escala, mas sim uma entidade conceitual complexa.

O plano geral não é um plano, ele é um termo do plano, em todos os sentidos da palavra: ele encontra, ele abre e ele fecha, ao mesmo tempo, que ele designa o signo e, sobretudo, que ele abre a uma outra coisa, a um universo absolutamente diferente, sem estrutura e sem ordenação precisa, a raiz de todo reconhecimento. Ele é a última extremidade, a zona. A margem indefinida: céu e deserto. Um lugar de resolução e de absorção (DUBOIS, 1984-5:1)

Dubois comenta o fato de todos os cronistas atribuírem o efeito de estupefação e terror dos espectadores em relação ao plano geral. Ele acredita que isso ocorre em *Dans L'arrive d'un Train*, porque o trem chega do fundo da tela, avança sobre os espectadores e lhes faz sobressaltar: eles crêem ser verdadeiro. Eles identificam assim sua visão com a visão do aparelho: a câmera torna-se pela primeira vez a personagem de um drama.

Dubois enumera alguns motivos do Plano Geral: o número um é o jogo de pontos em preto e branco; motivo número dois é o trem, o travelling – O trem é o movimento interiorizado do plano (fixo), qualquer coisa como um substituto ao movimento da câmera, é a forma mais primitiva na qual encontramos a linguagem cinematográfica – o trem como aquele que autoriza a possibilidade do travelling, da panorâmica, a escala do plano, da montagem, etc. O motivo número três é o efeito de fumaça (ou a aparição de um trem fantasma na estação de La Ciotat) – é um outro motivo iconográfico recorrente no primeiro cinema. Sem dúvida, o efeito estético e plástico é responsável por esta escolha, mas fundamentalmente, ela é determinada pela sensação de fantasmagoria, na opinião de Dubois (DUBOIS, 1984-5:24).

Dubois observa que o filme de Lumière apresenta duas histórias, dois movimentos, dois planos gerais que são o próprio filme. Ele explica:

No quadro fixo que se constitui todo o filme, as duas 'histórias' se separam exatamente no espaço da imagem seguindo uma diagonal que vai do canto inferior à esquerda ao canto superior da direita, e que correspondem justamente ao limite que separa o espaço da ação das pessoas sobre a plataforma (cais) e onde o trem chega. Esta verdadeira linha de demarcação na beira da plataforma e na beira da vista, estrutura com força toda a cena: ela corta plasticamente a imagem (plana) no dinamismo de lado a lado e na divisão em duas zonas sem interferência; ela é também a linha dominante da profundidade, o axioma (dramático) de toda construção em perspectiva oblíqua, pega da direita ao ponto de fuga; enfim ela hierarquiza os dois territórios marcando uma diferença de nível: no alto como sobre a cena, um pedestal, o espaço (superior) do homem e de sua representação social (o espectador da comédia humana), em contrapartida, nos cascalhos do terreno, o espaço da máquina (infernial) e sua ação (espaço 'inferior' dos afetos e das pulsões). (...) É esta história do filme que se encontra resumida nesta passagem: do PG desértico/maquínico (aquele do movimento, da continuidade e do infinito; aquele da pulsão, de terror e da devoração, aquele do deserto, do longe e do perto, aquele do fundo negativo e da morte do sujeito) ao PG humanista, ou humanitário (da escala, da medida, da cena, do sistema e do fechamento, um resumo, aquele do fazer, saber e do poder; aquele antes positivo e da constituição identificadora do sujeito). Uma vez ainda, é o todo o cinema que passa (DUBOIS, 1984-5:27 e 29).

