



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

A SOCIEDADE, A INDÚSTRIA E A ARTE: A VIDA MODERNA SOB O
ESPECTRO DO PRIMEIRO CINEMA

RAMON PORTO MOTA

CAMPINA GRANDE - PB

2010

RAMON PORTO MOTA

**A SOCIEDADE, A INDÚSTRIA E A ARTE: A VIDA MODERNA SOB O
ESPECTRO DO PRIMEIRO CINEMA**

Trabalho Acadêmico Orientado apresentado ao curso de História da Universidade Estadual da Paraíba, sob orientação da Prof^a. Ms. Martha Lucia Ribeiro Araujo, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura Plena em História.

CAMPINA GRANDE – PB

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M917b Mota, Ramon Porto.
 A sociedade, a industria e a arte [manuscrito] : a vida moderna sob o espectro do cinema/ Ramon Porto Mota. – 2010.
 65 f. : il. Color.

 Digitado.
 Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2008.
 “Orientação: Profa. Ma. Martha Lucia Ribeiro Araujo, Departamento de História e Geografia”.

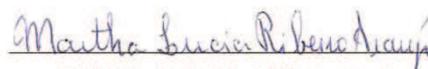
 1. Cinema. 2. História. 3. Modernidade. 4. Belle Époque.
I. Título.

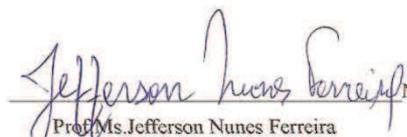
21. ed. CDD 791.43

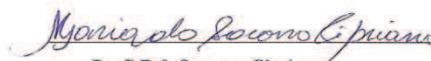
RAMON PORTO MOTA

A SOCIEDADE, A INDÚSTRIA E A ARTE: A VIDA MODERNA SOB O
ESPECTRO DO PRIMEIRO CINEMA

BANCA EXAMINADORA

 Nota: 10,0
Prof.^a Ms. Martha Lucia Ribeiro Araujo
(Orientadora – UEPB)

 Nota: 10,0
Prof. Ms. Jefferson Nunes Ferreira
Examinador – UEPB

 Nota: 10
Prof.^a Dr.^a Socorro Cipriano
Examinadora – UEPB

Aprovado em 15 de DEZEMBRO de 2010

CAMPINA GRANDE – PB
2010

AGRADECIMENTOS

A minha família.

Aos Meus amigos – vocês sabem quem são.

Aos meus colegas de curso – vocês fizeram valer a pena.

Aos bons professores do CEDUC – vocês (também) sabem quem são e (também) fizeram valer a pena.

A professora Martha Lucia que orientou e guiou esse trabalho desde que ele era só uma avaliação da cadeira de História Moderna e Contemporânea.

A Sílvia que gastou um bom tempo colocando os acentos desse trabalho.

A professora Maria José que salvou o dia quando parecia que eu não poderia me formar ainda este ano.

RESUMO

A discussão em torno da modernidade sempre foi extensa e complexa, muito se falou e se fala acerca da mesma, de suas questões e seus em tornos. Tal discussão é ampla e engloba uma série de outros debates, questões, campos de saber e áreas do conhecimento. O cinema, por exemplo, relaciona-se diretamente com a modernidade, sendo a única forma de arte a ter sido inventada a partir de aparato técnico-científico, e isso durante um período de consolidação da modernidade, o fim do século XIX, começo do século XX. Este trabalho debruça-se, exatamente, sobre relação entre o cinema e as mudanças na sociedade européia, denominadas de modernidade, a partir da produção cinematográfica do primeiro cinema, que aconteceu entre 1894 e 1907. Para entendermos melhor essa relação entre o cinema e as transformações sócio-culturais, debruçamo-nos também sobre o contexto do fim do século XIX, começo do século XX. O objetivo de nosso trabalho foi compreender as relações entre as mudanças que estão ocorrendo na sociedade européia (1894-1907), que se inserem no âmbito da modernidade, tendo como referencia os primórdios do cinema, e o estudo dos primeiros filmes. Para desenvolvermos nossa proposta de trabalho, aprofundamos nosso conhecimento com base em autores como: Hobsbawam (1988), Costa (2007), Berman (1986), Sabadin (2009), Singer (2001), Schwartz (2001), Charney (2001), Hansen (2001) e Burch (2008), etc. A partir de nossos estudos podemos perceber como se deu a relação entre o cinema e a sociedade européia do fim do século XIX, começo do século XX, além de ter possibilitado uma compreensão diferente das transformações sociais, urbanísticas, geográficas, econômicas, tecnológicas, culturais e artísticas, estas vistas a partir do estudo do primeiro cinema como fonte histórica.

Palavras-chave: Primeiro cinema – Modernidade – Belle Époque

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 - INCURSÕES SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DO FIM DO SÉCULO XIX, COMEÇO DO SÉCULO XX.....	12
2 – O NASCIMENTO DO CINEMA.....	21
3 – OS FILMES DO PRIMEIRO CINEMA E SEUS PONTOS DE CONTATO COM A MODERNIDADE.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	46
ANEXOS.....	49

INTRODUÇÃO

O avanço da indústria, da maquinofatura e da tecnologia sobre a humanidade na segunda metade do século XIX impôs ao homem a necessidade de criar uma nova concepção de mundo. A inclusão de novas máquinas, técnicas e aparelhos no cotidiano da sociedade do fim do século XIX, início do século XX proporcionou transformações complexas no modo como as pessoas viviam sua vida. O carro, o bonde, o trem, o telefone, a lâmpada, a eletricidade, o cinema, as fábricas, todos esses novos inventos terminaram por transformar os hábitos das pessoas, por modificar a maneira como elas iam para o trabalho, como marcavam o seu tempo ou como se divertiam, impondo, assim, uma nova forma de se perceber e viver o mundo, que agora estava completamente diferente, aglomerado, bagunçado e cheio de coisas novas interferindo e remodelando a vida das pessoas. Esse admirável mundo novo terminou por transformar a vida em sociedade de uma maneira incrível, marcando o surgimento de um homem completamente adaptado ao avanço tecnológico e seus desígnios.

É nesse contexto, em que a expansão dos desejos humanos parece não conhecer limites, que surge uma forma de arte ligada intrinsecamente aos processos industrial e tecnológico da modernidade: o cinema. Uma máquina extremamente complexa que, através de artifícios químicos e mecânicos, permite capturar imagens em movimento do mundo, por meio de uma ilusão de ótica criada a partir da projeção de 24 fotogramas por segundo. Assim, pode-se dizer que o cinema é filho direto do processo industrial e do avanço tecnológico do século XIX, pois surge justamente no ápice desse processo, materializando uma nova forma de olhar o mundo, completamente relacionada a esse momento histórico.

É a partir da ligação entre o processo industrial e tecnológico, a sociedade do fim do século XIX e o cinema que surge o eixo problematizador deste trabalho. As transformações que ocorreram na sociedade do fim do século XIX, início do século XX e suas relações com a arte, a indústria e a tecnologia são analisadas a partir do cinema, que funciona aqui como uma espécie de espectro catalisador das transformações econômicas, artísticas e sociais que o avanço tecnológico imprimia ao mundo — ou ainda como um ponto de partida avançado da materialização dos sonhos do homem que surgia àquele tempo, junto com as metrópoles e a eletricidade.

Portanto, buscamos centralizar como questão principal a observação do aspecto histórico intrínseco à ligação entre sociedade, indústria e arte, analisando como as

transformações tecnológicas, artísticas e sociais se deram a partir do ponto de vista do cinema. Procuramos ainda explorar durante o trabalho outras questões, tais como: o contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX; o impacto que as invenções do século XIX tiveram na vida das pessoas; a história do nascimento do cinema atrelada ao seu contexto histórico; e as questões suscitadas pela análise dos primeiros filmes — tanto os de caráter científico/informativo, que estudavam através da observação o homem e suas atividades, como os filmes artísticos e inventivos, que procuravam, através de artifícios filmicos, realizar os maiores desejos do homem, como *Viagem à lua*, filmado pelo mágico George Méliès no ano de 1902.

Expondo as entranhas do surgimento da vida moderna através do cinema, jogamos uma lente sobre uma questão tão arduamente debatida: a questão da modernidade, de sua influência nas relações sociais e de sua construção da sociedade à sua imagem e semelhança. Desse modo, trabalhar a questão da modernidade implica em novas formas de pensá-la, além de seus conceitos morais e políticos, cognitivos e socioeconômicos, observando-se o impacto que essa nova sociedade teve sobre o indivíduo à época.

Para tanto, iremos nos apoiar nas ideias sobre modernidade discutidas por Marshal Berman em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A escolha de Berman e de seu livro como base do conceito de modernidade discutido neste trabalho não é, de forma alguma, gratuita. Tomamos seus conceitos e ideias como ponto de partida deste trabalho por acreditar que esse autor vai direto ao ponto — sem dogmatismos, diga-se — acerca da construção da modernidade ao longo do tempo, ou seja, Berman preocupa-se com a modernidade e com suas idiossincrasias a partir de suas modificações no tempo, percebendo a modernidade como um “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (1986).

A principal proposição de Berman acerca da modernidade está colocada no primeiro parágrafo de sua introdução e nos serve perfeitamente como descrição do que pretendemos tomar como modernidade ou ideal de ser moderno neste trabalho: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (1986). Portanto, é a partir dessa colocação que iremos construir o nosso trabalho, procurando compreender o lugar que o “turbilhão da modernidade” ocupa no contexto

histórico do fim do século XIX, começo do século XX, e como este se relacionava diretamente com o cinema que surgia naquele momento.

Outro ponto importante que tomamos de Berman para organizar nossas ideias acerca da modernidade é a divisão que ele faz da modernidade. Dividida em três blocos, separamos a modernidade da seguinte forma: i) a primeira fase, que vai do início do século XVI até o fim do século XVII, que consiste do começo da vida moderna, quando as pessoas ainda não têm a exata noção do que as atingiu; ii) a segunda fase, que começa com a onda revolucionária de 1790 e vai até o fim do século XIX, abarca um momento de consciência da modernidade, mas também a lembrança de uma espécie de época pré-moderna; iii) a terceira fase inicia-se com o século XX e vem até os dias de hoje, estando calcada na ideia de que vivemos sem ter a consciência exata das raízes da modernidade. Nosso trabalho situa-se exatamente na transição entre a segunda e a terceira fase da modernidade, justamente o momento em que a paisagem moderna atinge o seu ápice de domínio, sendo descrita por Berman como “altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica” (1986).

A escolha do tema deste trabalho implica também na tentativa de compreender um fenômeno completamente ligado à modernidade e que surgiu com força total no fim do século XIX e se desenvolveu ao longo do século XX: o *hiperestímulo*. Termo cunhado por Michael Davis para delinear o novo ambiente urbano, os divertimentos sensacionais que surgiam, as novas máquinas que mediavam a vida humana e a modernidade. Conceito este de *moderno* gerado através do termo *hiperestímulo* e do estudo das teorias de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, que afirmavam uma concepção neurológica da modernidade, demonstrando que a ela poderia ser compreendida como um registro da experiência vivida pelo homem no novo hábitat em que se encontrava, caracterizada pelos estímulos físicos e perceptivos causados pelas transformações artísticas, sociais e tecnológicas da época.

O cinema é parte intrínseca da questão do hiperestímulo, exatamente por tomar parte de uma maneira direta na profusão de estímulos que a modernidade trouxe no fim do século XIX, início do século XX. Os inúmeros filmes produzidos entre 1895 e 1908 trabalhavam em cima da ânsia de estímulos que tomava as pessoas naquele momento histórico, filmes como os do mágico Georges Méliès e do cineasta Edwin Potter criaram uma “estética do espanto”, gerada por temas em que o espetáculo sensorial e o impacto sobre as plateias era o que importava.

Procuramos compreender todas essas questões a partir de uma bibliografia selecionada dos principais textos acerca da sociedade do fim do século XIX e início do século XX, como *A Era dos Impérios*, de Eric Hobsbawm; *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin; e *Cinema e a invenção da vida moderna*, de Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, bem como da utilização de críticas e textos da historiografia própria do cinema, como nos livros *O primeiro cinema — espetáculo, narração e domesticação*, de Flavia Cesarino Costa; *História do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello; *O que é cinema*, de Jean Claude Bernadet; *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, de Jacques Aumont; *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie; e *Vocês ainda não ouviram nada — a barulhenta história do cinema mudo*, de Celso Sabadin.

A importância de se remeter um olhar histórico e crítico sobre esse período da história e constituir um debate acerca da gênese da sociedade do século XX, construída pelas imagens e influenciada pelo espírito da modernidade, representa um passo adiante na compreensão da nossa sociedade hoje, onde as imagens importam e falam mais do que em qualquer outro momento da humanidade.

Desenvolvemos este trabalho em três capítulos, procurando, em cada um deles, jogar uma lente sobre as diversas questões apontadas acima, tendo a bibliografia supracitada como base teórica, estudando a principal questão a partir dos questionamentos suscitados ao longo da análise dos conceitos levantados, tanto pela bibliografia quanto pelo tema em si.

No capítulo primeiro, abordamos a estrutura da sociedade da época no primeiro mundo abastado, bem como a funcionalidade das relações sociais, ligada à questão dos estímulos gerados pelas transformações sociais, econômicas, tecnológicas e artísticas e dos conceitos de *moderno* e de *hiperestímulo* tão atrelados a essa época.

Já no segundo capítulo, tratamos do surgimento do cinema como nascedouro de uma forma de arte ligada diretamente ao processo industrial e moderno, expondo as questões provocadas pelo primeiro cinema e o que este representava para a sociedade, as ciências e as artes da época.

No terceiro capítulo, propomos uma reflexão acerca dos filmes do primeiro cinema, procurando encontrar dentro das produções daquela época um reflexo dos pontos de contato existentes entre o cinema, a modernidade e o contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX. Buscamos compreender como se constitui

diretamente nos filmes as principais questões que tangiam esses pontos de contato, colocando em evidência como essa relação — discutida ao longo dos primeiros capítulos — está representada e discutida nas imagens e histórias dos primeiros filmes.

