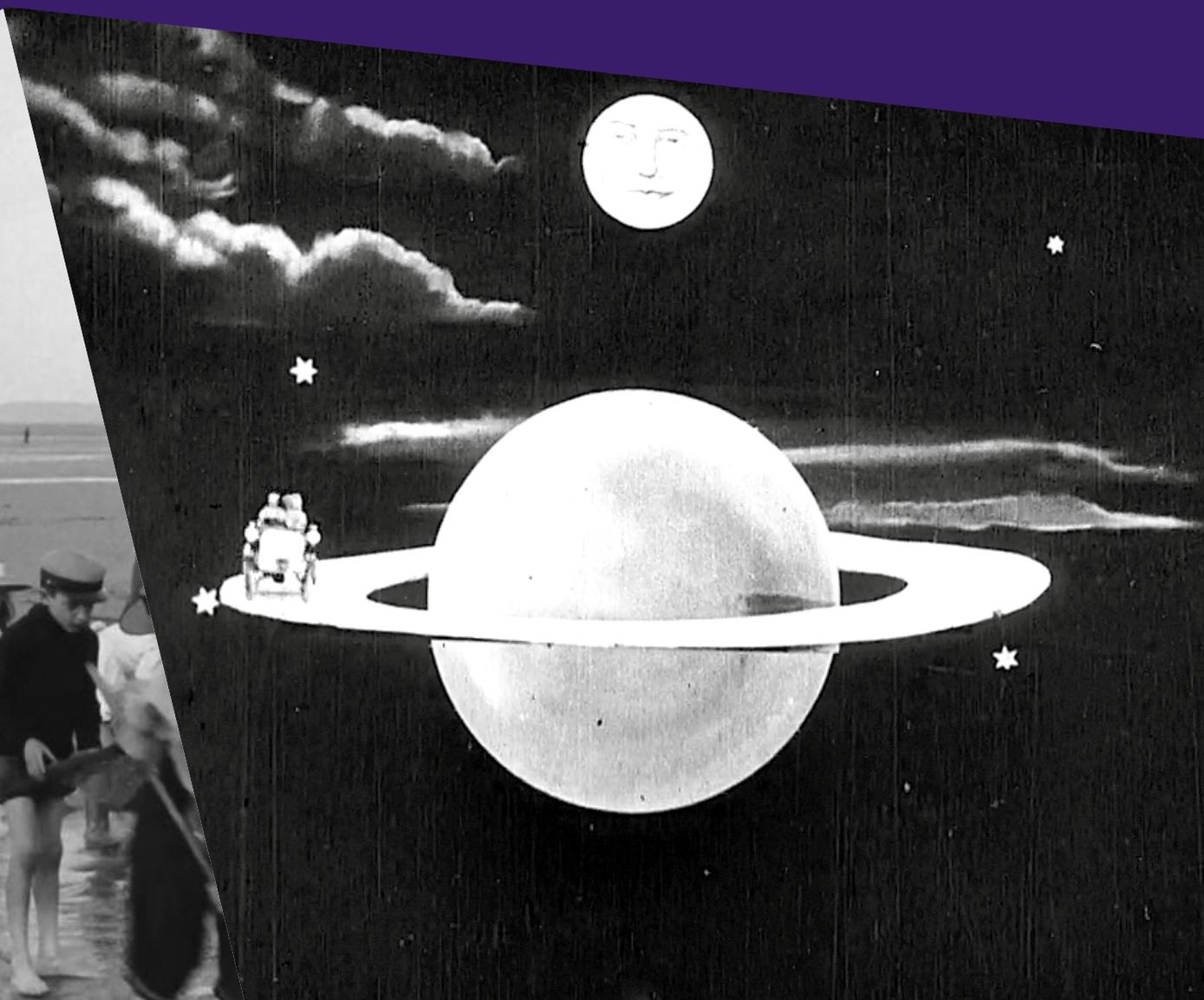




CINEMA DOS PRIMÓRDIOS

CADERNO PEDAGÓGICO

Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens



I - INTRODUÇÃO

- CinEd: Uma colecção de filmes, uma pedagogia do cinema p. 2
- Porquê estes filmes? p. 3
- O programa «Cinema dos primórdios» p. 3