Para Dubois o que permite ao filme apresentar estes dois quadros diferentes ao mesmo tempo é o ponto de vista. *L'Arrive d'un Train* apresenta um plano-seqüência fixo, com variação de ponto de vista, pois Lumière deixa as coisas acontecerem no interior do espaço delimitado pelo enquadramento escolhido (o campo). Este ponto de vista único e fixo define toda estratégia de enunciação. Ou seja, a posição ocupada pela câmera (axioma óptico) em relação às duas ações (axioma dramático, do movimento do trem e da animação sobre a plataforma), onde se esforça para precisar toda vez o estatuto deste posicionamento dentro da diegese, a função do aparelho em relação aos personagens e ao trem, as modalidades intuitivas do enquadramento, a função do ângulo e da altura do olho, da profundidade de campo e a distância do objeto, da construção perspectivista e de seus efeitos de (des)centramento, etc (DUBOIS, 1984-5:27).

Ao se interrogar sobre o lugar do espectador nesta estratégia de enunciação, Dubois observa que a câmera está instalada sobre a plataforma. Ela está ao nível da visão “humana” da situação; ela se encontra na cena, sobre a mesma posição dos personagens. Podemos dizer uma posição naturalista, pois a câmera filma na altura do homem, desta forma a vida se oferece a nós, podemos olhar, observar, deixar os viajantes livres para chegarem ou irem. Assim como Burch, Dubois, vai reforçar o valor documental do cinema de Lumière. “A vida está lá. Nós a vemos diretamente, ou melhor, estamos com ela imediatamente. Um ponto de vista documental. Ponto de vista de (re) conhecimento” (DUBOIS, 1984-5:29). Mas estes recursos analisados por Dubois não se restringem a *L'Arrive d'un Train*, por razões óbvias o mais famoso e conhecido filme de Lumière. Vamos verificar as demais atualidades, nas quais fica patente este ponto de vista documental no cinema de Lumière.

Em *Policemans Parade in Chicago*, no. 122, também vamos encontrar um ângulo diagonal que apresenta profundidade de campo e valoriza as linhas invisíveis que revelam a organização da parada policial e o deslocamento dos personagens diante da câmera. Já em *Carmaux: Drawing out the Coke*, Lumière divide o quadro ao meio, em dois espaços em função dos movimentos que ocorrem no evento que está a filmar. Aparentemente trata-se de uma mina de carvão: na parte de cima os carrinhos se deslocam sobre trilhos carregados de carvão. Na parte inferior do quadro o material sai compactado da parede de terra e é molhada por homens que seguram mangueiras. As chaminés soltam fumaça, outro homem usa um ancinho para soltar o material compactado que sai da parede e é molhado. Temos diferentes movimentos ocorrendo em toda extensão da imagem. Também temos um plano-sequência fixo, não há decomposição da imagem, mas a câmera é colocada de forma a conter todos estes movimentos que explicam a atividade que ali acontece.

A colocação da câmera num ponto estratégico não se dava apenas nos filmes que operavam somente o registro de um evento, mas também nas atualidades que apresentavam reconstituições. Segundo Arlindo Machado “as reconstituições em cenários reais, à moda das atualidades, terão um papel fundamental na superação do ponto de vista frontal: elas introduzem no cinema o olhar móvel correspondente a um sujeito implicado na ação, uma testemunha ocular dos acontecimentos que pouco ou nada se assemelha àquele impoluto e distanciado cavalheiro da platéia, ponto de referência do filme de estúdio” (MACHADO, 1997:192).

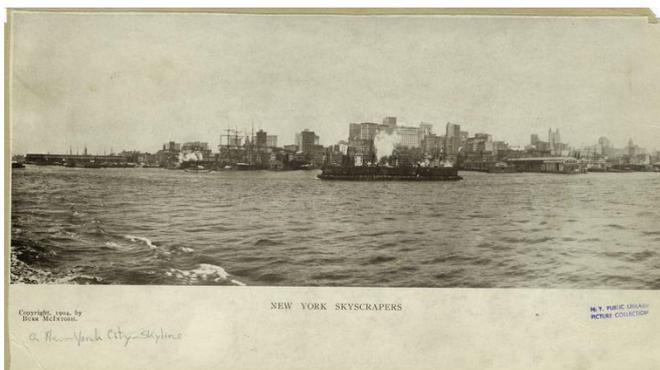
O filme documental (ou mais freqüentemente a sua simulação) segue as convenções da fotografia e da pintura, em que o conceito de ponto de vista é flutuante, ao passo que o filme encenado em estúdio segue as convenções da cena teatral, ou seja, de frontalidade. “A novidade que o sistema de Griffith introduzirá na nascente

narrativa cinematográfica será a fusão das duas correntes: ele vai unir a encenação com o documento, a história fictícia com o efeito de realidade, a diegese com a mimese” (MACHADO, 1997:192).