1 - INCURSÕES SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DO FIM DO SÉCULO XIX, COMEÇO DO SÉCULO XX

Nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX vivenciou-se uma série de transformações e mudanças que remodelaram a paisagem e a vida das pessoas. Tal período histórico foi, certamente, um período de transformações constantes, quando o desenvolvimento tecnológico e industrial capitaneou toda uma série de mudanças nos mais diversos campos da sociedade, transformando profundamente a forma como as pessoas viviam sua vida e percebiam o mundo. A economia, a política, a cultura, o social, as artes, o cotidiano, enfim, cada área da vida humana foi transformada e/ou remodelada pelas inúmeras invenções tecnológicas que ganharam a luz do dia nesse período — a saber, o carro, a eletricidade, o cinema, o telefone, o trem, o avião, o rifle de repetição, etc. — e que invadiam os espaços públicos e privados tornando possível um novo mundo, que surgia a partir da interação entre as pessoas e essas inovações tecnológicas. Como bem disse o historiador inglês Eric Hobsbawm em seu livro *A Era dos Impérios*, o que definia o século XIX era o ideário de mudança (1988).

Esse novo mundo, complexo e cheio de desejos, precisa ser colocado em questão e analisado para que possamos compreender como se deu essa relação entre as transformações tecnológicas e a vida das pessoas, já que todas essas transformações partiram de um contexto histórico muito específico e imbricado, onde as diversas áreas da vida humana — política, economia, arte, etc. — sofriam intervenções das novas técnicas e tecnologias que estavam sendo implementadas e a estas respondiam adaptando-se às transformações e às novas possibilidades de existência dadas pelas mesmas. Ou seja, o contexto da vida em sociedade do fim do século XIX, começo do século XX está intensamente ligado às transformações impostas pelas novas tecnologias. Assim, procurar compreender o contexto desse período histórico é aprofundar a leitura sobre o que se passava, transformava e se transmutava na vida das pessoas.

O mundo do fim século XIX, começo do século XX era claramente um mundo em expansão. Vivíamos um momento de grande exploração geográfica, praticamente todos os lugares do planeta já tinham sido visitados e estavam devidamente mapeados. Foi nesse período que o homem pisou pela primeira vez no Polo Norte e no Polo Sul, sendo esses feitos — completamente gratuitos, já que não havia meios para se explorar aquelas terras — excelentes exemplos do espírito expansionista e de dominação que

circundava a época. Além da expansão geográfica, vivíamos também uma expansão demográfica impressionante. Entre o início do século XIX e o início do século XX, a população da Inglaterra quadruplicou, enquanto a da Alemanha triplicou — a população total da Europa duplicou nesse período. Nas Américas, o aumento populacional era ainda mais impressionante: em 1800, viviam em torno de 30 milhões de pessoas no continente americano; em 1900, cerca de 160 milhões. A América do Norte saltou de uma população de 7 milhões para 80 milhões, um aumento populacional de mais de 11 vezes.

A economia mundial vivia também um momento claro de expansão e transformação. Aproveitando esse aumento demográfico e geográfico, as grandes potências passaram a expandir seus negócios ao redor do planeta, ampliando suas bases geográficas e aproveitando o imenso mercado consumidor que surgia. A economia planetária tornava-se mais pluralista, ampla e principalmente industrializada. Tudo isso por causa das novas técnicas científicas e dos novos inventos tecnológicos que dominavam o planeta transformando profundamente a indústria e a maquinofatura. Ou seja, “o mundo estava se tornando demograficamente maior e geograficamente menor e mais globalizado” (HOBSBAWM, 1988, p. 31).

Já vivíamos quase cem anos da primeira revolução industrial quando o avanço das novas técnicas e dos novos inventos tecnológicos sobre a sociedade humana mudou profundamente as ambições de negócios e de produção, transformando de vez o panorama econômico mundial de uma economia basicamente agrária para uma economia essencialmente industrial — isso, claro, no primeiro mundo abastado. Agora mais do que nunca a economia mundial passa a depender da ciência e tecnologia, o que nos leva a pensar em um segundo momento da revolução industrial.

Os economistas apontam, no entanto, no interior desse processo [de industrialização], dois momentos. Um primeiro, que se prolonga até 1880, se refere à implantação da “Primeira Revolução Industrial”; em seguida teríamos uma “Segunda Revolução Industrial” — a indústria descola da agricultura; no interior do setor industrial, diminui a produção de bens de consumo (têxtil, alimentos etc.) em benefício da produção de equipamentos, desenvolvimento das indústrias vinculadas às cidades (água, gás, eletricidade), da indústria de metais (ligas) e produção de energia. Como observa Hobsbawm, no final do XIX a economia “muda de marcha”, alcançando uma velocidade que prenuncia uma série de eventos que manifestarão no século XX (ORTIZ, 1998, p. 25).

Essa “mudança de marcha” não só transformou a economia, como terminou por impulsioná-la, expandindo os negócios, os lucros e os mercados, vivíamos um bom

momento para a economia. Claro que essa expansão econômica só se dava para as grandes potências europeias, a grande maioria do planeta ainda era subdesenvolvida, marginalizada e dominada pelos grandes impérios europeus, que influenciavam não só a partir da sua expansão territorial, econômica e política, mas também a partir de sua cultura — lembremos que é esse o período da Belle Epoque e da criação do modelo de Nação-Estado liberal-constitucional na Europa.

Nos anos 1880, a Europa, além de ser o centro original do desenvolvimento capitalista que dominava e transformava o mundo, era, de longe, a peça mais importante da economia mundial e da sociedade burguesa. Nunca houve na história um século mais europeu nem tornará a haver. Demograficamente, o mundo contava com uma proporção mais elevada de europeus no fim do século do que no início — talvez um em cada quatro, contra um em cada cinco. Apesar dos milhões de pessoas que o velho continente mandou para vários mundos novos, ele cresceu mais depressa (HOBSBAWM, 1988, p. 36).

O ponto mais importante da expansão político-econômico-cultural das grandes potências europeias não poderia deixar de ser a revolução tecnológica que vinha sendo perpetrada naquele momento. O alto desenvolvimento da técnica e da ciência durante a segunda metade do século XIX determinou diretamente os caminhos pelos quais as grandes nações europeias — mais os Estados Unidos, só que em uma escala menor — iriam se desenvolver. Não resta dúvida de que invenções como o trem e o telefone modificaram por completo a forma como as pessoas faziam negócios, aliás, como as pessoas viviam. Tanto o trem quanto o telefone diminuía as distâncias existentes, revolucionando o transporte e as comunicações. Com a construção de ferrovias e a criação do telefone, o homem expandia seus domínios sobre o tempo e o espaço, podendo percorrer longas distâncias em curto período de tempo e se comunicar imediatamente com quem quisesse, o que facilitava não só a vida privada, mas também as negociações econômicas possíveis, pois expandir os negócios para além de seus domínios agora era muito mais fácil — na verdade, possível. Desse modo, dominar colônias na África e na Ásia não deixava de ser uma consequência simples e direta da ideia de expansão econômica atrelada ao desenvolvimento técnico-científico que a proporcionava.

Além da questão do transporte e das comunicações, outras invenções e transformações técnicas revolucionaram diretamente o panorama econômico, político, cultural e social do planeta, como o desenvolvimento do processo siderúrgico de conversão de ferro em aço e a construção do motor movido a combustão, invenções que

terminaram de sacramentar de vez a Segunda Revolução Industrial e determinar uma modificação sem precedentes na vida humana, pois cada um desses inventos — e tantos outros que eram colocados nas ruas, como a geladeira — implicaram em uma série de outros inventos e mudanças na vida em sociedade. Podemos tomar o carro como exemplo, invento que por si só terminou por exigir a modificação e adaptação de uma série de pontos na vida humana. Quando o carro foi introduzido na sociedade, foi necessário construir estradas, criar leis de trânsito e desenvolver um sistema de abastecimento para que ele pudesse simplesmente se locomover, ou seja, novas técnicas foram criadas e adaptações na paisagem das cidades foram feitas para que o carro pudesse ser utilizado. Todas essas transformações exigiram inúmeros investimentos para que pudessem se tornar realidade, e não só no âmbito da infraestrutura — construção de ruas, implementação de semáforos —, mas também nas habilidades das pessoas, que agora precisariam aprender uma nova tarefa: dirigir. E essas transformações da sociedade à tecnologia moderna aconteceram desde a introdução dos trilhos do trem até a difusão da energia elétrica nas residências — imaginem a série de mudanças nos hábitos noturnos das pessoas, que agora tinham luz à noite.

Pode-se dizer que temos a partir de então o surgimento de uma verdadeira “tecnologia”, isto é, uma exposição racional e sistemática das operações técnicas (o que pressupõe a criação de escolas especializadas em cada ramo do conhecimento). Até a Revolução Industrial, as técnicas evoluíram empiricamente e não compartilhavam um terreno comum com a ciência. [...] no final do século XIX, e à medida que entramos no século XX, a técnica torna-se um prolongamento da ciência (ORTIZ, 1998, p. 27).

Ou seja, a técnica, a ciência e a tecnologia transformavam diretamente a vida das pessoas e as impeliam a se adaptar a esse novo modo de vida atrelado a uma série de novos e maravilhosos aparatos tecnológicos.

Um dos efeitos diretos dessa expansão tecnológica na vida em sociedade foi a aceleração do processo de urbanização, que nunca antes tinha sido tão rapidamente difundido como no século XIX — claramente, o século em que as grandes metrópoles tiveram seu nascedouro. Todas essas novas invenções tecnológicas se concentravam no espaço urbano, logo eram as cidades que sofriam a interferência direta das transformações advindas dos novos inventos. E essas transformações não se resumiam à mudança da paisagem — com a criação de estradas para os carros e os postes para eletricidade —, elas estavam também relacionadas ao aumento da população urbana, já que muitas pessoas vinham para as cidades atraídas pela modernidade.

Podemos descrever o mundo avançado como um mundo em rápido processo de urbanização e, em casos extremos, um mundo onde o número de moradores das cidades era sem precedentes. Em 1800 havia apenas dezessete cidades na Europa cuja população era de 100 mil habitantes ou mais, no total, menos de 5 milhões. Em torno de 1890 havia 103, com uma população total mais de seis vezes superior. Desde 1789, o que o século XIX havia gerado não era tanto o gigantesco formigueiro urbano com seus milhões de habitantes apressados — embora entre 1800 e 1880 três outras cidades de mais de 1 milhão de habitantes tenham se somado a Londres (Paris, Berlim e Viena). Antes, esse século havia gerado uma rede de cidades grandes e médias bem espalhadas, especialmente grandes zonas ou conurbações bastante densas em função desse desenvolvimento urbano e industrial, que iam gradativamente tomando conta do campo à sua volta (HOBSBAWM, 1988, p. 40).

As cidades tornavam-se o centro culminante das transformações da modernidade, pois eram as grandes metrópoles que tornavam os homens e a sociedade aptos para incorporar as inúmeras transformações tecnológicas e industriais que estavam sendo introduzidas e que terminariam por modificar profundamente o modo de percepção e vivência das pessoas. O mundo do fim do século XIX encontrava-se terrivelmente diferente do mundo do começo do mesmo século, e isso se dava pelo alto número de coisas novas que surgiam diante dos olhos das pessoas.

A difusão das novas invenções tecnológicas proporcionou que a modernidade se estabelecesse como ponto convergente da vida humana, pois não houve quem não quisesse usufruir do telefone ou do carro ou, ainda, das comodidades da eletricidade, todas essas invenções trouxeram conforto e perspectivas diretas para as pessoas que tomavam contato com elas. “Não há dúvida de que as pessoas estavam ávidas de novas invenções, quanto mais espetaculares, melhor. Thomas Alva Edison, que montou o que foi provavelmente o primeiro laboratório privado de desenvolvimento industrial em 1876, em Menlo Park, Nova Jersey, tornou-se um herói americano com o seu primeiro fonógrafo, em 1877” (HOBSBAWM, 1988, p. 49).

O impacto dessas novas tecnologias na vida das pessoas foi algo sem volta, que transformou por completo a maneira como as pessoas viviam. O mundo era outro, as pessoas também. As diversas transformações tecnológicas terminaram por alterar o cotidiano das pessoas. O lazer, o trabalho, o transporte, a comunicação agora eram outros, haviam mudado em decorrência do cinema, da fábrica, do carro e do telefone, logo as aspirações, os desejos e os problemas mais corriqueiros das pessoas também seriam outros, condizentes com o entorno em que viviam.

Entre 1880 e o início da primeira guerra mundial, uma série de transformações tecnológicas e culturais criaram novos modos de pensar e de experimentar o espaço e o tempo. Inovações tecnológicas como telefone, telégrafo sem fio, raio X, cinema, bicicleta, automóvel, avião estabeleceram o alicerce material para essa reorientação (KERN apud ORTIZ, 1998, p. 31).

Assim, nunca dantes o homem tinha se deparado com tantas mudanças significativas na sua vida, as cidades nunca foram tão movimentadas, nunca houve um contingente de pessoas tão grande sobrevivendo (ao menos tentando) em um lugar e momento únicos, a vida nunca tinha sido tão convulsionada e violenta (nos vários termos que cabem nesta palavra), nem o trabalho foi tão estafante e depreciativo. A passagem de uma forma de estado pré-moderno equilibrado e estabilizado para uma forma moderna de se conviver em sociedade causou um choque nas pessoas, principalmente em decorrência da velocidade em que essa passagem aconteceu, o norte das pessoas passou a ser outro. Agora, em um mundo moderno, a velocidade frenética do perímetro urbano e todas as suas novas invenções e técnicas influirá diretamente na construção da psique das pessoas que perambulam nas cinzentas ruas das metrópoles.