II - OS FILMES: CONTEXTO p. 4**III - OS FILMES, UM A UM p. 8**

- Vistas Lumière (1895-1900) p. 8
- *Excursion en Italie: De Naples au Vésuve* [Excursão em Itália: de Nápoles ao Vesúvio], Camille Legrand (1904) p. 12
- *Les Nomades (Gypsy Life)* [Os nómadas (vida cigana)], realizador não identificado (1908) p. 14
- *Rescued by Rover* [Salva por Rover], Cecil Hepworth, Lewin Fitzhamon (1905) p. 16
- *Petit Jules Verne* [Pequeno Júlio Verne], Gaston Velle (1907) p. 16
- *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants* [A Viagem de Gulliver a Lilliput e aos Gigantes], Georges Méliès (1902) p. 20
- *La Fée Printemps* [A Fada Primavera], Ferdinand Zecca, Segundo de Chomon (1902-1906) p. 22
- *The «?» Motorist* [O Motorista «?»], Robert William Paul, Walter R. Booth (1906) p. 24

IV - CORRESPONDÊNCIAS p. 26

- Imagens-rebonds p. 26
- Questões de cinema, diálogos entre os filmes p. 27
- Passarelas p. 31

V - ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS p. 16**CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA**

CinEd dedica-se a uma missão de transmissão da sétima arte como objecto cultural e suporte de pensamento do mundo. Para tal, uma pedagogia comum é elaborada a partir de uma colecção de filmes provindos de produções dos países europeus parceiros do projecto. A abordagem pretende-se adaptada a uma época marcada pela mutação rápida, profunda e contínua da nossa forma de ver, receber, difundir e produzir as imagens. Estas são vistas sob uma multitude de ecrãs: do maior – o das salas de cinema – aos mais pequenos (os *smartphones*), passando bem entendido pela televisão, pelos computadores e pelos tablets. O cinema é uma arte ainda jovem, cuja morte já foi muitas vezes prevista; somos obrigados a constatar que não é nada disso.

Estas mutações repercutem-se sobre o cinema, e a sua transmissão deve ter nomeadamente em conta o modo cada vez mais fragmentado de visionar os filmes, a partir dos diversos ecrãs. As publicações CinEd propõem e afirmam uma pedagogia sensível e intuitiva, disponibilizando

saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogos entre a imagens e os filmes. As obras são encaradas em diferentes escalas, no seu todo evidentemente, mas também por fragmentos e segundo diferentes temporalidades – a imagem fixa, o plano, a sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam à apropriação dos filmes com liberdade e leveza; uma das finalidades principais consiste em discorrer sobre a imagem cinematográfica segundo múltiplas perspectivas: a descrição, etapa essencial de qualquer demanda analítica, a capacidade de extrair e seleccionar as imagens, classificá-las, compará-las, confrontá-las – as do filme em questão com as de outros, mas também com todas as artes da representação e da narrativa (fotografia, literatura, pintura, teatro, banda desenhada...). O objectivo é que as imagens não se escapem, mas sim que façam sentido. O cinema é, sob este ponto de vista, uma arte sintética particularmente preciosa para construir e consolidar os olhares das jovens gerações.

O autor deste caderno: *Michaël Dacheux* faz filmes desde 2008 (duas médias-metragens e uma longa-metragem, *L'Amour debout* ("O amor em pé"), inserida no programa de Cannes (ACID) e exibida em 2019). Trabalha também como colaborador artístico, na escrita e na montagem, em filmes de outros cineastas, e participou na revista de cinema *Vertigo*. Intervém muito regularmente em diferentes dispositivos de educação para o cinema junto de alunos, educadores, detidos (com a Cinemateca francesa, com a Universidade, com Femis, com a CinéFabrique ou ainda com a Ciclic) e concebe ferramentas pedagógicas para CinEd e para Le Cinéma, cent ans de jeunesse.

Com a participação de: *Marcos Uzal* e a colaboração de *Sébastien Ronceray*.

Coordenação pedagógica do dossiê: *Nathalie Bourgeois* (Cinemateca francesa / *Le Cinéma, cent ans de jeunesse*)

Agradecimentos: *Isabelle Bourdon*, pela revisão, *Elodie Imbeau*, *Julie Ferrif*, *Marie Gaumy*, *Jean-Christophe Marti*.

Coordenação geral: *Institut français*

Copyright: CinEd

Este caderno pedagógico é utilizável apenas num quadro não comercial, sendo o seu conteúdo protegido pelos artigos L.111-1 e L.112-1 do código da propriedade intelectual (CPI).