Em vários outros filmes bastante conhecidos de Lumière: *Sortie d'Usine*, *Le Repas du Bebe*, *Arrivee des Congressistes a Neuville sur Saone* (1895), *Partie de Ecarte* (1895) *Bosque Sortant du Port* (1895), *Leaving Jerusalem by Rail* (1896), *Bataille de Boules de Neige* (1896), *Pompiers a Lyon* (1896) *Niagara* (1897), *Spanish Bullfight* (1900) vamos encontrar enquadramentos que os diferenciam dos demais filmes de estúdio. A gradativa aproximação da câmera em relação aos temas que se estava a filmar também vai ocorrer nos filmes realizados em locações naturais. É porque rapidamente os cineastas perceberam que diferente do teatro ou do cenário de espaço delimitado, em que não há profundidade de campo, quando estavam filmando na rua, a tendência era as personagens tornarem-se cada vez menores e mais indefinidas à medida que se afastavam da câmera.

Além do desejo científico de compreender e representar o movimento também observamos em Lumière uma curiosidade sobre a relação entre os dispositivos ópticos-mecânicos e a produção gráfica. O filme *Arroseur et arrosée* (1895) é inspirado em uma história em quadrinhos intitulada *Histoire sans parole: um arroseur public* de 1889 (LUCENA JÚNIOR, 2002:45). Lumière também se interessava pelo movimento não realista permitido somente pelo cinematógrafo, impossível na realidade como podemos observar em *Demolition d'un Mur* (1895). O filme apresenta alguns homens derrubando um muro e demolindo o que restou dele. Temos um corte e a seqüência toda recomeça do fim para o começo - não o começo do filme, mas sim da ação de derrubar e demolir o muro. O interessante é a sua experiência com o movimento - real (o muro sendo derrubado pelos homens - equivalente à ação produzida pelos personagens) e o movimento que ele consegue invertendo o filme. Este recurso vai ser utilizado por Vertov e outros cineastas de vanguarda da década de 20, que tratamos no próximo tópico.

A contribuição de Lumière no plano tecnológico também é ressaltada por Burch. Segundo o teórico a ele não se deve apenas a invenção do cinema, mas também uma improvisada tentativa de sincronizar o som direto (no Congresso dos Fotógrafos de Lyon), com uma tela gigante na Exposição de 1900 e, finalmente, com um procedimento de cinema em relevo, esteve presente em 1935 no Festival de Cannes. Mas vamos retomar os avanços em termos de linguagem, que foram possibilitados pela invenção de Lumière.



1.iii *Sky scrapers of New York City from North River*, de 1903, da Cia. de Edison

O sucesso “das vistas” também despertou o interesse da companhia de Edison e da Biograph, que também vão utilizar os meios de transporte para obter movimento. Entre as chamadas *Actualities*³, do período de 1897 a 1910, temos alguns filmes nos quais já encontramos o conceito de movimento de câmera como em *Sky scrapers of New York City from North River*, de 1903, da Companhia de Edison. O filme é um registro da ilha de Manhattan vista do Rio Hudson. As imagens são feitas de um barco que se desloca ao longo do Rio, o que permite a realização de um travelling lateral descritivo. Durante o trajeto realizado pelo barco vemos armazéns, garagens de barcos, piers – todo cenário de um porto – e ao fundo a Ilha de Manhattan, majestosa e moderna. Manhattan também será tema de um dos primeiros filmes-sinfonia realizado em 1921, por Straub.