A modernidade implicou um mundo fenomenal — especificamente urbano —, que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial (SINGER, 2004, p. 116)

A fábrica, o novo ambiente de trabalho da modernidade, gerou, através da produção em massa, a descentralização do trabalho do homem, a relação direta e dependente do trabalhador com a máquina, criando um homem massificado e alienado, esmagado pela linha de montagem magnética e pela coerção do tempo de trabalho. A organização humana no trabalho, através da linha de montagem e do dia de cinco dólares (idealizado por Ford, na busca de incentivar os trabalhadores a produzirem mais), funcionava como uma alegoria indicando o estado em que o homem moderno se encontrava. Tolhido em um mundo novo, diante de novidades tecnológicas que interferiam na sua vida, desnortado pela nova maneira de conseguir sua sobrevivência, tendo que dar conta de um trabalho determinista e etapista, relegado ao esquecimento nos subúrbios da metrópole industrial, assim o homem moderno se viu no jogo da modernidade, da indústria, das novas tecnologias e, sobretudo, das grandes metrópoles.

Acarretando um aumento incontrolável na diversidade e quantidade de estímulos físicos e psicológicos que atingiam as pessoas, a metrópole tornava-se cada

vez mais o centro da sociedade, concentrando em si a vida comercial, artística e política da população, um palco da vida moderna, onde a complexidade das regras de trânsito, tão novas à época, funcionavam como alegoria do caos que emergia diante da face perplexa dos homens. A proliferação de bondes elétricos em um meio acostumado a cavalos e carroças não só causava um espanto tremendo na população, como estimulava novas visões e percepções do mundo, aliás, de um novo mundo, que pedia novas explicações, novas maneiras de enxergá-lo e compreendê-lo. A cidade tornava-se cada vez mais perigosa para se viver, um ambiente cheio de objetos novos, lugares novos e, claro, objetivos novos.

O choque que a modernidade causou na população espalhou-se por todos os lados, da paisagem urbana às relações sociais, incluindo as artes, os afazeres das pessoas nas suas casas e em seus empregos e, principalmente, os medos e as agruras das pessoas, que agora nutriam novas preocupações, atreladas ao novo ambiente em que passavam a morar. A selvageria metropolitana causava ansiedade nas pessoas, o grotesco do urbano chocava-as, e assim, diante dos perigos urbanos, as pessoas não tinham alternativas a não ser contemplar os choques e sobressaltos nervosos a que estavam sujeitos.

Essa falta de segurança tornava a iniciante viagem pela modernidade aterrorizante e perigosa, as pessoas não tinham noção de como sobreviver naquele momento e lugar. O campo, longe das novidades e da velocidade da cidade, ainda parecia o hábitat natural do homem, seguro de atropelamentos, quedas de prédios e choques de cavalos em bondes; lá os valores de outrora, ainda não expurgados pela modernidade, tinham espaço. O campo ainda simbolizava o estado pré-moderno, onde o tempo representava outra forma de vida, longe de uma vida frenética; ainda se valorizava a calma, vivia-se mais devagar, a urgência do lucro não tinha a mesma necessidade preocupatória nem o mesmo impacto que na sociedade industrial urbana.

A voracidade dos pesadelos e desejos da cidade moderna expurgaria um mundo que nela não cabia. As novas preocupações e medos que surgiam à época perpassavam principalmente as relações do homem com o moderno. Como se relacionar com a linha de montagem? Com os acidentes urbanos? Com a violência nos becos mais obscuros das cidades? Com o caos do trânsito? Com as novidades das feiras de atrações? Não se vivia mais da mesma maneira, a vida tornava-se muito mais estimulada, os sentidos das pessoas nunca mais seriam os mesmos.

O hiperestímulo se desenvolvia a passos largos, o caos sonoro e visual da cidade introjetava-se na vida das pessoas, construindo novas formas de se viver. O trabalho já não é mais o mesmo, a urgência da fábrica impunha um novo tempo para o cidadão, que, estimulado tanto pela cidade quanto pelo trabalho, buscava ocupações fora do horário de labuta à altura dos estímulos recebidos do mesmo. Dessa forma, o caráter do lazer começa a tomar novo desenho, acompanhando a sociedade moderna, dando ênfase ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa, nascendo aí uma era de choques sensoriais. “O sensacionalismo insurgente tornava-se a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” (SINGER, 2004, p. 137).

Os jornais da época inauguravam uma nova forma de se dar a notícia: aproveitando-se dos novos maquinários que rondavam a cidade, impregna o medo através de matérias espalhafatosas, explorando as agruras de se viver na metrópole. E assim a morte parecia ser o grande assunto-fetiche dos jornais, que exploravam ao máximo os acidentes urbanos e imputavam o medo como sentimento-fetiche do cidadão da metrópole.

Isaac Bartle, um cidadão proeminente de New Brunswick, foi morto instantaneamente na estação da rua do mercado da Ferrovia Pensilvânia nesta manhã. Seu corpo foi tão terrivelmente mutilado que os restos mortais tiveram que ser recolhidos com uma pá e levados embora em uma cesta... Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada. A locomotiva golpeou Mr. Bartle por trás e o arrastou diversos metros ao longo do trilho, mutilando seu corpo de um modo horrível. Praticamente cada osso foi quebrado, a carne feita em pedaços e distribuída ao longo do trilho, e o corpo foi tão completamente dilacerado que as moedas e a faca no bolso das calças foram entortados ou quebrados e o talão de cheques, a carteira e os papéis foram despedaçados (ANON apud SINGER, 2004, p. XX)

O sensacionalismo jornalístico atingia a consciência das pessoas, e a cidade parecia cada vez mais ser o núcleo de tensões sociais. A profusão de conflitos gerados nela atingia níveis nunca antes imaginados, a tensão gerada pelos novos perigos da vida moderna conferia uma periculosidade inerente ao ambiente moderno, ainda mais inflada por um jornalismo incoseqüente, que pretendia polemizar a vida da metrópole moderna unicamente para vender jornais.

Dessa forma, percebia-se a cidade como um ambiente opressivo, estranho e propenso a traumas de todas as formas. A modernidade transformou a experiência do homem em relação à sua vida. O que se vivia era sentido e percebido agora diferente do que anteriormente fora um dia; subjetivou-se a existência das pessoas, não apenas

quanto ao impacto sensorial, mas também quanto às tensões e ansiedades geradas por esse novo mundo insurgente. Foi exatamente nessa época que surgiu a Psicanálise, que ousava colocar as fantasias, os sonhos, os esquecimentos, a intensidade do homem como problemas científicos. Para Walter Benjamim, a modernidade sujeitou “os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento”. Assim, o lazer das pessoas, estimuladas por essa tensão da vida moderna, incitava uma nova noção do divertimento, marcado por uma nova concepção de vida, cheia de perigos e desejos.

A intensidade do urbano aumenta a intensidade das sensações do entretenimento da época — não que tal intensidade ou espanto não tenha sido utilizada anteriormente nas artes de diversão, mas a prevalência e a necessidade da sensação imediata, da emoção iminente definiriam uma era de diversão popular através do hiperestímulo. Aproveitando-se da conjuntura social e cognitiva da época, ou quem sabe coincidentemente, arquitetava-se a comercialização do suspense e do espanto em forma de entretenimento: um reflexo da sociedade da época, um sintoma da modernidade.

Os espetáculos criados para distrair buscavam inspiração e matéria-prima no mundo das massas urbanas, a plateia se reconhecia e reconhecia o mundo maluco em que vivia. O suspense/espanto era a diversão moderna. Havia sempre algo acontecendo a cada minuto, o nervosismo crescente, resultado da vida na cidade, condicionava os indivíduos a buscarem novas satisfações cada vez mais estimulantes. O teatro de variedades, o cinema, as tavernas, salões de danças tornam-se a estação propícia para o divertimento da modernidade. Assim, espalha-se pela sociedade moderna um tipo de divertimento urgentíssimo — e o cinema capitaneia, por assim dizer, esse tipo de entretenimento —, tanto na rapidez com que se difunde como na rapidez com que é consumido; são passatempos cada vez mais estimulantes, necessários para suprir uma máquina cada vez mais azeitada ao hiperestímulo, o corpo do homem moderno.

2 – O NASCIMENTO DO CINEMA

Uma das enunciações mais particulares que podem ser feitas a respeito do cinema é que este foi a primeira das formas de arte a ser inventada. Algo bastante peculiar em relação às outras artes — quem e quando se inventou a pintura? Ou a música? Ou ainda a literatura? —, mas terrivelmente corriqueiro para a ebulição científica e artística do fim do século XIX, começo do século XX e extremamente sintomática do que representa e enuncia o cinema, não só para esse momento histórico e para a modernidade em geral, mas também para todo o século XX — e quiçá XXI. Ou seja, o cinema é uma forma de arte da qual se pode precisar e contextualizar a invenção, o surgimento, existindo aí um jogo claro entre a modernidade — inserida dentro do contexto histórico que abarca a segunda metade do século XIX e o começo do século XX — e a invenção propriamente dita do cinema, pois ambos terminam por se inter-relacionar; um não pode ser dissociado do outro, tanto pela força do contexto sobre o objeto quanto pela força de revelação/enunciação/importância que o cinema tem sobre esse momento histórico.

Assim, levantar questões acerca do surgimento do cinema — como isso se deu e que implicações tem em relação à sociedade, à tecnologia e às artes daquela época — é, automaticamente, levantar questões acerca do contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX. Portanto, pretendemos discutir neste capítulo as relações entre o cinema e a modernidade através de duas chaves principais: a primeira seria uma análise do surgimento do cinema a partir do longo caminho percorrido para o desenvolvimento do dispositivo técnico que propiciou colocar as imagens em movimento; já a segunda chave surge a partir dos pontos de contatos entre o cinema e as principais questões da modernidade, como estes se refletem e se articulam.

O processo de criação do aparelho que tornou o cinema possível não foi instantâneo — diferentemente do que faz crer boa parte dos historiadores que repetem a data da primeira exibição paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière como o marco da invenção do cinema. Claro que não há como desmerecer os acontecimentos de 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière lançaram a público o seu mais novo invento e determinaram sua apresentação como principal ponto de partida da evolução técnica do cinema, mas também não há motivo para embalsamar essa data como o dia em que o cinema nasceu. Principalmente porque é observando o processo de invenção da câmera cinematográfica — e, por consequência, do cinema — que percebemos que

aí existe um mundo a ser pesquisado, acerca não só do cinema e de seu surgimento, mas também da modernidade, da ciência e da sociedade do fim do século XIX, começo do XX.

Os pontos de contato entre o avanço tecnológico e científico típico desse momento histórico e os percalços da invenção e utilização da câmera cinematográfica apontam-nos um caminho muito interessante para entendermos um pouco mais da relação entre esse contexto histórico e o cinema. A definição do ponto de partida dos primeiros estudos e/ou das primeiras técnicas que procuravam apresentar imagens em movimento é nebulosa e incerta. Muitos autores buscaram determinar uma data exata ou ainda um marco para a criação do cinema, todos eles terminaram entrando em choque e no máximo conseguiram enunciar uma possibilidade dentre as muitas existentes. O certo é que a invenção do cinema não se deu de uma só vez, mas, sim, através de um processo gradual de conquistas e apropriações técnicas e artísticas que terminaram por propiciar o surgimento de um aparelho que produzisse a contento imagens em movimento. Tal aparelho, desenvolvido pelos irmãos Lumière e apresentado publicamente no dia 28 de dezembro de 1895 (daí a euforia em torno da data), não passava da sistematização e melhoria de uma série de outros inventos que tencionavam a criação de imagens em movimento, ou seja, não há mesmo como definir um marco ou uma data, mas apontar os aparelhos, as técnicas e as artes do passado que tiveram um papel relevante no desenvolvimento da arte e da técnica cinematográfica.

Dentro das inúmeras formas precursoras do cinema, poderíamos recuar em busca de uma possibilidade de marco para meados do século XIX, em direção aos dispositivos que buscavam entreter plateias através de pequenos efeitos que surgiam a partir de imagens em movimento e que foram muito influentes no desenvolvimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière — tais como os panoramas, dioramas, cosmoramas, pleoramas e fantascópios — ou ainda regressar para as milenares lanternas mágicas chinesas, que, a partir de uma caixa e uma vela, projetavam sombras, silhuetas e pequenos desenhos na parede, e que pode ser considerada mãe de todos esses aparelhos que trabalham com imagens. O certo é que a busca por imagens em movimento é antiga, na verdade, desde a época em que vivíamos em cavernas. Muitos paleontólogos e estudiosos do cinema se surpreendem com certas pinturas pré-históricas que apresentam pontos de contato inegáveis com a sala de cinema e as suas imagens em movimento:

Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha, e os seus sulcos, pintados com

cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para a frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas (MACHADO, 1997, p. 13).

O pesquisador Edward Wachtel (1993) vê nos pintores que produziram as imagens encontradas em Altamira, Lascaux e Font-de-Gaume cineastas insurgentes, que criavam através de lápis e tintas imagens em movimento, ou seja, possuíam instrumentos de pintores, mas tinham a mente de cineastas. Logo, podemos crer que, dentro das possibilidades de representação pictórica do homem e de seu entorno, sempre existiu a necessidade da recriação/representação da imagem em movimento, o exemplo colhido nas cavernas citadas só confirma essa ideia.

A busca por criar imagens em movimento atingiu o seu ápice em meados do século XIX, quando o desenvolvimento dos espetáculos artísticos que se utilizavam dos princípios da lanterna mágica chinesa tornaram-se extremamente populares e se espalharam pela Europa a partir de inúmeros dispositivos que se usavam do expediente de luzes e sombras para distrair as plateias dos circos e feiras que abundavam os centros urbanos europeus. O incrível avanço da ciência e os inúmeros experimentos tecnológicos criados à época impulsionaram o desenvolvimento dos aparelhos que propiciavam esse incipiente espetáculo de luz e sombras. Nesse momento, a ciência, a tecnologia, o entretenimento e a arte eram colocados lado a lado com um único objetivo: criar espetáculos cada vez mais “realistas” e surpreendentes que chocassem a plateia e, por consequência, lotassem as casas de espetáculos — lembremos aqui da ideia de hiperestímulo e do expansionismo capitalista típico do século XIX discutida no primeiro capítulo.