PORQUÊ ESTES FILMES, HOJE? ATRAVÉS DO MUNDO / MUNDOS IMAGINÁRIOS

Há já mais de um século que o cinema existe (125 anos oficialmente, em 2010!), o que parece sem dúvida uma eternidade, mas o seu surgimento continua no fim de contas muito próximo e muito recente, se comparado com o de outras artes, milenárias, como a arquitectura, a música, a pintura...

Nascido em 1895, o cinema prolonga o século XIX no século XX, que registou e acompanhou por todos os cantos do mundo.

Hoje, no século XXI, descobrir as suas primeiras imagens poderia então servir para melhor compreender o que funda, para os nossos espectadores, o espectáculo cinematográfico, assim se conseguindo melhor captar as emoções que ele transmite. Regressar às origens do cinema, até aos anos 1900-1910, é vasculhar num baú de tesouros e aí colher mil rostos, corpos em movimento, aparecimentos (e desaparecimentos) daqueles e daquelas, actores amadores ou profissionais e outros passantes anónimos, que se viram «apanhados» pelas primeiras películas das primeiras câmaras. É maravilhar-se diante das imagens de ruas, edifícios, viaturas, vestimentas, e deixar-se levar pelo espectáculo de aventuras e de jogos maliciosos. Os olhos dos mais jovens, a partir dos seis anos, podem bem abrir-se diante destes filmes curtos, atentos ao vento nas ondas, ao fumo de um vulcão, ao trabalho de um artesão, à circulação na rua, aos sinais distintivos das classes sociais. É também uma viagem pelos imaginários rocambolescos, sob os mares ou nas estrelas.

Tonalidades de preto e branco – já com a irrupção de algumas cores – sem diálogos audíveis, por vezes com música, mas sobretudo um movimento das imagens que fala a todas e a todos, seja qual for o país ou a língua: um cinema universal, misturando documentário, fascínio, ficção, filme com trucagens. Dos irmãos *Lumière* a *Méliès*, passando por *Gaston Velle* ou Segundo de *Chomón*, ou ainda filmes ao ar livre, desde os produzidos por *Pathé* aos dos ingleses *Cecil Hepworth* ou *Robert William Paul*, este programa convida-nos a pôr-nos a andar: seja para percorrer o globo seja para inventar mundos imaginários.

Pouco a pouco, e desde os seus primeiros anos, o cinema inventou e construiu: estas pesquisas, empreendidas num misto de ingenuidade e engenho, estão no centro deste programa. É uma juventude que se dá assim a ver, com o seu impulso de invenção, de audácia, de candura também, por vezes. Porque é preciso ver estes primeiros filmes como fontes de alegria e de espanto para hoje, muito mais do que peças de museu. Mesmo sendo reflexo e vestígio disso, estes filmes não se fecham no seu contexto histórico; tecem laços com outros filmes, de aqui ou de algures, e mais contemporâneos (como os da colecção *CinEd*) e dialogam em particular com os filmes do programa experimental «o Cinema reinventado», que apresenta outras invenções e liberdades formais. Apostemos que os jovens espectadores receberão com o entusiasmo das descobertas estas imagens que continuam a ter a ver connosco.

Este programa «Cinema dos primórdios» **CinEd** foi concebido pela **Cinemateca francesa**, com a parceria da **Cineteca di Bologna**, no quadro dum partenariado entre **CinEd** e o programa europeu **FLICK** (Film Literacy InCubator Klub).
 Coordenação geral de **CinEd**: **Institut français** (França);
 Parceiros de **CinEd**: **A Bao A Qu** (Espanha) / **Asociace českých filmových klubů** (República Checa) / **Arte Urbana Collectif** (Bulgária) / **Cinémathèque française** (França) / **Cooperativa Sociale GET** (Itália) / **IhmeFilmi** (Finlandia) / **NexT Cultural Society** (Roménia) / **Meno Avilys** (Lituânia) / **Os Filhos de Lumière** (Portugal).