Em *George Town Loop* (Colorado), de 1903, da American Mutoscope e da Biograph, temos um deslocamento físico da câmera e uma mudança de posição: primeiro vemos uma paisagem e depois a câmera enquadra e acompanha o movimento de um trem até ele chegar numa curva e vemos os outros vagões e as pessoas acenando com lenços brancos. Em seguida, observamos as imagens produzidas pela câmera de dentro do trem – aceleradas em alguns momentos – mais lentas quando ele se aproxima de uma estação e a câmera então aproveita para fazer uma panorâmica da pequena cidade ao longo dos trilhos. O ponto de vista e o enquadramento também vão variar de acordo com o deslocamento e a posição do trem. Em alguns momentos ele passa rente às paredes de pedra e vemo-las muito próximas. As cidades também são mostradas de forma mais panorâmica – com certa distância do trem – em outros momentos temos planos bem mais próximos de casas, com detalhes como a fumaça saindo de sua chaminé.

Mas a câmera também registra os movimentos provocados pela passagem do trem na paisagem. Quando o trem passa pela ponte de cima, a câmera mostra a ponte

³ É a denominação dada aos filmes no DVD Movie Beggins para estes filmes, que estão sendo citados. Dall’Asta e Gunning preferem chamá-los de Vistas.

de baixo tremendo e oscilando. Há uma equivalência entre o registro e a sensação física real provocada pelo deslocamento do trem por trilhos e pontes – sentimos a oscilação e os frêmitos dos vergalhões quando o trem acelera. Sentimos o frescor do ar da montanha quando o vento balança as árvores e faz o cabelo das mulheres esvoaçar. Há uma intensidade de sensações provocadas por este registro tão próximo e tão dentro do movimento. Temos o movimento do trem – a grande experiência do movimento físico - o registro deste movimento e o registro da natureza vista de dentro deste movimento.

Dalla'Asta entende que o que estes filmes tematizam é o movimento em si. O movimento como uma experiência visual. Os “passeios fantasmas” revelam a íntima natureza do cinema como veículo imaterial: a câmera interioriza o movimento físico dos meios que se movem para convertê-los em algo abstrato, em movimento puro, pode se dizer, em movimento puramente visual. A cineasta Germaine Dulac acredita que esta é a função do cinematógrafo e observa que são as atualidades, ou documentários como ela os chama, a realizar melhor esta função no primeiro cinema.

Até aqui, documentários realizados sem ideal nem estética com o único fim de captar os movimentos da natureza dos seres infinitamente pequenos, permitem-nos evocar os dados técnicos e emotivos da cinegrafia integral. Elevam-nos, portanto, para a concepção do cinema puro, do cinema desligado de qualquer relação estranha, do cinema arte, do movimento e dos ritmos visuais da vida e da imaginação⁴.

Imagens com intensidade semelhante são encontradas em *San Francisco: Afterrath of Earthquake*, de 1906, de Thomas Edison.



1.iv *San Francisco: Afterrath of Earthquake*, de 1906, de Thomas Edison

O filme começa com muita fumaça, que vai se dissolvendo e revelando um

⁴ DULAC, Germaine. “A Cinegrafia Integral”. In Revista Visor, no. 210, 1954. pág. 13.

cenário desolador. Temos então um plano geral de várias pessoas de costas olhando para algo – muito paradas – como que perplexas. Em seguida temos o contracampo – a cidade em ruínas: prédios derrubados, fumaça subindo para o céu de um monte de escombros, carros destruídos. Um movimento de câmera – algo como uma panorâmica feita com grua - sobre as ruínas e as pessoas coloca-as no mesmo plano. Em seguida, a câmera volta-se para os muitos coxes e carros que saem da cidade com os refugiados. Volta-se para aquelas pessoas meio estáticas que observam o deslocamento dos coxes.