Portanto, pode-se dizer que arte, ciência, entretenimento e tecnologia se conectaram de uma maneira única, sendo essa união de extrema importância para essa forma de entretenimento/arte precursora do cinema, aliás é impossível desassociar arte e tecnologia, ciência e entretenimento, seja para as lanternas mágicas do século XIX, seja para o cinema. O crítico e pesquisador Celso Sabadin (2009) descreve em seu livro *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*, um excelente

exemplo de um dispositivo para o entretenimento que nasceu a partir de pesquisas científicas:

Por volta de 1930 surgiu o Phenakistiscope, derivado das pesquisas isoladas dos físicos Joseph Plateau, da Bélgica, e Simon Stampfer, da Áustria. Trata-se de um nome complicado para designar a invenção de um brinquedo simples: sobre um disco rotativo, colocavam-se desenhos representando a sequência de uma mesma ação, como se fossem os fotogramas de um desenho animado. Entre cada ilustração, abria-se um pequeno recorte por onde o olho pudesse enxergar. Colocando-se o Phenakistiscope diante de um espelho, o disco era girado com certa velocidade e o observador colocado atrás do disco via o desenho se movimentar no espelho, graças aos recortes (SABADIN, 2009, p. 25).

Além do Phenakistiscope, muitos outros dispositivos utilizaram-se de avanços da ciência para criar seus efeitos. Entre a phantasmagoria e o diorama, muito se fez e lucrou com a fusão entre tecnologia e entretenimento, dando seguimento à necessidade de expansão, lucro e invenção tão caras ao espírito dos empreendedores do século XIX e corroborando o ímpeto da modernidade de desenvolver e avançar a qualquer custo e da maneira mais rápida possível. Dessa forma, as pesquisas científicas e as descobertas tecnológicas terminaram por ser deglutidas pela lógica imposta pela modernidade e passaram a funcionar/acontecer segundo os desígnios necessários daquela sociedade veloz, em franca expansão e necessitada de novas invenções que aplacassem não só a ânsia por lucro e dominação — lembremos que essa é a Era dos Impérios —, mas também os desejos de transformação e deslumbramento que vinham agregados à ideia de novas invenções e tecnologias maravilhosas. Essa lógica do avanço tecnológico atrelado a pretensões e desejos estimulados pela modernidade tem um excelente exemplo na criação e no desenvolvimento da técnica fotográfica:

A arte e a técnica de captar imagens começaram a avançar por volta de 1823, antes mesmo da Segunda Revolução Industrial, quando o francês Joseph Nicéphore Niépce realizou a foto *A mesa posta*. Foram necessárias nada menos que catorze horas ininterruptas de exposição à luz para que fosse obtido o efeito desejado. Dezesesseis anos depois, esse tempo caía para meia hora, e a partir de 1850 já era possível fazer uma fotografia em poucos segundos (SABADIN, 2009, p. 25).

Essa ânsia por invenções mais rápidas e impecáveis, que cumprissem os seus objetivos da melhor forma possível, com a técnica “perfeita”, estendeu-se também para pesquisas e experimentos que buscavam pôr imagens em movimento. A descoberta e exploração da *persistência retiniana* — “uma característica do olho humano que faz com que uma imagem permaneça fixa na retina por algumas frações de segundo, mesmo quando já não estamos mais olhando para ela” (SABADIN, 2009, p. 23) —, atreladas

aos progressos dos aparelhos fotográficos, possibilitaram que inúmeros pesquisadores, cientistas e técnicos desenvolvessem dispositivos que proporcionassem a captura de imagens em frações de segundos. Experimentos como o do francês Etienne-Jules Marey — que criou uma máquina fotográfica em forma de fuzil que tirava doze fotos por segundo — e o do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge — que registrou a corrida de um cavalo em 24 fotos, cada uma delas representando uma passada do cavalo, dando uma impressão de movimento muito próxima do “real” — abriram as portas de vez para o desenvolvimento de aparelhos que possibilitassem às imagens fluir em movimento, o que tornava a invenção de um dispositivo que registrasse as imagens em movimento uma questão de tempo.

Até a invenção e apresentação do cinematógrafo, muitos outros cientistas e técnicos tentaram construir um aparelho que registrasse imagens em movimento. A grande maioria desses homens e desses aparelhos ficou perdida nas areias do tempo e hoje se sabe muito pouco da maioria das tentativas e experimentações que antecederam a invenção de Louis e Auguste Lumière. O certo é que esses dispositivos influenciaram de forma direta o aparelho dos irmãos Lumière, sendo este não mais que — como já foi dito — um aperfeiçoamento e a sistematização de uma série de dispositivos que tentaram criar imagens em movimento. Um excelente exemplo disso está na apropriação feita pelos Lumière da principal descoberta/invenção do cientista americano George Eastman (2009): o filme em rolo de papel quimicamente sensibilizável. Pois foi a partir desse invento, originalmente pensado para a atividade fotográfica, que os irmãos Lumière encontraram a matéria-prima do seu cinematógrafo, utilizando o filme desenvolvido por Eastman como suporte para impressão das imagens em movimento.

Entre os inúmeros cientistas que contribuíram de forma direta para o aperfeiçoamento do cinematógrafo, está o famoso inventor americano Thomas Alva Edison, que desenvolveu, em conjunto com o seu assistente William Kennedy Laurie, o cinetoscópio, aparelho que foi utilizado pelos irmãos Lumière como principal modelo para a construção do cinematógrafo. O cinetoscópio consistia “de uma caixa dotada de manivela, que, por sua vez, encontrava-se acoplada a um fonógrafo. Tudo isso proporcionava a um único espectador por vez aproximadamente noventa segundos de cenas cujo tamanho não ultrapassava o de um cartão de visita” (SABADIN, 2009, p. 30).

Apresentado publicamente em 20 de maio de 1891, o cinetoscópio fez bastante alarde, tornando-se, quando lançado comercialmente, um tipo de entretenimento viável

e lucrativo que fez bastante sucesso em feiras, salões de diversões e convenções artísticas e tecnológicas, sendo inclusive exportado para a Europa. Porém, a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière e o fato de o cinetoscópio só proporcionar o espetáculo a uma pessoa por vez tornou o aparelho de Edison e Laurie obsoleto, mas, ainda assim, dotado de certa relevância para o desenvolvimento das imagens em movimento, não apenas por ter influenciado os Irmãos Lumière, mas principalmente por ser um exemplo factível dos pontos de contato existentes entre a expansão técnica e científica do século XIX com o surgimento do cinema, pois o que moveu Edison e Laurie a desenvolver o aparelho foi claramente a fusão entre os desejos de expansão e dominação comercial e a ambição de tornarem-se dois dos principais cientistas/inventores da época. Ou seja, não poderia faltar o “ímpeto da modernidade” determinando o caminho da pesquisa, criação e desenvolvimento do cinetoscópio.

Também não faltou o “ímpeto da modernidade” aos irmãos Lumière quando estes se lançaram no desafio de superar o invento de Thomas Edison e William Laurie. Quando o cinetoscópio chegou a Paris, Louis e Auguste Lumière vislumbraram a possibilidade de inventar um aparelho que trabalhasse naqueles moldes, mas que pudesse ser apresentado para uma plateia, e não para uma pessoa só. Assim, em 13 de fevereiro de 1895, os irmãos Lumière patentearam o cinematógrafo, que consistia de:

[...] uma caixa de madeira equipada com uma lente em sua parte dianteira e uma pequena manivela no lado direito. À primeira vista, pouco diferia de outros sistemas de filmagem desenvolvidos até aquele momento, mas uma análise mais detalhada revela características próprias muito mais modernas que as de seus concorrentes, apresentando fatores que foram decisivos para seu sucesso. Uma grande vantagem do cinematógrafo [...] em comparação ao cinetoscópio de Edison era o seu peso: apenas 4,5 quilos. A mesma caixa de madeira — leve e compacta — funcionava, ao mesmo tempo, como filmadora, copiadora e projetor. Equipado com lentes de filmagem (com distância focal de aproximadamente uma polegada [25 milímetros], para dar a mesma perspectiva do olho humano), o cinematógrafo registrava as imagens na película virgem. Dentro da própria caixa, era possível tirar cópias dos filmes, o que transformava o invento numa espécie de minilaboratório portátil. Além disso, trocando-se as lentes e colocando-se um arco voltaico em sua parte traseira, o cinematógrafo transformava-se num projetor (SABADIN, 2009, p. 41).

Não resta dúvida de que o aparelho dos Lumière era o mais completo e eficiente já desenvolvido. Não foi à toa que ele se espalhou rapidamente pelo mundo e, em 1896, já era o dispositivo dominante de exposição de imagens em movimento, tendo sido apresentado e difundido em todos os continentes do planeta. A rapidez com que o dispositivo dos irmãos Lumière se expandiu foi tão grande que, um ano após sua

apresentação, as novas marcas de câmeras e projetores registradas já chegavam às centenas. Toda essa expansão e dominação do cinematográfico não se deveram unicamente à superioridade e eficiência técnico-científica do aparelho, mas também ao espírito e o gênio empreendedor de Loius Lumière, que vislumbrou em sua invenção um excelente negócio que poderia se espalhar pelo mundo e gerar muito dinheiro. Lumière percebeu o poder de fascinação que o cinematógrafo possuía e que este poderia ser explorado comercialmente como um excelente meio de entretenimento, disputando lugar com as apresentações artísticas que se inspiravam nas lanternas mágicas. Tal estratégia de publicidade e venda do cinematógrafo garantiu o sucesso do aparelho ao redor do planeta, corroborando o ímpeto de expansão e dominação do mercado global — questões tão caras à modernidade — que Lumière vislumbrou com seu invento.

O que aconteceu a partir daí, todos sabem: o cinematógrafo desenvolveu-se a galope e tornou-se *a arte do século XX* — o cinema. Porém, há muito o que se extrair/inquirir a partir do desenvolvimento do cinema durante os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX, pois a dominação econômica, geográfica e artística perpetrada pelo invento dos irmãos Lumière não seguiu fortuitamente as questões da modernidade, que esteve o tempo todo conectada com os acontecimentos e com o espírito de sua época, chegando ao ponto de podermos afirmar que “o surgimento do cinema pode ser caracterizado como inevitável e redundante. A cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p.18).

O cinematógrafo e a estratégia desenvolvida por Louis Lumière para vendê-lo acompanharam de perto as transformações que a sociedade do primeiro mundo vivia na virada do século XIX para o século XX, incorporando perfeitamente a definição de Eric Hobsbawm acerca da vida moderna daquele tempo: “o mundo estava se tornando demograficamente maior e geograficamente menor e mais globalizado” (1988, p. 31). O cinematógrafo, ao ser espalhado pelo mundo inteiro, colocou em pauta, através de seus mecanismos de espetáculo e da forma com que foi explorado, procedimentos que propunham uma outra forma de expansão territorial e massificação da população (nessa caso, a partir da audiência), questões tão caras aos desejos de globalização insurgentes naquele momento.

O aparelho dos irmãos Lumière vendido no mundo inteiro possibilitou que populações extremamente distintas (pensemos o que pode ligar chineses a ingleses ou

americanos a poloneses no começo do século XIX) vislumbrassem o mesmo espetáculo praticamente simultaneamente, já que os filmes produzidos na França dominaram durante os primeiros quinze anos do cinema o mercado de produção de filmes no mundo e eram enviados para o planeta inteiro — semelhanças com a indústria de bens de consumo inglesa do século XIX não são coincidência. Houve também outro fenômeno interessantíssimo: nos lugares em que o cinematógrafo foi vendido, houve início uma pequena produção de filmes. Esses filmes passaram a circular pelo mundo, levando a populações geograficamente distintas imagens de lugares distantes que não conheciam. Dessa forma, o cinema apresentou pela primeira vez na história da humanidade a possibilidade de se ver imagens (“reais” e em movimento) de Roma em Nova York, imagens de Pequim no Rio de Janeiro, e assim por diante.

Assim, o cinema alcança plenamente a frase de Hobsbawm (1988), podendo ser incluído na lista dos fatores que contribuíram para o mundo do século XIX tornar-se “demograficamente maior” — por espalhar imagens para as mais diversas plateias no planeta —, “geograficamente menor” — por possibilitar que quem nunca saiu de sua cidade visse lugares distantes dela — e “mais globalizado” — por engendrar novas possibilidades de contato entre os povos. O cinema terminou, assim, por refletir plenamente a modernidade e tornar-se parte indissociável dela.

O invento dos irmãos Lumière conectou-se — nas mais variadas acepções da palavra — com a modernidade como nenhuma outra invenção, acontecimento, pessoa ou teoria surgidas no fim do século XIX, começo do século XX. As inúmeras ligações, relações, pontes e comparações que podem ser feitas entre esse período histórico e a sétima arte tornam a historicização do surgimento do cinema uma atividade fascinante e cheia de caminhos a ser percorridos, tanto para a reflexão acerca do mesmo quanto para a reflexão do contexto histórico da modernidade, possibilitando, inclusive, pensarmos que “o cinema, tal como se desenvolveu no fim século XIX, tornou-se a expressão e combinação mais completa dos atributos da modernidade” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p. 17).

Uma das principais razões para o extremo sucesso da arte cinematográfica na época residiu justamente nessa forte conexão entre a sétima arte e a modernidade. A pesquisadora Miriam Bratu Hansen aponta alguns pontos que corroboram essa ideia:

O cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica do olhar; ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram

refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização (HANSEN, 2001, p. 409).