PROGRAMA «CINEMA DOS PRIMÓRDIOS»

Através do mundo

Filmagens Lumière (1895-1900):

La Place des Cordeliers à Lyon [A praça dos Sapateiros em Lyon]
August-Brücke [A ponte August]
Barque sortant du port [Barca saindo do porto]
Baignade en mer [Banho no mar]
Enfants pêchant des crevettes [Crianças pescando camarões]
L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat [Chegada dum comboio na estação de La Ciotat]
Déchargement d'un navire [Descarga de um navio]
Lancement d'un navire [Lançamento de um navio]
Les Pyramides [As pirâmides]
En file indienne dans la montagne [Em fila indiana na montanha]
Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel [Panorama durante a ascensão à Torre Eiffel]
Panorama du Grand Canal pris d'un bateau [Panorama do Grande Canal, tomado de um barco]
Le village de Namou: panorama pris d'une chaise à porteurs
 [A aldeia de Namou: panorama tomado de uma liteira]

Excursion en Italie de Naples au Vésuve [Excursão em Itália, de Nápoles ao Vesúvio], Camille Legrand (1904)
Les Nomades (Gypsy Life) [Os nómadas (vida cigana)], prod. Pathé France (1908)
Rescued by Rover [Resgatada por Rover], Cecil Hepworth, Lewin Fitzhamon (1905)

Mundos imaginários

Le Petit Jules Verne [O pequeno Júlio Verne], Gaston Velle (1907)
Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants [A viagem de Gulliver a Lilliput e aos gigantes], Georges Méliès (1902)
La Fée Printemps [A fada Primavera], Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca (1902)
The «?» Motorist [O motorista «?»], Robert William Paul, Walter R. Booth (1906)

II. OS FILMES: CONTEXTO

Por Marcos Uzal

Os filmes apresentados no programa CinEd cobrem um período que vai das primeiras projecções do Cinematógrafo Lumière em 1895 até ao fim dos anos 1900, ou seja, do nascimento do cinema enquanto técnica e divertimento até aos começos da sua industrialização. Os modos de produção e de difusão dos filmes são nesse tempo ainda diversos e mal definidos, mas técnicos e artistas experimentam já o essencial do que constituirá a sua linguagem.

PRIMÓRDIOS DO CINEMATÓGRAFO

A palavra cinema é uma redução de «cinematógrafo», substantivo inventado pelos irmãos Lumière, ferramenta técnica que se tornará numa arte. O cinematógrafo é fruto de numerosas descobertas e invenções que o precederam. Atribui-se-lhe frequentemente como data de nascimento o ano de 1895, que é o das primeiras projecções de filmes Lumière.

Durante a primeira metade do século XIX, houve cientistas que se interessaram pelo facto de a nossa retina reter a luz, e de, conseqüentemente, as formas e as cores que constituem imagens, durante um instante muito curto, variarem consoante a intensidade luminosa do objecto. Tende-se hoje a pensar que este fenómeno se situará mais no cérebro do que na retina, mas o importante é que esta particularidade fisiológica, a persistência retiniana, nos permite sobrepor uma imagem a uma outra, se se sucederem no olho a uma velocidade suficientemente rápida. Se se decompuser um movimento simples em vários desenhos, podemos reconstituir tal movimento fazendo desfilar esses desenhos rapidamente diante dos nossos olhos: é a síntese do movimento. Vários jogos ópticos (fenacísticópio, zootrópio, praxioscópio) se baseiam nesta descoberta; o mais simples e conhecido é o folioscópio ou flipbook, um livrinho de desenhos que decompõem uma acção, a qual é recomposta quando se folheia o livrinho muito rapidamente.



Disco de fenacísticópio (1833),
coleção da Cinemateca francesa



Zootrópio (1890),
coleção da Cinemateca francesa



Praxioscópio à manivela

Paralelamente a estas descobertas, aperfeiçoa-se a fotografia, inventada por *Nicéphore Niépce* em 1826. Cientistas que estudavam a locomoção animal imaginam então processos que permitam séries de instantâneos, num lapso de tempo suficientemente curto para decompor o movimento de um ser vivo, e analisá-lo depois. Em Inglaterra, *Eadweard Muybridge* consegue sincronizar vários aparelhos fotográficos (até quarenta) que disparam sucessivamente a uma velocidade muito grande, para obter as etapas do movimento de um animal. Aperfeiçoando este princípio, o fisiologista francês *Étienne-Jules Marey* consegue, com o fuzil fotográfico (para fotografar o voo dos pássaros), depois com a cronofotografia (em 1889), fazer fotografias de rajada com um só aparelho e sobre um mesmo suporte (um disco circular ou uma tira de película maleável). Ao procurar registar as etapas de um movimento, o princípio da câmara foi encontrado.