Em *A visit to Peek, Frean and Co's Biscuit Works* (1906), de Cricks and Martins Films, que é filmado em sua maior parte num ambiente fechado, observamos um tipo de movimento, que será recorrente no cinema de vanguarda (seja do ponto de vista de crítica à sociedade capitalista, seja como elogio à máquina): a linha de montagem. Com 12 minutos de duração este pequeno documentário mostra a produção de biscoitos em uma fábrica do Reino Unido. Começa com um Plano Geral, enquadramento antropomórfico dos operários, apresenta um plano médio de um homem estendendo a massa na máquina. Plano Geral de Conjunto das mulheres cortando os biscoitos. Apresenta profundidade de campo quando mostra o forno e os descansos com os biscoitos. Plano detalhe e rapidez dos movimentos na etapa final do processo: o empacotamento dos biscoitos. Ainda temos o olhar para câmera, mas neste caso ele parece provocador, já que ninguém olha para a câmera, somente este rapaz que lava algo e parece insatisfeito. Os operários colocam os biscoitos em latas de metal e temos uma câmera alta (Plongé) que faz um plano geral da chegada dos cavalos com as carroças que são carregadas com os biscoitos. As carroças saem carregadas de biscoito para serem entregues pela cidade.

Neste filme podemos perceber um tratamento na iluminação, já que o interior da fábrica é escuro e temos imagens perfeitamente legíveis. Há que se questionar se este tipo de imagem seria possível se não houvesse recursos de iluminação para tornar o interior da fábrica visível. De acordo com Barry Salt a transição do filme realizado com luz solar direta ao filme feito com luz difusa ocorreu nos estúdios Pathé, já em 1902. No mesmo período, a Biograph e Edison também passaram a usar luz artificial. A primeira companhia a usar a luz artificial a toda a extensão foi provavelmente a de Edison, depois que construíram um estúdio novo com cobertura em Nova Iorque, em 1900. A partir de 1903 a iluminação artificial já era visível em vários filmes, Salt cita como exemplo o filme *Par lâ trou de la serrure* (Pathé, 1905), que apresenta uma iluminação que é uma mistura de luz do dia e da luz difusa dos *floodlights*, uma luz artificial que oferece a mesma iluminação para uma área ampla.

O filme *A visit to Peek, Frean and Co's Biscuit Works* (1906) também apresenta uma boa noção de enquadramentos, pois vemos perfeitamente tudo que se passa, por conta da iluminação, mas sentimos uma certa proximidade dos operários graças a planos próximos, além da posição da câmera ser definida estrategicamente para revelar os melhores ângulos do processo que acontece na fábrica – do começo ao fim. O interesse pelos movimentos realizados em trabalhos repetitivos e pela linha de montagem vai aparecer posteriormente em vários filmes documentais, mas o mais conhecido é *O homem da câmera de filmar*, de Dziga Vertov. Não há ainda uma crítica ao trabalho mecânico e a robotização do homem, apenas curiosidade em relação à linha de montagem – na qual entra a matéria prima de um lado e do outro – sai outra coisa, o produto manufaturado. Quase um ato de magia.

A experiência do movimento dos meios de transporte e das máquinas também é tema de registro dos irmãos da Pathé Films num filme um pouco mais tardio. Em *Aeroplane Flight and wreck (piloted by M. Cody) June 23, 1910*, temos um plano geral do aparelho, um plano médio do homem verificando o aeroplano, uma panorâmica mostrando toda dimensão do aeroplano, plano detalhe do piloto colocando as luvas e um movimento de câmera que sai das hélices na frente até o piloto se preparando para voar. O aeroplano some no horizonte. Reaparece no chão, o piloto é amparado e vemos a sua decepção e de todos através de uma pan sobre o aeroplano despedaçado. Neste filme além da presença das imagens, temos fortemente, a presença do real, de algo que aconteceu e ultrapassa o próprio filme.

Mas é a paisagem e as nascentes cidades modernas que encontram no cinematógrafo sua representação ideal. Em *Moscow clad in snow* – de Pathé Frères, de 1908, temos enquadramentos conhecidos hoje por PG, PM, PP e movimentos de câmera, como panorâmica, travelling, que revelam a rotina da cidade de Moscou coberta pela neve. Neste filme encontramos apenas imagens de registro do cotidiano da cidade, não há nenhum tipo de encenação. Mas os estúdios Pathé já haviam criado um gênero quase-documental em 1903. Desenvolvido pelos realizadores Zecca e Lucien Nonguer, estes filmes apresentam situações encenadas e reais, que mostram vida e o trabalho dos pobres com um “realismo”, às vezes, sedutor.