Essa ligação entre o cinema e os “sintomas da modernidade” é profunda e se relaciona com praticamente todas as instâncias transformadoras atreladas à modernização. Tanto que é possível afirmar que o cinema reflete diretamente a lógica e a vida da modernidade não só por ter nascido diretamente dela, mas principalmente por ter convindo à sua lógica, sobretudo no que tange à adaptação das pessoas às estruturas psíquicas e sociais da modernização — a discussão feita no segundo capítulo em torno do hiperestímulo surge aqui como um ponto convergente de ideias —, pois um dos principais fatores a introjetar, discutir e tornar a modernidade viável no fim do século XIX foi exatamente o cinema. Ainda segundo a pesquisadora Miriam Bratu Hansen, podemos encontrar uma série de pontos que exemplificam muito bem o papel que o cinema incorpora nesse contexto:

O cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos [...]. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz — e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas — de sensações, tendências e estilos (HANSEN, 2001, p. 406).

Dessa forma podemos estender os pontos de contato entre o cinema e as principais questões da modernidade para diversas outras situações, inventos, fatos e atividades caras à modernização insurgente daquela época. Uma dessas principais questões reside na relação simbiótica existente entre o cinema e as grandes metrópoles, que se tornaram, a partir do rápido processo de urbanização do século XIX, o grande centro de expansão da modernidade, e seus “sintomas” — não por acaso foi nas grandes cidades que o cinema se desenvolveu e difundiu.

Os pesquisadores Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2001), na introdução do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, apresentam uma definição das grandes cidades, escrita pelo sociólogo alemão George Simmel, bastante pertinente sobre essa relação tão profunda entre o cinema e as metrópoles. Simmel (apud CHARNEY;

SCHWARTZ, 2001, p. 20) afirma que a cidade moderna “ocasiona a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas”. Em seguida, Charney e Schwartz (2001) apontam que a definição de Simmel acerca da cidade moderna pode muito bem ser utilizada como uma definição do cinema, e, se prestarmos bem atenção às palavras do referido autor, perceberemos que estas são um excelente exemplo de como o cinema estava integrado às transformações da modernidade — nesse caso, as grandes metrópoles — e como ele poderia ser tomado como um elemento expressivo dessas transformações, refletindo-as a partir de suas características intrínsecas.

A compreensão de Simmel acerca das grandes cidades funciona como uma espécie de catalisador dos principais pontos de choque que a modernidade infligia nas pessoas. Ou ainda melhor, a frase de Simmel nos parece definidora do efeito que o hiperestímulo causava nos cidadãos das metrópoles. O que nos leva a outra ligação relevante entre o cinema e as metrópoles, na qual ambos funcionariam como uma espécie de catalisador dos efeitos do hiperestímulo na sociedade do fim do século XIX, começo do século XX. Afinal, tanto o cinema como as metrópoles agiam sobre os sentidos das pessoas, não só estimulando-as como as típicas novidades da modernidade — trem, sensacionalismo nas manchetes, energia elétrica, telefone, etc. —, mas, principalmente, agindo como meios de condicionamento da vida das pessoas, transformando os atos e gestos dos seres humanos diante das tensões da modernidade, que não poupava nada nem ninguém.

Outro ponto de contato interessantíssimo entre o cinema e a modernidade — talvez o mais interessante e pertinente — está na questão da *representação* e do *real*, ideias/conceitos estes que se transformaram completamente a partir do advento da fotografia e do cinema. Na medida em que esses dispositivos passaram a registrar o real — seja o cotidiano mais banal ou os grandes acontecimentos —, o próprio “real” tornou-se inconcebível, inimaginável sem a presença verificadora desses dispositivos (Przyblyski, 2001); o que terminou por acarretar uma mudança sintomática na forma de as pessoas encararem o mundo, pois essa “indistinção entre representação e realidade conduziu a um aspecto crucial da modernidade — a crescente tendência de entender o real somente como suas re-apresentações” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 14). Esse processo iniciado com o surgimento do cinema e da fotografia no século XIX só se agravou com o passar do século XX e hoje, em pleno século XXI, parece impossível compreender o “real” sem suas representações.

Assim, a partir dessas suposições, torna-se cada vez mais claro que as relações construídas entre o cinema e a modernidade são complexas e amplas e terminam por se espalhar por vários acontecimentos e ambientes dos séculos XIX e XX. Tornando, assim, praticamente impossível levantar todas as ligações e exemplos possíveis dessa conexão. Portanto, apontaremos os principais pontos de contato existentes, utilizando o levantamento que os pesquisadores Charney e Schwartz fizeram dessa relação entre o cinema e a modernidade:

Identificamos seis elementos [...] centrais para a história cultural da modernidade e para sua relação com o cinema: o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e as suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 19).

Enfim, debruçar-se sobre as formas como o cinema se inseriu e se relacionou com o mundo daquela época é colocar as ligações entre o próprio cinema e a modernidade — seja a partir de como este se expandiu e dominou, seja a partir de seus cruzamentos e ligações com o mundo moderno do fim do século XIX — como um vórtice de compreensão das principais transformações e permanências que aconteceram na virada do século XIX para o século XX, traçando um panorama que nos diz muito sobre aquele momento histórico, mas que estaria incompleto se não nos voltássemos para os filmes produzidos naquela época. Nesta pesquisa acerca das ligações entre o cinema e a modernidade, não poderíamos deixar de incluir o que o cinema produziu de fato: os filmes. Se agíssemos dessa forma, terminaríamos por reduzir o debate a uma visão generalizante do cinema e empobreceríamos a nossa pesquisa historiográfica.

Dessa forma, faz-se necessário nos voltarmos para os filmes propriamente ditos a fim de encontrar, dentro dos fotogramas impressos naquela época, um reflexo dos pontos de contato existentes entre o cinema e a modernidade, buscando compreender como se constitui diretamente nos filmes as principais questões que tangiam esses pontos, colocando em evidência como essa relação — discutida ao longo deste e do primeiro capítulo — está representada e discutida nas imagens e histórias produzidas ao longo do chamado Primeiro Cinema. Portanto, no próximo capítulo, tomaremos os

principais filmes do Primeiro Cinema como objeto de análise e de discussão, colocando-os sob a perspectiva das imbricações entre o cinema e a modernidade.

3 – OS FILMES DO PRIMEIRO CINEMA E SEUS PONTOS DE CONTATO COM A MODERNIDADE

A maneira como o cinema tornou-se presente no cotidiano das pessoas que viviam nas grandes metrópoles do fim do século XIX, começo do século XX é impressionante. Em um curto espaço de tempo, o ato de ver filmes — seja em feiras, *vaudevilles* ou em salas construídas exatamente para isso — deixou de ser simplesmente uma novidade desconhecida e passou a ser um ato corriqueiro, cotidiano. Os filmes que eram produzidos e exibidos, principalmente para o proletariado da época, refletiam tão claramente a sociedade e o modo de vida das pessoas que assisti-los tornou-se parte intrínseca das atividades cotidianas, sendo uma forma de encontrar e experimentar a vida moderna além dela mesma. O cinema naquele momento incorporava a modernidade insurgente, tornando-se uma espécie de núcleo duro do que se pensava e fazia naquele momento, isso nos mais variados campos do pensamento e áreas da sociedade, seja nas artes, nos costumes, na indústria, etc.

O cinema, portanto, não pode ser concebido simplesmente como o resultado de formas tais como o teatro melodramático, a prosa narrativa e o romance realista do século XIX, embora todos esses meios tenham influenciado sua forma. Tampouco as histórias da tecnologia podem explicar de modo satisfatório o surgimento do cinema. Ao contrário, ele deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. Essa cultura não “criou” o cinema em um sentido simples, tampouco o cinema se desenvolveu de quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um cadinho para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras formas e acabou sendo muito mais do que simplesmente uma nova invenção entre outras (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p. 27).

Justamente por sua ligação tão forte com a modernidade — explicitada na citação acima pelos pesquisadores Leo Charney e Vanessa R. Schwartz — o cinema desenvolveu-se a galope, destacando-se das demais invenções artísticas e industriais do fim do século XIX, tornando-se um dos principais fatores que constituíram a vida moderna daquele período, compondo e transformando a paisagem das grandes metrópoles do primeiro mundo. Sendo assim, é de crucial importância percebermos como os filmes e suas principais características refletiam essa relação tão forte entre o cinema e a cultura moderna do fim do século XIX, começo do século XX, pois é observando e analisando os filmes diretamente que podemos entender a fundo como o

cinema acabou por se tornar muito mais do que simplesmente uma nova invenção entre outras. Portanto, o que nos interessa agora é entender como eram esses primeiros filmes produzidos entre 1894 e 1907, como eles se articulavam com a sociedade e a vida moderna de então e, principalmente, o que eles dizem a respeito do contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX.

Durante muito tempo, os filmes produzidos na primeira década da história do cinema foram tomados como primitivos, como esboços que experimentavam alguns aspectos da linguagem cinematográfica, que só viriam a se formar de fato a partir de 1914. Essa concepção teleológica e evolutiva da história do cinema, defendida por historiadores do calibre de Georges Sadoul e Jean Mitry, olhava para os filmes do chamado Primeiro Cinema com os olhos do cinema clássico — que dominou a linguagem cinematográfica durante as décadas de 1930 a 1950 —, ou seja, não percebia os primeiros filmes como eles eram de fato, com suas especificações e idiossincrasias muito próprias ao contexto e ao espírito da época em que foram produzidos, pois suas concepções de cinema entendiam que aqueles filmes existiriam apenas como simples pioneirismo, que serviram para que o cinema pudesse ser alcançado alguns anos (ou filmes) depois, com a sistematização da linguagem cinematográfica clássica — fato que o pesquisador Noël Burch chamou de *grau zero de escrita cinematográfica* (2008).

O primeiro cinema era predominantemente sincrético, apresentativo e não linear, enquanto o cinema hollywoodiano clássico posterior apoiava-se na consistência, na verossimilhança e numa estrutura narrativa linear, particularmente nos seus dramas e comédias livres (MUSSER, 1990, p. 4).

Nos anos 1970, essas concepções em torno das ideias de “cinema primitivo” e de “evolução clássica do cinema” começaram a ser contestadas e revistas. Tanto que em 1978 se organizou, na cidade de Brighton, um congresso — chamado de *Cinema 1900–1906* — para se discutir o Primeiro Cinema, debatendo-se novas formas de datação, identificação e, principalmente, interpretação dos filmes produzidos naquele momento da história do cinema. A partir daí, pesquisas sobre o cinema desse período se multiplicaram e ideias que tomavam o cinema a partir de concepções evolutivas ou teleológicas caíram por terra, tornando-se anacrônicas. No fim, a grande mudança que ocorreu a partir do congresso de Brighton foi a necessidade de se estudar/entender estes filmes dentro de seu contexto específico, percebendo as relações que se construíam

entre o contexto histórico e os filmes, compreendendo de vez que a linguagem cinematográfica não é algo natural, mas, sim, um produto histórico (BURCH, 1987).

Essa mudança de perspectiva acerca dos primeiros filmes só foi possível a partir do alinhamento de novas concepções historiográficas — inspiradas “pelas críticas teóricas de Jean-Louis Comolli à concepção linear de história” (COSTA, p. 22, 2007) — ao estudo e à pesquisa cinematográfica. Só a partir daí os filmes dessa primeira década do cinema puderam ser estudados e analisados tendo seu contexto, suas características e suas necessidades colocados em primeiro plano, diferentemente do que acontecia quando as concepções do cinema clássico eram colocadas na frente desses filmes, que terminavam por ser vistos com um olhar preconceituoso e extremamente distanciado, já que estes eram filmes assaz diferentes dos feitos a partir do *grau zero de escrita cinematográfica*. Portanto, só foi a partir dessa mudança de perspectiva que os filmes do primeiro cinema passaram a existir de fato, sendo possível possuírem uma proposta de cinema, uma linguagem cinematográfica — embora ainda incipiente e meio mambembe — enfim, um conjunto de possibilidades de criação e invenção cinematográfica exclusivas daqueles filmes, época e contexto.

Dessa forma, nos debruçaremos sob o Primeiro Cinema e os seus filmes sob a perspectiva historiográfica surgida nos anos 1970 a partir do congresso de Brighton. Procuraremos compreender as obras produzidas nesse período como filmes capazes de constituir um corpo cinematográfico que possui particularidades e propostas artísticas que se relacionam diretamente com o contexto histórico em que foram produzidos, sendo este fator — a relação com o contexto histórico — o nosso principal ponto de estudo, já que pretendemos estudar os filmes da primeira década do cinema a partir das transformações advindas da modernidade da sociedade do fim do século XIX, começo do século XX.

O que chamamos de Primeiro Cinema é o conjunto de filmes produzidos durante as duas primeiras décadas da história do cinema, entre 1894 e 1915. Esses filmes antecedem, como dito acima, a sistematização da linguagem do cinema — o que Burch chama de *grau zero de escrita cinematográfica* — e foram produzidos em um período de familiarização com os aspectos técnicos, comerciais e artísticos da arte cinematográfica, quando se pesquisava, criava e experimentava uma arte praticamente a partir do zero — lembremos que o cinema foi a primeira forma de arte inventada —, as influências e sugestões vinham de outras formas artísticas e de diversão, como o teatro e os *vaudevilles*.

Podemos dividir o primeiro cinema em duas fases. A primeira, chamada de *cinema de atrações*, vai de 1894 até 1906/1907 e pode ser dividida em duas etapas, 1894–1903, que é caracterizada pela predominância dos filmes documentais, conhecidos como *atualidades*; e 1903–1907, quando os filmes de ficção passam a superar os filmes documentais. Na primeira fase, o cinema usa majoritariamente convenções advindas de outras mídias e busca uma estratégia de interpelação do espectador. É relevante destacar que a gramática cinematográfica ainda não existe de fato nessa época, mesmo que *close-ups* e *travellings* surjam, estes são usados sem o significado que viriam a ter a partir da sistematização da linguagem cinematográfica (COSTA, 2007).