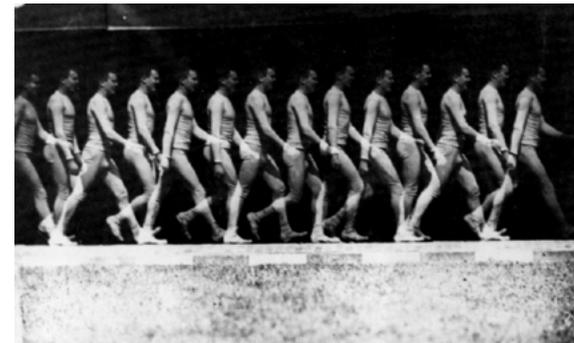


Fuzil fotográfico Marey (1882)



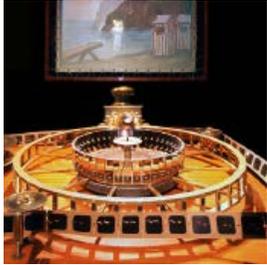
Cinetoscópio Kinetophone (1894),
coleção da Cinemateca francesa

Mas não é suficiente registar fotograficamente o movimento, como o faziam Muybridge e Marey; é também necessário poder exibi-lo. Em 1891, *Thomas Edison* completa um aparelho chamado cinetoscópio. Essa grande caixa de madeira, munida de um óculo, permite ver desfilar em círculo uma cena em movimento impressa sobre uma tira de película maleável. O cinetoscópio cria com eficácia uma ilusão de movimento devido ao desfile rápido das imagens sucessivas, mas essa ilusão só é visível por uma pessoa de cada vez.



Um homem caminhando, Étienne-Jules Marey, Cronofotografia (1883)

Além do aperfeiçoamento das técnicas de filmagem, a grande ideia dos irmãos Lumière é fazer que a câmara seja também um aparelho de projecção. Para tal, os irmãos inspiram-se na lanterna mágica (primeira máquina de projecção de imagens, inventada no século xvii, cujos espectáculos continuaram a ser populares até ao século xix) e no Teatro óptico de *Émile Reynaud*, que projectava tiras de desenhos que se animavam sobre um ecrã grande.

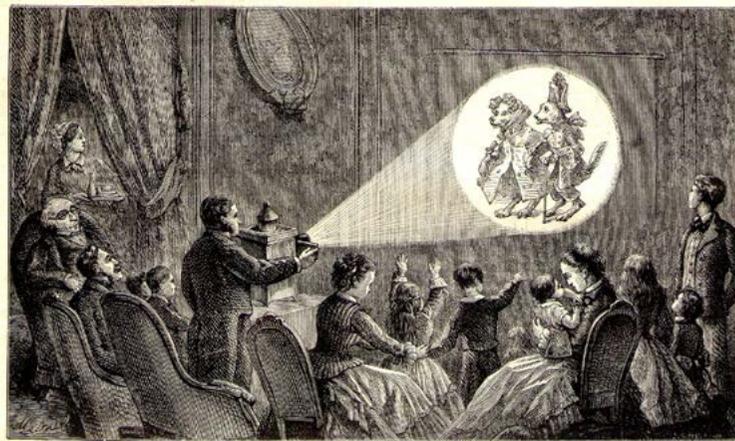


Ao aumentar o tamanho das imagens pela projecção, o cinematógrafo tornou-se um espectáculo colectivo. Para *Jean-Luc Godard*, Edison inventou a televisão (dado que o espectador do cinetoscópio ficava só em frente de uma pequena imagem rodando em círculo numa caixa), antes de os Lumière inventarem o cinema, quer dizer a projecção pública de um filme numa sala.

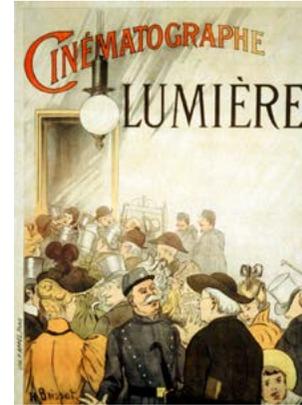
Teatro óptico (reconstituição),
colecção da Cinemateca francesa

PRIMEIROS LUGARES DE PROJECCÃO

A primeira projecção pública e paga do cinematógrafo tem lugar no salão indiano, no subsolo do *Grand Café*, em Paris, em 28 de Setembro de 1895. Uma tela é aí estendida à guisa de ecrã, uma centena de cadeiras são aí dispostas. A entrada é de um franco. O programa é constituído por uma dezena de filmes com cerca de um minuto cada, entre eles *La Place des Cordeliers à Lyon* e *Baignade en mer*. A primeira sessão conta apenas com trinta e três espectadores e a imprensa não está presente. Mas o boca-a-orelha funciona, e há alguns dias em que o Salão indiano acolhe não menos de dois mil espectadores.