1.v *Moscow clad in snow* – de Pathé Frères, de 1908

Machado atribui o efeito de sua autenticidade em parte aos notáveis cenários (que às vezes incorporam elementos dos edifícios Pathé, em Vincennes) e dos cenários criados especialmente pelo artista Lorant Heilbron. Por outro lado, parece claro que o efeito de autenticidade se deve a introdução de planos de atualidade em um contexto composto. Alguns exemplos que fazem parte desta série: *Au Pays Noir* (Nonguer, 1905), *Au Bagne* (Nonguer, 1905), *La Corvée*, *La Mutinerie*, *L' Evasion* (que apresenta vários quadros filmados em exteriores reais) e *L' Execution*.

Novamente temos as atualidades e sua qualidade cinematográfica agregando valor aos filmes encenados. Este registro puro, de situações e eventos físicos, permite à natureza se expressar sem interferências. Jean Epstein (1897-1953), cineasta e teórico francês, fala desta qualidade cinematográfica do movimento acerca do documentário que realizou sobre o vulcão Etna, *La Montagne Infidèle* (1924).

Uma das maiores potências do cinema é seu animismo. Na tela, não há natureza morta. Os objetos são suas ações. As árvores gesticulam. As montanhas, assim como o Etna, significam. Cada acessório é uma personagem. Os cenários se despedaçam e cada uma destas frações carrega uma expressão particular (EPSTEIN, 1974:134).

Jean Epstein vai dizer que a sensação provocada por este tipo de imagens se deve a sua "fotogenia", princípio formulado por Canudo e desenvolvido por Delluc e ao qual Epstein aderiu com convicção. Por fotogenia, Canudo entendia o próprio caráter do cinema, a especificidade fílmica, o valor essencial do cinema. Delluc define fotogenia como os aspectos poéticos particulares das coisas e dos seres susceptíveis

de serem revelados exclusivamente pela nova linguagem. Estes aspectos poéticos devem obrigatoriamente ser imagens em movimento. Os aspectos que não são sugeridos pelas imagens em movimento, não são fotogênicos, portanto, não são cinema (EPSTEIN, 1974:134).

Epstein retoma esta definição estética e a torna mais precisa: Para ele a fotogenia “é a expressão, a mais pura do cinema” (EPSTEIN, 1974:134). Por isso o cinema deve evitar todo relacionamento que poderia ser somente infeliz com um sujeito histórico, educacional, novelista, moral ou imoral, geográfico ou documental. O cinema deve procurar transformar-se pouco a pouco e se tornar somente cinematográfico. É a condição para utilizar somente elementos fotogênicos.

Quais são os aspectos do mundo que são fotogênicos, os aspectos a que o cinema tem de se limitar? (...) todo o aspecto cujo valor moral for aumentado pela reprodução cinematográfica é fotogênico. Eu digo agora: somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e dos corações, podem ver seu valor moral aumentado pela reprodução cinematográfica. O cinema concede assim às aparências das mais frias das coisas e dos seres o bem maior antes da morte: vida. E esta vida, confere por seu aspecto o mais alto valor: personalidade. A personalidade passa a inteligência. A personalidade está nas coisas visíveis e na alma da pessoa. As regras da fotogenia deixam calor que: (...) somente os aspectos móveis e pessoais das coisas, dos seres e dos corações podem ser fotogênicos, esta é a indicação para adquirir um valor moral mais elevado pela reprodução cinematográfica⁵.

Outra cineasta que reflete sobre o primeiro cinema e sua qualidade cinematográfica, num ponto de vista parecido com o de Epstein, é Germaine Dulac. O equivalente da fotogenia para ela é o cinema sugestivo que ganha força com o expressionismo:

O expressionismo fez-nos examinar a natureza, os objetos, como os elementos concorriam para a ação. Uma sombra, uma luz, uma flor, tiveram então um sentido enquanto reflexo de uma alma ou dum situação, pois pouco a pouco se tornaram um complemento necessário possuindo um valor intrínseco (DULAC, 1954: 9).