A segunda fase do primeiro cinema é chamada de *período de transição* e vai de 1907 até 1914. Nessa fase, “os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos” (COSTA, 2007, p. 27). Nesse momento, a indústria do cinema busca domesticar os filmes, na ânsia de atrair o público de classe média e fazer mais dinheiro. Assim, os filmes passam a se aproximar dos romances literários e se afastam das feiras, *vaudevilles* e do teatro popular — fatores esses extremamente importantes para a primeira fase.

É importante frisar que, neste trabalho, iremos nos ater aos filmes produzidos na primeira fase do Primeiro Cinema — o cinema de atrações —, por acreditarmos que é nesse período que se encontram os principais pontos de contato entre a sociedade moderna incipiente na virada do século XIX para o século XX e o surgimento do cinema, e também por percebemos que, na segunda fase do Primeiro Cinema — o período de transição —, existe um distanciamento das origens da arte cinematográfica em direção a uma domesticação do cinema e dos seus filmes (COSTA, 2005) — questão esta que termina por distanciar os filmes do cerne do nosso trabalho e aproximá-los de outro escopo de questionamentos e teses.

Os primeiros anos do cinema foram certamente um período de transformação constante (COSTA, 2007). Assim como o momento histórico em que estava inserido — fim do século XIX, começo do século XX —, o primeiro cinema transformava-se a cada novo filme feito ou nova invenção tecnológica introduzida no seu *metier*. As formas de produção, distribuição e exibição reconfiguravam-se frequentemente, e a indústria cinematográfica que surgia sofria reorganizações sucessivas (COSTA, 2007). Toda essa questão serve não só como exemplo seguro das relações entre o cinema e o contexto

histórico daquela época, mas também como fator determinante na forma e no conteúdo dos filmes da primeira fase do Primeiro Cinema, pois essa transformação constante podia ser percebida nos filmes propriamente ditos, pulsando na tela. O pesquisador inglês radicado na França Noël Burch aponta alguns traços característicos dos filmes produzidos naquela época que podemos trazer para essa questão:

Composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação, em que a alteridade em relação ao cinema que conhecemos é a característica mais forte. (BURCH apud COSTA, 2007, p. 23)

Claro que vários dos aspectos apontados por Burch podem ser relacionados com outras artes e questões que influenciaram o cinema, como os *vaudevilles* — personagens pouco desenvolvidos e falta de linearidade — e o teatro — composição frontal e distante da situação filmada —, mas, o que o autor aponta como marca desse tipo de representação — planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas — são claramente características típicas da modernidade da sociedade do fim do século XIX, começo do século XX. Não por acaso essas características poderiam ser apontadas como traços típicos das grandes metrópoles do primeiro mundo, o que termina por reforçar ainda mais a ideia de que o contexto histórico é um fator extremamente determinante na construção da linguagem cinematográfica e o “cinema de atrações” estava ligado intrinsecamente à modernidade, à indústria e à sociedade dessa época.

Podemos tomar o filme *Bataille de boules de neige* (Louis Lumière, 1896) como exemplo claro desse tipo de cinema que Noël Burch descreve e que adotamos como ponto de contato com as questões da modernidade. No filme de Louis Lumière, temos um único plano aberto que registra várias pessoas participando de uma batalha de bolas de neve caótica e confusa, com muita coisa acontecendo ao mesmo tempo. O mesmo tipo de situação filmada pode ser encontrado — com algumas diferenças, é claro — em *Départ de Jérusalem en chemin de fer* (Louis Lumière, 1897), que registra a chegada e a saída de um trem em Jerusalém, e em *Attack on a China Mission* (James Williamson, 1900), que encena o ataque de chineses a uma missão diplomática na China — não por acaso o tema reflete a situação geopolítica da época.

Conhecidos na época por *vistas*, os filmes do Primeiro Cinema — principalmente da primeira fase — não pretendiam construir uma narrativa bem definida ou apresentar personagens profundos, mas, principalmente, apresentar a maravilha que era poder vislumbrar o mundo fora dele mesmo, em uma tela. São exemplos os filmes que documentavam a natureza, principalmente rios e mares, tais como *Niagara* (Alexandre Promio, 1897) e *Rough Sea at Dover* (Birt Acres and Robert W. Paul, 1895) e filmes que apresentavam acontecimentos do cotidiano, tais como *Arrivée des Congressistes à Neuville-sue-Sâlone* (Louis Lumière, 1895) — que mostra a chegada de uma série de congressistas à comunidade de Neuville-sue-Sâlone — e *Démolition d'un mur* (Louis Lumière, 1895) — que documenta a demolição de um muro, e em seguida apresenta a queda do mesmo muro, só que de trás para frente. É claro que existiam vários outros tipos diferentes de vistas, e algumas pretendiam iniciar uma narrativa e apresentar algum tipo de personagem. A pesquisadora brasileira Ana Cesarino Costa sistematiza os tipos de vistas existentes:

Essas “vistas” podiam ser atualidades não-ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstruídas*. Podiam ainda ser números de *vaudeville* (pequenas *gags*, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos (com os principais momentos de peças famosas, poemas, contos de fadas, lutas de boxe ou os passos da paixão de Cristo). (COSTA, 2007, p. 25) .

Ainda que existisse um amplo espectro de tipos diferentes de filme, um traço característico poderia ser encontrado em praticamente todos esses filmes, a fragmentação. Cada vista dessas propunha um recorte específico de algum assunto, acontecimento, invenção tecnológica ou apresentação artística, dificilmente encontravam-se histórias que não fossem, de alguma forma, fragmentadas. Esse aspecto pode ser claramente relacionado com a fragmentação que a modernidade impunha às pessoas — questão esta discutida e apresentada no primeiro capítulo deste trabalho —, apresentando mais um exemplo de como a relação entre o cinema e a modernidade era intrínseca e, praticamente, indissociável.

Outro exemplo para essa questão — modernidade e cinema — era o gosto que se tinha por filmar as invenções tecnológicas concebidas durante a segunda revolução industrial. Pequenos filmes sobre trens, carros e outros aparelhos mecânicos abundavam durante o Primeiro Cinema, provando de vez que o cinema seria a “única mídia capaz

de replicar a sensação de movimento de engrenagens mecânicas” (COSTA, 2007, p. 32) — fatores estes típicos das invenções surgidas na segunda metade do século XIX. Um dos filmes mais famosos da história do cinema mudo é *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (Louis Lumière, 1895), que filma um trem chegando na estação de La Ciotat. Filmes como *Explosions of a Motor Car* (Cecil M. Hepworth, 1900) e *How It Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900) exploravam de forma irônica e cômica a maneira como as pessoas eram obrigadas a conviver com máquinas tão novas como os carros eram naquele momento.

Um dos traços característicos dos filmes da primeira fase do Primeiro Cinema que torna claro o fascínio que as invenções da modernidade exerciam sobre a sociedade em geral é a ideia de que o espetáculo em si é a apresentação do filme propriamente dito, e não exatamente o conteúdo do mesmo. Os primeiros filmes tinham como assunto primordial sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento (COSTA, 2007). Filmes como *Annabelle butterfly dance* (William K.L. Dickson, 1895), *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895) e *Grandma's reading glass* (George Albert Smith, 1900) exemplificam muito bem esse ponto. Em *Annabelle butterfly dance*, temos uma mulher dançando com um longo vestido que muda de cor — um filme tecnicamente impressionante, diga-se —; em *La sortie des usines Lumière*, vemos os operários deixando a fábrica depois de um dia de trabalho; e em *Grandma's reading glass*, temos um garotinho que olha para o mundo com os óculos da sua avó, o que torna tudo o que ele vê muito maior do que é de fato (o gato, o jornal, etc.).

Assim, a graça e o fascínio desses filmes residiam justamente no fato de eles possibilitarem ao espectador uma experiência visual do mundo diferenciada, por vezes ampliada (como acontece em *Grandma's reading glass*), ou seja, o cinema possibilitaria ao espectador vivenciar/experimentar o mundo à sua volta de outra maneira que não a cotidiana e corriqueira. A ideia do hiperestímulo discutida no primeiro e no segundo capítulos deste trabalho serve muito bem a essa questão, mostrando como os vários estímulos da sociedade moderna implicavam em uma necessidade do entretenimento e das artes de ampliar e modificar o mundo ao redor, apresentando-o de uma nova forma, maior e mais impactante.

A relação entre a convulsão da vida moderna, os filmes produzidos na primeira década da história do cinema e a ideia de hiperestímulo também pode ser trabalhada e exemplificada a partir das reflexões do historiador estadunidense Tom Gunning, que,

inspirado nas teorias do cineasta russo Sergei Eisenstein, estudou o Primeiro Cinema sob a perspectiva da relação entre os filmes e os espectadores. Para Gunning:

O gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial (GUNNING apud COSTA, 2007, p. 24).

A partir dessa colocação de Gunning, podemos traçar um paralelo entre o Primeiro Cinema e a ideia de hiperestímulo. A necessidade de “chamar atenção do espectador de forma direta e agressiva” corrobora diretamente com a ideia das diversões que acompanhavam a conjuntura social e cognitiva da vida na virada do século XIX para o século XX, tornando o cinema, assim como o jornalismo e o trânsito, um reflexo da sociedade da época, um sintoma da modernidade. “O gesto essencial do primeiro cinema”, segundo Gunning, estaria intrinsecamente ligado ao seu contexto histórico, portanto, a forma e o conteúdo das primeiras produções cinematográficas acompanhavam claramente a conjuntura social e cognitiva da vida na virada do século XIX para o século XX.

O ponto apresentado por Gunning como gesto essencial do primeiro cinema — “chamar atenção do espectador de forma direta e agressiva” — pode ser encontrado em praticamente todos os filmes do “cinema de atrações”, mas podemos muito bem exemplificar essa questão com dois filmes produzidos por James Williamson: *The Big Swallow* (1901) e *An Interesting Story* (1905). No primeiro, temos um homem que, aproximando-se da câmera, briga e insulta o cinegrafista que o filma; ao chegar junto da câmera, o homem abre a boca e engole a câmera e o cinegrafista, saindo em seguida muito satisfeito. Em *An Interesting Story*, temos um homem que sai de casa sem desgrudar o olho do livro que está lendo; extremamente compenetrado em sua leitura, o homem tropeça e bate em praticamente todos e tudo que aparece na sua frente até se deparar com um rolo compressor, que passa por cima dele sem dó, deixando-o esmagado no meio da rua. No fim, dois homens enchem o homem de volta com uma bomba de encher pneu de bicicleta. Esses dois filmes apresentam claramente as intenções do “cinema de atrações” descrito por Tom Gunning. Um cinema intempestivo — um homem é esmagado e outro engolido —, que se relaciona diretamente com maquinários e invenções do século XIX — o rolo compressor e a câmera cinematográfica —, e, principalmente, busca chocar o espectador de forma direta e

agressiva, tanto pela violência que apresenta quanto pela forma como ela é apresentada, direta e sem firulas.

Extraordinary cab accident (Walter R. Booth e Robert W. Paul, 1903) também pode ser usado como exemplo claro do “cinema de atrações” e, ainda assim, resumir vários dos pontos que apresentamos até agora. Na produção de Booth e Paul, temos um casal que conversa no meio da rua quando o homem é atropelado por um táxi. Caído no chão, várias pessoas correm para acudir o acidentado, e este se levanta subitamente e corre de mãos dadas com a sua mulher aos risos. Temos aí um típico acontecimento da modernidade filtrado pelas artes e entretenimentos pautados pelo hiperestímulo, um acidente de carro — lembremos dos jornais citados no primeiro capítulo deste trabalho. Também temos questões típicas do Primeiro Cinema que discutimos até agora, a interpelação do espectador pelo choque e a agressão — o acidente —; a relação com as invenções da modernidade — o carro —; um plano fixo e cheio de detalhes com várias coisas acontecendo ao mesmo tempo; a *gag* no fim, quando o casal sai correndo; etc.

Dentre os artistas e inventores que contribuíram — seja na fabricação de equipamentos, seja na produção de filmes — para a construção do cinema nas suas primeiras décadas, o ilusionista francês Georges Méliès é, certamente, um dos que mais se destacam. Os filmes de Méliès podem, sem sombra de dúvida, ser tomados como os exemplos mais inventivos e criativos do Primeiro Cinema. Suas produções tomavam ao pé da letra a principal ideia do cinema de atrações, a de “maravilhar o espectador”.

Georges Méliès, antes de iniciar sua carreira no cinema, foi ilusionista, fazendo muito sucesso na França com suas mágicas e truques — sendo, certamente, o seu instinto de mágico que o levou à primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895. Fascinado com a invenção dos Lumière, Méliès logo passou a se dedicar a feitura de filmes e, em pouco tempo, deixava suas atividades de mágico para se dedicar em tempo integral à sua produtora cinematográfica, a Star Film. No começo, as produções de Méliès não se diferenciavam muito dos filmes de Louis Lumière, eram, em sua grande maioria, “vistas” comuns das ruas de Paris e de acontecimentos prosaicos do dia a dia. Até que um dia, por acaso, o mago francês descobriu a trucagem cinematográfica.

Enquanto [Méliès] operava sua filmadora pelas ruas de Paris, a manivela emperrou por alguns segundos, retomando seu movimento normal logo em seguida. Na hora da revelação, Méliès se surpreendeu com o efeito inesperadamente obtido: um automóvel comum “se transformou” num carro fúnebre. Com certeza, a manivela parou enquanto o primeiro automóvel era

filmado e voltou a funcionar quando o carro fúnebre estava passando, o que criou a ilusão de transformação. Esse princípio extremamente simples — que pode ser detectado, por exemplo, em qualquer episódio de *Jeannie é um gênio* — foi um verdadeiro achado naquela época, sendo várias vezes repetido — agora de forma proposital — nos filmes de Méliès (SABADIN, 2009, p. 55).