Uma representação de lanterna mágica – Desenho de Mesnel



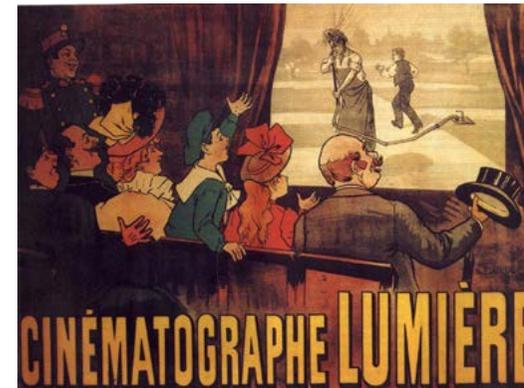
Cartaz, por *Henri Brispot* (1896)

Em Janeiro de 1896, começam as primeiras projecções em *Lyon*. Depois irão multiplicar-se em França e no mundo. Em Junho de 1896, um enviado da sociedade Lumière organiza projecções triunfais em Nova Iorque. Mas nos Estados Unidos o mercado depressa é abafado pela aparição de aparelhos concorrentes, como os criados pela *American Mutoscope Company*, sociedade de produção e de distribuição de filmes.

Até 1907, os filmes são essencialmente projectados nos anexos de bares, em cafés-concerto, casas de música, feiras, teatros, casinos, museus de cera ou circos. Nessas salas de projecção temporárias, o programa de uma trintena de minutos é constituído por filmes que duram de um a dez minutos. O público varia cultural ou socialmente consoante os locais de projecção.

Nos Estados Unidos, o conceito de sala de cinema impõe-se desde 1905, com os *nickleodeons*, que devem o seu nome ao seu custo muito baixo de um níquel (moeda de cinco cêntimos). Só a partir de 1907, com a expansão do cinema, na Europa, alguns lugares são transformados em salas especificamente dedicadas à projecção cinematográfica.

Desde 1896, o cinematógrafo é apresentado em feiras, principalmente em França, em Inglaterra e na Holanda. Feirantes compram material de projecção e montam salas de cinema ambulantes, graças a geradores eléctricos. As vistas Lumière cedem rapidamente o seu lugar aos filmes cómicos, produzidos por *Méliès*, *Charles Pathé* ou *Léon Gaumont*. Em França, a partir de 1907, *Pathé* prefere as salas sedentárias, alugando filmes de preferência a vendê-los, o que permite controlar a sua difusão, excluindo os feirantes do mercado. O desenvolvimento das salas de cinema dá um golpe no cinema de feira, que resiste nos locais mais modestos, em que a instalação de salas fixas é impossível (alguns subúrbios, pequenas vilas e aldeias).



Cartaz original
por *Auzolle* (1896)

OS PRIMEIROS «FILMADORES»

1) Os operadores de câmara Lumière.

Os irmãos *Lumière*, industriais lioneses com posses, produzem eles mesmos todas as tiras que constituem os seus programas: cenas familiares, «vistas» documentárias, comédias com realização. Para completar o seu catálogo, acabam por enviar operadores de câmara pela França e pelo mundo inteiro (Europa, México, Cuba, Estados Unidos, Austrália, Japão, China, Vietname, Argélia...) para recolher imagens.

Equipados com todo o material necessário para filmar (câmaras, tripés, tiras de película virgem, banhos para revelação), os operadores organizavam sessões para promover o cinematógrafo (com a câmara a fazer as funções de projector). Deste modo os passantes filmados podiam vir ver-se em seguida sobre o ecrã de projecção.

Estes operadores permaneciam anónimos, sendo os filmes apresentados como produções Lumière, mas alguns tornaram-se conhecidos, nomeadamente por mais tarde terem dado testemunho da sua experiência: *Félix Mesguich*, *Alexandre Promio*, *Gabriel Veyre*.

2) Méliès e os mágicos.

George Méliès já é um célebre prestidigitador do teatro *Robert-Houdin* (que comprou em 1888) quando assiste à projecção no *Grand Café* em 1895. Ele vê imediatamente no cinema uma maneira de aperfeiçoar os seus truques de magia.

Passa a incluir filmes nos seus espectáculos a partir de 1896, primeiramente tiras de *Edison*, logo de seguida, filmes por ele realizados. Pouco a pouco, afina as trucagens propriamente cinematográficas: por exemplo, para as substituições e desaparecimentos, ele deixa de filmar o tempo necessário para substituir um elemento por um outro (ou de o retirar totalmente) antes de recomeçar a dar à manivela.