Germaine Dulac é uma cineasta que pensava o cinema como uma descoberta mecânica feita para captar a vida no seu movimento exato, contínuo, e também para criar movimentos combinados. Era, sobretudo, uma nova forma de exteriorização para,

⁵ Pareillement, le cinéma devra éviter tout rapport qui ne pourra être que malencontreux, avec un sujet historique, éducateur, romancier, moral ou immoral, géographique ou documentaire. Le cinéma doit chercher à devenir peu à peu et enfin uniquement cinématographique, c'est-à-dire à n'utiliser que des éléments photogéniques. La photogenie est l'expression la plus pure du cinéma. Quels sont donc les aspects du monde qui sont photogéniques, aspects auxquels le cinéma a le devoir de se limiter. (...) est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augmentée par la reproduction cinématographique. Je dis maintenant: seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et êtres le plus grand bien avant la mort: la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut: la personnalité. La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des choses et des gens. Règles de la photogénie (...) seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique (EPSTEIN, 1974:138).

a que bastavam para criar e difundir, a literatura, arte dos pensamentos e das sensações escritas, a escultura, arte das expressões plásticas, a pintura, arte das cores, a música, arte dos sons, a dança, a arte da harmonia de gestos, a arquitetura, a arte das proporções. Para ela "tão grande número de cérebros apreciaram o curioso alcance do cinematógrafo, bem poucos conseguiram a sua verdade estética" (DULAC, 1954: 9).

À captação do movimento, tomado na sua própria essência, sucedeu uma estranha preocupação de reconstituição dramática, feita de pantomina, de expressões exageradas e de termos folgazões, onde os personagens eram os principais factores de interesse, e assim, talvez, a evolução e as transformações duma forma, dum volume ou duma linha, tivessem conseguido em nós maior alegria. Perdeu-se inteiramente de vista o valor significativo da palavra "movimento" que foi colocada cinematograficamente a serviço de histórias rápidas de contar, em que uma série de imagens, evidentemente animadas, ilustram o tema (DULAC, 1954: 10).

Comentando sobre *La Roue*, de Abel Gance, Germaine Dulac ressalta a valorização de outros aspectos, que não o dramático.

A psicologia e o jogo tornavam-se nitidamente dependentes duma cadência que dominava na obra. Os personagens não eram os únicos fatores importantes. Havia o comprimento das imagens, a sua oposição, o seu acorde, que representavam um papel primordial ao lado deles. Trilhos, locomotivas, caldeiras, rodas, manômetros, fumarada, túneis, surgia um drama novo composto de pesados e sucessivos movimentos, de desenvolvimento, de normas, e a concepção da arte do movimento, enfim racionalmente compreendida, retomava os seus direitos, conduzindo-nos magnificamente para o poema sinfônico de imagens, para a sinfonia de imagens, para a sinfonia visual colocada fora das fórmulas conhecidas (a palavra sinfonia é aqui tomada só no sentido de analogia). Poema sinfônico onde, como na música, o sentimento eclode, não em factos ou actos, mas em sensações, e em que a imagem tem o valor dum som (DULAC, 1954: 11).

Mesmo acreditando que o cinema continha todas as artes, Germaine Dulac, o percebia como uma arte independente.

O estudo destas diferentes estéticas, tendendo pelas suas evoluções para uma única preocupação do movimento expressivo promotor de emoção, evoca logicamente um cinema puro capaz de viver fora da tutela das outras artes, fora de qualquer tema, de qualquer interpretação (DULAC, 1954: 10).

Ela pensa numa cinegrafia integral, cinegrafia de formas, cinegrafia de luz, características que vai encontrar no cinema impressionista e no chamado cinema puro. No próximo tópico, observamos como estes elementos aparecem no documentário de vanguarda realizado na década de 20.