A partir daí, os filmes produzidos por Georges Méliès foram completamente transformados, a técnica da trucagem cinematográfica foi aprofundada, e ele terminou por se aproximar de seu antigo ofício, fundindo mágica e cinema nas produções que passou a realizar a partir de então. Assim, o cinema do mágico Méliès torna-se um exemplo fortíssimo do Primeiro Cinema, de sua estética e temática. Na verdade, pode-se dizer que os filmes de Méliès ajudaram a compor e criar o Primeiro Cinema, formulando “o projeto básico do Primeiro Cinema: espantar, mostrar uma novidade, exibindo junto as capacidades mágicas do cinema. Deixando aberta a ligação entre o mundo do espectador e a atmosfera exibicionista do mundo mostrado na tela (COSTA, 2005, p. 174)”.

Filmes como *Le Voyage dans la Lune* (1902) e *Le Voyage à travers l'Impossible* (1904) apresentam um lado do cinema de Méliès que melhor podemos relacionar com o contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX. Em ambos os filmes, temos uma viagem mágica que levará o homem para lugares nunca antes imaginados, transpondo o impossível através de invenções e máquinas — tanto as que estão dentro dos filmes: foguetes, trens e submarinos, quanto a que está fora deles: o cinema —, expandindo e ampliando o horizonte de conquistas dos homens. Logo, podemos incluir essa temática das “viagens através do impossível” dentro dos desejos de conquistas e expansão territorial que surgiram com toda a força durante o século XIX, o que mostra o quanto a ânsia de descobertas científicas e a exploração do oceano, das montanhas e do espaço eram populares naqueles dias de turbulência científica.

Outros filmes de Méliès, como *Un homme de têtes* (1898) e *L'homme-orchestre* (1900), apresentam o cinema de Méliès mais ligado ao choque, à necessidade de “chamar atenção do espectador de forma direta e agressiva”. Em ambos, Méliès aparece como mestre de cerimônias que transforma e transmuta a realidade com suas mágicas. No primeiro, multiplica e faz desaparecer suas cabeças e, no segundo, multiplica a si mesmo para montar uma orquestra.

Apoiado na anarquia de seus personagens mágicos e visionários que pretendiam romper a linha tênue da realidade com muita imaginação, Méliès propunha uma viagem

para além do mundo “real” e do “cotidiano”, apresentando filmes maravilhosos, cheios de truques, ilusões, mudanças e transformações. "Inventor do espetáculo cinematográfico, Méliès sente que tudo aquilo que aparece sobre uma tela deve ser por essência espetacular, isso quer dizer, fascinante e crível, que se trate das atualidades reconstituídas ou da *feeria* mais delirante” (LOURCELLES, 1992). Em sintonia completa com a modernidade, Méliès, compreendeu melhor do que ninguém que o cinema, no fim, era mais uma das maravilhosas mágicas que o homem moderno poderia conjurar no mundo da virada do século XIX para o XX.

Ao nos debruçarmos, neste capítulo, sobre alguns dos principais filmes do Primeiro Cinema, procuramos apontar como o contexto histórico daquele período reflete dentro da estética e da temática dos mesmos. Apontamos, também, como a relação entre o cinema e a modernidade — apresentada nos capítulos anteriores — marca sua presença tão fortemente nos filmes dos primeiros anos da história do cinema e, principalmente, fizemos uma pequena análise de algumas obras cinematográficas desse período.

Portanto, o que podemos afirmar agora com clareza e certeza em relação aos filmes que debatemos e à discussão histórica que fizemos nos capítulos anteriores é que o espectro de filmes que podemos trazer para o nosso estudo é gigantesco e que a produção de filmes durante a primeira década da história do cinema é riquíssima não só em cinema, mas também em observações historiográficas. Pois, além de encontrarmos várias pontes de contato entre o contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX e os filmes em si, podemos ver o mundo desse período, já que esses filmes registraram rostos, atos, gestos, roupas, ruas, máquinas, acontecimentos, ou seja, esses filmes registraram a virada do XIX para o XX, armazenaram a turbulência daqueles anos em cada um dos seus *frames*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho procuramos nos aprofundar acerca das questões que tangenciam a relação entre a modernidade, o cinema e a sociedade européia do fim do século XIX, começo do século XX. Ao elencarmos e nos debruçarmos sob as relações existentes entre o cinema e a modernidade que se delineia na Europa do fim do século XIX, começo do século XX, podemos entender como o contexto histórico daquela época pode ser lido e/ou percebido a partir da produção cinematográfica do período, e como o cinema – aqui tido como produto artístico, industrial, comercial, cultural e etc. – está, de certa forma, atrelado as mudanças produzidas no contexto histórico da passagem do século XIX para o XX, sendo possível afirmarmos com clareza que a linguagem cinematográfica é produto de seu tempo e não um ato natural, como fez crer boa parte dos historiadores cinematográficos que estudaram o primeiro cinema – isso ao menos até os anos 70.

Outro ponto estudado que pode ser colocado como de extrema importância para este trabalho é a pesquisa e análise dos filmes do primeiro cinema, desenvolvida no terceiro capítulo desta monografia. Ao partirmos para os filmes propriamente ditos, estamos aprofundando a pesquisa historiográfica desenvolvida em todo o trabalho, pois, se os filmes são parte intrínseca de nosso trabalho – se estamos discutindo a relação entre o cinema e a modernidade – que se consolida na sociedade européia – os filmes tem que ser colocados na roda, é estritamente necessário que olhemos para os mesmos no intuito de enxergarmos suas características únicas, ou seja, de percebemos o que estes evidenciam de cinema, de linguagem cinematográfica e, claro, no nosso caso, das transformações que ocorreram na sociedade europeia. Portanto, estes pontos estarão sempre colocados sob o ponto de vista da pesquisa histórica, mas ao tomarmos o primeiro cinema como objeto de estudo é necessário enfatizar que este também precisa ser visto como tal, tendo suas características únicas levadas em conta e, claro, estudadas, pois só a partir daí poderemos perceber o lugar que a ficção e a fantasia podem ocupar na compreensão do período estudado.

Por fim, é necessário lembrar que vivemos hoje em um planeta cada vez mais dominado pela linguagem audiovisual, onde a imagem e o som estão assumindo papéis preponderantes em varias áreas do conhecimento e do comportamento humano, o banco de dados do *YouTube* atesta isso perfeitamente. Quantos milhões de vídeos são produzidos e colocados na internet diariamente? O que esses vídeos dizem sobre os

nossos dias, nossas vidas? Que impacto essa produção audiovisual terá na produção historiográfica sobre o nosso tempo no futuro? Torna-se cada vez mais necessário dominar-mos a linguagem audiovisual, afirmo isso não me referindo exclusivamente ao ofício do historiador ou de qualquer outro pesquisador das ciências humanas, mas para vida em geral, somos bombardeados por imagens e sons diariamente, seja da publicidade, dos telejornais, das novelas, dos filmes, etc. todas essas imagens e sons estão em busca de causar algum estímulo – ou deveria dizer hiperestímulo? – em sua audiência, que precisa, claramente, aprender a entender o que se passa em sua frente.

Talvez voltarmos ao início de tudo, ao primeiro cinema e o impacto que este teve no contexto histórico do fim do século XIX, começo do século XX (e vice-versa) seja um ponto de partida para entendermos um pouquinho mais o que se passa nesse mundo dominado pela linguagem audiovisual e que se mostra tão distante de suas raízes do começo do século XX, fazendo assim um pouco, o que Marshal Berman propõem em seu livro “Tudo que é sólido desmancha no ar” acerca da modernidade, voltarmos as origens para entendermos onde estamos.

REFERÊNCIAS

I – Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BURCH, Noël. *Praxis Do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro Cinema. In: *Hstória do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2007.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *Cinema e a Invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naif, 2001.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: *Cinema e a Invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naif, 2001.

HOBBSAWAM, Eric. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

LOURCELLES, Jacques. *Le voyage à travers l'impossible (1904) - Georges Méliès*, 1992. [on line]. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/07/le-voyage-travers-limpossible-1904.html>. Acesso em: 22 nov. 2010.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MUSSER, Charles. *The Emergency Of Cinema: The American Screen to 1907*. New York / Toronto / Oxford, Charles Scribner's Sons / Collier Macmillan / Maxwell Macmillan, 1900.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram – A barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular . In: *Cinema e a Invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naif, 2001.

WACHTEL, Edward. *The picture show: Cinematic aspects of cave art*. San Francisco: Leonardo, nº2, 1993.

II – Filmograficas

An Interesting Story. Direção: James Williamson, EUA, 1905.

Annabelle butterfly dance. Direção: William K.L. Dickson, EUA, 1895.

Arrivée des Congressistes à Neuville-sue-Sâlone. Direção: Louis Lumière, França, 1895.

Arrivée d'un train en gare à La Ciotat. Direção: Louis Lumière, França, 1895.

Attack on a China Mission. Direção: James Williamson, EUA, 1900.

Bataille de boules de neige. Direção: Louis Lumière, França, 1896.

Démolition d'un mur. Direção: Louis Lumière, França, 1895.

Départ de Jérusalem en chemin de fer. Direção: Louis Lumière, França, 1897.

Explosions of a Motor Car. Direção: Cecil M. Hepworth, EUA, 1900.

Grandma's Reading Glass. Direção: George Albert Smith, EUA, 1900.

How It Feels to Be Run Over. Direção: Cecil M. Hepworth, EUA, 1900.

Niagara. Direção: Alexandre Promio, EUA, 1897.

La sortie des usines Lumière. Direção: Louis Lumière, França, 1895.

Le Voyage à travers l'Impossible. Direção: Georges Méliès, França, 1904.

Le Voyage dans la Lune. Direção: Georges Méliès, França, 1902.

L'homme-orchestre. Direção: Georges Méliès, França, 1900.

Rough Sea at Dover. Direção: Birt Acres and Robert W. Paul, EUA, 1895.

The Big Swallow. Direção: James Williamson, EUA, 1901.

Un homme de têtes. Direção: Georges Méliès, França, 1898.

ANEXOS

Bataille de boules de neige (Louis Lumière, 1896)



Attack on a China Mission (James Williamson, 1900)





Niagara (Alexandre Promio, 1897)



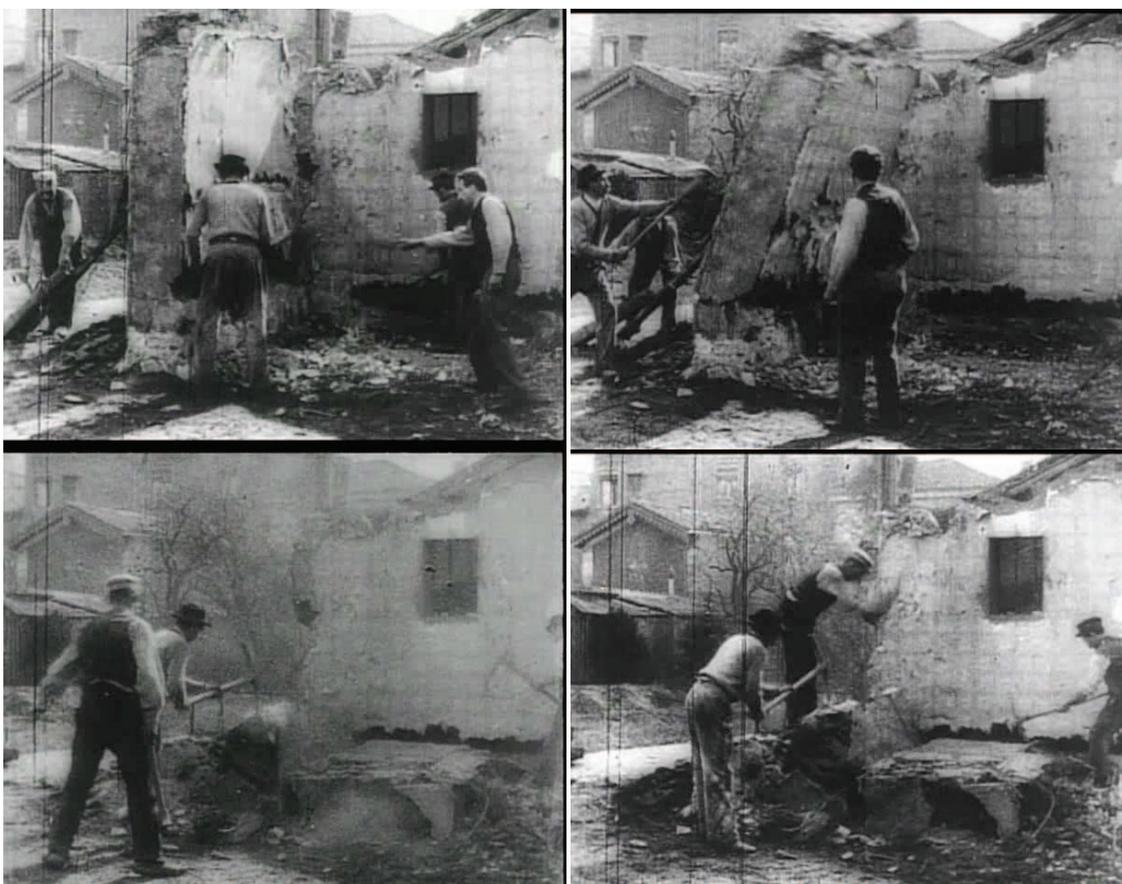
Rough Sea at Dover (1895)



Arrivée des Congressistes à Neuville-sue-Sâlone (Louis Lumière, 1895)



Démolition d'un mur (Louis Lumière, 1895)





Arrivée d'un train en gare à La Ciotat (Louis Lumière, 1895)



Explosions of a Motor Car (Cecil M. Hepworth, 1900)