Em 1897, em *Montreuil*, num hangar envidraçado, ele cria um estúdio onde reproduz a maquinaria do teatro *Robert-Houdin*. Para os seus filmes com trucagens, ele inspira-se de contos ou da literatura popular da época, nomeadamente de *Jules Verne*.

Criando a sua própria sociedade de produção (*Star Film*), autor de mais de quinhentos filmes dos quais é ao mesmo tempo realizador, cenógrafo, actor e autor da trucagem, *Méliès*, ao contrário dos Lumière, considera o cinema como puro espectáculo, inventando um universo e materializando fantasias.

Infelizmente, manteve-se sempre dependente do palco e dos seus décors, não sabendo integrar as noções de montagem, de escala de planos, de ângulos e de durações. Os seus planos, sempre longínquos e fixos, mantêm-nos na posição de um espectador de teatro, sem nunca variar de ponto de vista. Pouco a pouco, os seus filmes acabaram por cansar os espectadores. *Méliès* realizou o seu último filme em 1913 e, arruinado, terminou a sua vida a vender brinquedos na estação de *Montparnasse*, em Paris.

Continuador de *Méliès*, *Gaston Velle*, realizador de *Petit Jules Verne*, tinha igualmente uma formação de prestidigitador. O espanhol *Segundo de Chomón*, realizador de *La Fée Printemps*, começa a sua participação no cinema como colorista, antes de se tornar um especialista da filmagem imagem por imagem. Ele retoma por vezes ideias inspiradas em *Méliès*, utilizando a montagem cinematográfica para construir narrativas muito divertidas e ritmadas, e por vezes mais inventivas do que as do seu rival.

3) A escola de Brighton

A partir de 1895, em Inglaterra, o cientista *Robert William Paul* lança-se no fabrico de aparelhos de registo e de projecção, assim como na produção de filmes. É o começo da indústria cinematográfica inglesa, marcada por uma procura de independência. Paul é também o conselheiro técnico de dois habilidosos geniais de *Brighton*: um fotógrafo, *George Albert Smith*, e um farmacêutico, *James Williamson*, que fabricam, cada um com a sua própria câmara, a partir de 1896, e realizam filmes com toda a liberdade. Depressa se lhes associam outros aprendizes de cineastas, como *Cecil Hepworth*, produtor de *Rescued by Rover*. Enquanto por todo o lado a linguagem cinematográfica está apenas nos seus balbuciantos, estes amadores esclarecidos realizam filmes muito audaciosos, com montagens complexas, inventando o campo-contracampo¹, explorando a profundidade de campo, jogando com as mudanças de pontos de vista, o grande-plano ou o plano subjectivo². As suas experiências, muitas vezes muito divertidas (como o demonstra *The «?» Motorist*) marcaram profundamente a evolução da arte cinematográfica.

4) Pathé e Gaumont, Zecca e Guy: os primórdios da indústria francesa.

Em 1896, o industrial *Charles Pathé* cria o cinetógrafo, aparelho que permitia registar e projectar filmes. Concebida nos seus ateliês, a sua invenção, barata, conhece um êxito fulgurante. Ele começa a produzir filmes em 1899, confiando a direcção desse departamento a *Ferdinand Zecca*, que realiza dramas realistas (*Histoire d'un crime*, *Les Victimes de l'alcoolisme* [História de um crime, As vítimas do alcoolismo]). Rapidamente *Pathé* adquire a preocupação de abordar todos os géneros de fácil distribuição no mundo inteiro: cenas cómicas, filmes com trucagens (muitas vezes realizados por *Gaston Velle* ou *Segundo de Chomón*). Na mesma altura, *Léon Gaumont* começa a interessar-se pelo cinema. Em 1897, emprega *Alice Guy*, sua secretária, que se torna a primeira mulher realizadora da história do cinema. É-lhe atribuída a maior parte dos filmes de todos os géneros produzidos por *Gaumont* entre 1897 e 1906, ou seja mais de duzentas tiras.

Embora certos realizadores dos primeiros filmes *Pathé* e *Gaumont* sejam hoje em dia referenciados pelos historiadores – *Ferdinand Zecca*, *Lucien Nonguet*, *Gaston Velle*, *Alice Guy*, *Segundo de Chomón* –, apenas a casa de produção interessava na altura. Com a excepção de *Méliès*, criador solitário e personalidade conhecida, a noção de realizador não fazia então sentido; apenas o género e o assunto do filme interessavam aos espectadores.