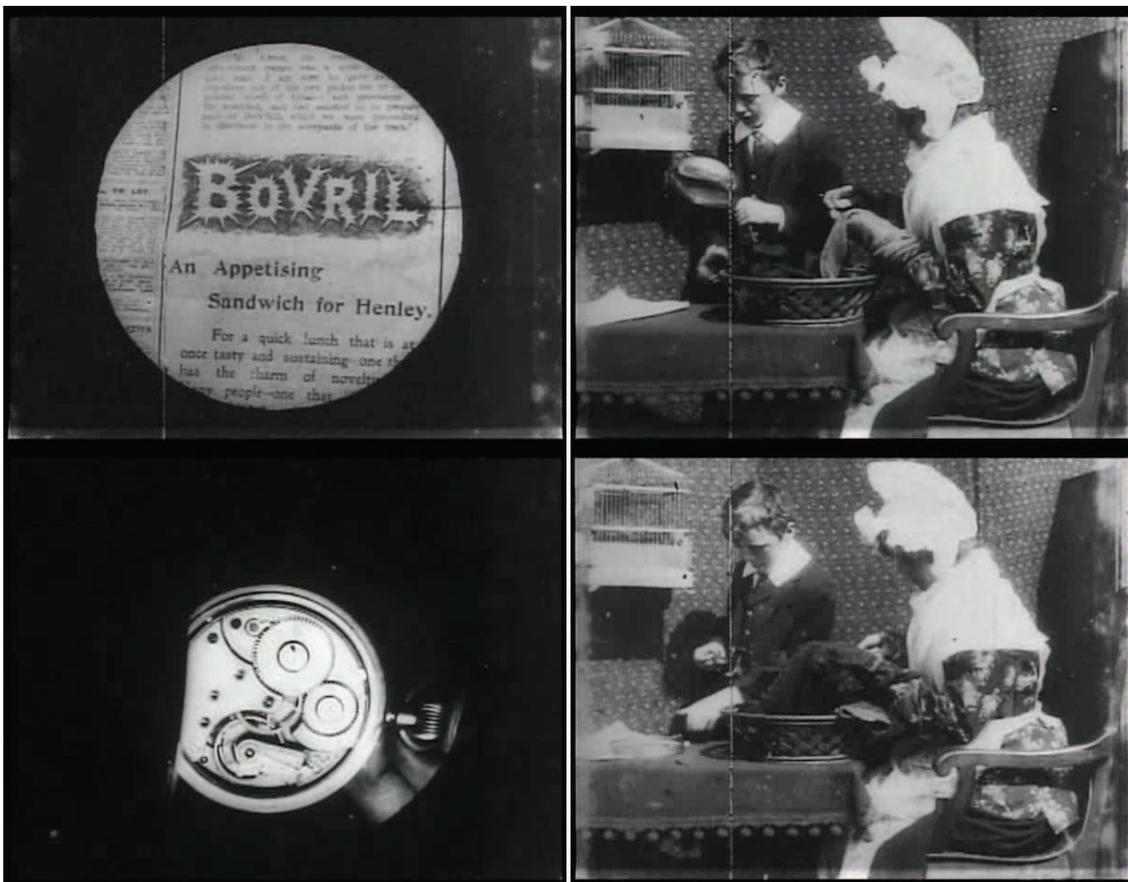
How It Feels to Be Run Over (Cecil M. Hepworth, 1900)

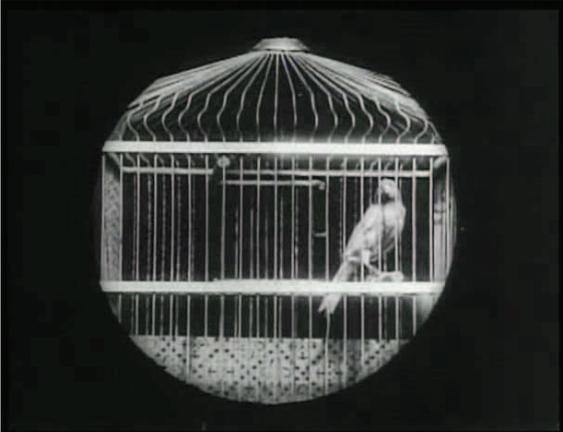


La sortie des usines Lumière (Louis Lumière, 1895)



Grandma's Reading Glass (George Albert Smith, 1900)





The Big Swallow (James Williamson, 1901)





An Interesting Story (James Williamson, 1905)



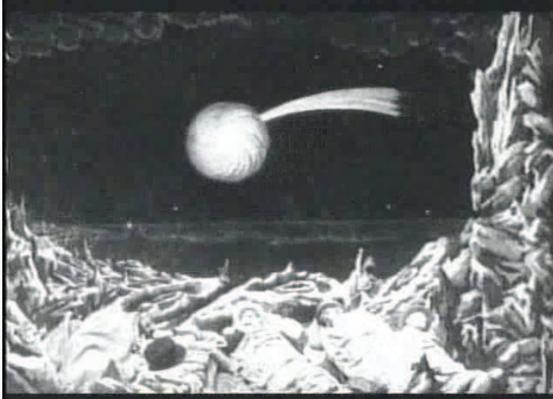
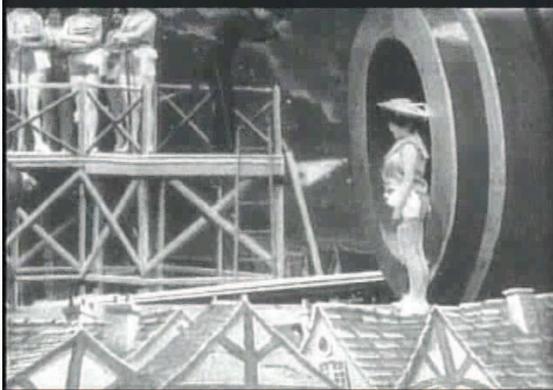


Extraordinary Cab Accident (Walter R. Booth e Robert W. Paul, 1903)

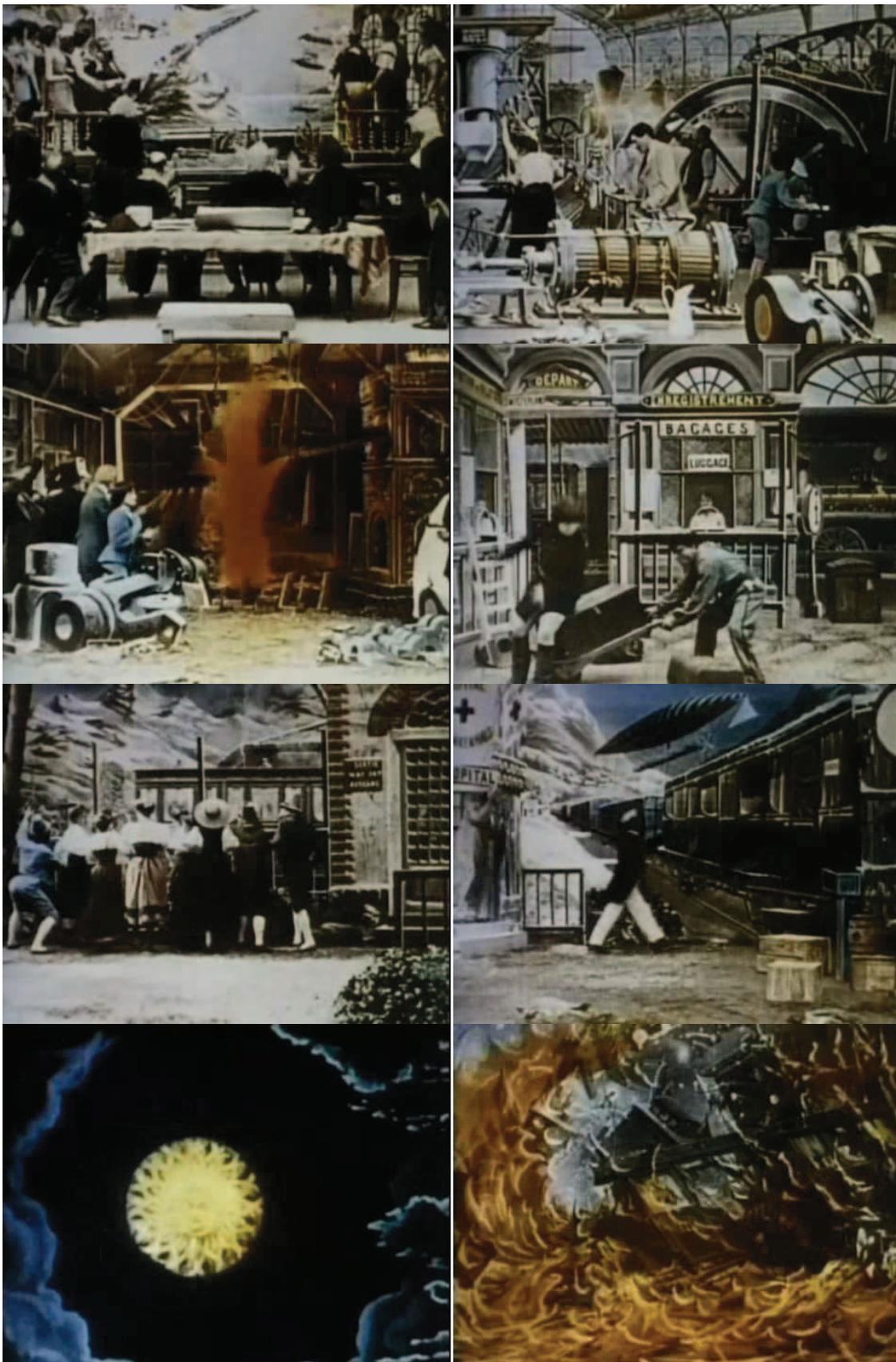


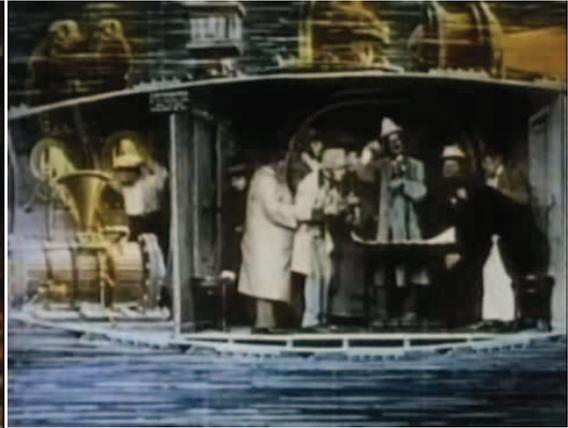
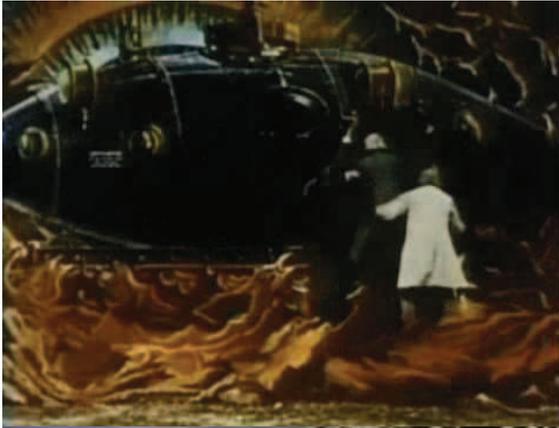


Le Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902)



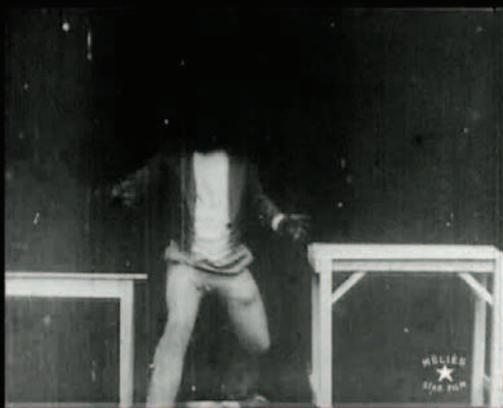
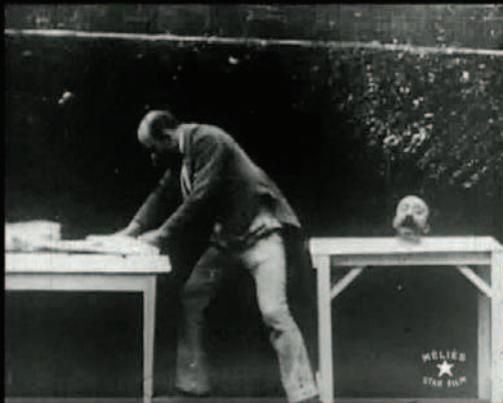
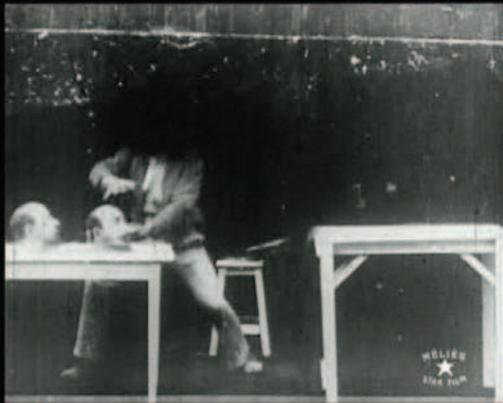
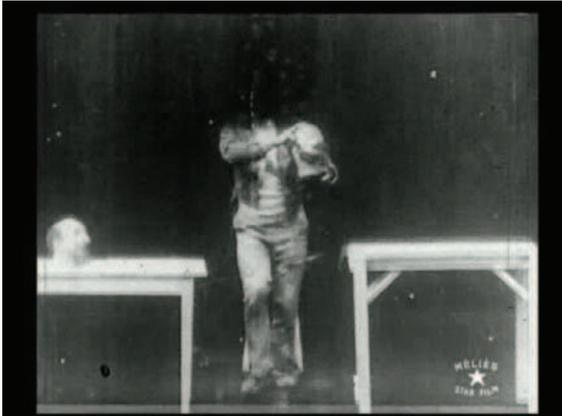
Le Voyage à travers l'Impossible (Georges Méliès, 1904)





Un homme de têtes (Georges Méliès, 1898)





L'homme-orchestre (Georges Méliès, 1900)