¹ Técnica que consiste em filmar uma situação sob um dado ângulo e depois sob um ângulo oposto, frequentemente utilizada para cenas de diálogo ou para mostrar sucessivamente uma personagem que observa e depois o que ela vê.

² Um «plano subjectivo» faz o espectador adoptar o ponto de vista de uma personagem, como se visse através dos seus olhos.

PRIMEIROS SONS

Relembremos que o cinema era mudo na época. Ainda que se saiba registrar o som desde os anos 1870, foram precisas numerosas experiências antes de se poder sincronizar com precisão as imagens com o som. Antes disso, projectados nos cafés-concerto, os filmes são então, muito naturalmente, acompanhados de música: improvisações, recurso a árias clássicas ou a canções na moda, que servem para preencher os intervalos para mudança de bobinas e para cobrir o barulho do projector colocado no meio dos espectadores.

Também se recorre por vezes a efeitos sonoros e à utilização de cartões com texto para acrescentar pormenores. Um conferencista ou um pantomineiro podem juntar comentários, diálogos e notas dramáticas ou papéis. Os vendedores de filmes fornecem opúsculos que informam sobre o material necessário para os efeitos sonoros e que dão indicações sobre os comentários e os diálogos. Assim, as sessões raramente eram silenciosas.

PRIMEIRAS CORES

Como as emulsões apenas filmavam a preto e branco, algumas cópias eram coloridas depois da revelação: cada fotograma era então pintado à mão (como no caso de *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*, de Méliès). Para que o efeito seja conseguido, era necessário prevê-lo desde a rodagem, utilizando roupas, acessórios, décors exclusivamente cinzentos-claros, para que a imagem ficasse suficientemente translúcida para poder ser pintada. A coloração era confiada a ateliês já especializados na coloração de placas de lanterna mágica e de fotografias.

O *Pathécolor*, desenvolvido por *Segundo de Chomón* em 1903, utiliza moldes, pré-recortados a partir de planos do filme, que permitem repartir com mais precisão as cores definitivas sobre diferentes partes da imagem (um molde para cada cor). A técnica da tintura, mais barata e mais simples, consiste em mergulhar a película num corante que penetra uniformemente a emulsão. Isto produz cores monocromáticas, que podem variar consoante os planos ou as cenas, como em *Excursion en Italie*, de *Camille Legrand*. Muitas vezes a cor era escolhida em função do décor ou do ambiente: verde para as paisagens, azul para a noite, vermelho para o fogo... O preço das cópias coloridas era bem mais elevado. Coloria-se principalmente os filmes faustosos e trabalhados: fantasias ou cenas com trucagens. Isto também dá indicação do quanto a cor era então considerada como um factor de ilusão, de beleza plástica e não de realismo. A cor afasta definitivamente o cinema da objectividade fotográfica, para dar-lhe uma dimensão mais pictórica.

PRIMEIROS TESTEMUNHOS

Depois das primeiras projecções *Lumière*, duas crónicas jornalísticas foram no mesmo sentido para saudar a invenção. Em *Le Radical* de 30 de Setembro de 1895: «Já recolhíamos e reproduzíamos a palavra, agora recolhemos e reproduzimos a vida.

Poderemos, por exemplo, rever os nossos entes queridos em acção muito tempo depois de os haver perdido.» No mesmo dia, em *La Poste*: «Quando estes aparelhos estiverem acessíveis ao público, quando todos nós pudermos fotografar os seres que nos são queridos, não apenas na sua forma imóvel, mas no seu movimento, na sua acção, nos seus gestos familiares, com a palavra na ponta dos lábios, a morte deixará de ser absoluta.» Estes primeiros testemunhos dizem o quanto a invenção do cinematógrafo realizava um sonho da humanidade, muito presente na literatura fantástica do século XIX (*Júlio Verne*, *Mary Shelley*...): fazer aceder os seres amados a uma forma de imortalidade.

Em Julho de 1896, depois de ter descoberto o cinematógrafo na feira de *Nijni-Novgorod*, *Máximo Gorki* escreveu um famoso artigo sobre essa experiência: «Ontem à noite, estive no Reino das Sombras. Vocês nem supõem a estranheza desse mundo! Um mundo sem cor, sem som. (...) Ali não existe vida, mas a sombra da vida. Não existe movimento da vida, mas uma espécie de espectro mudo.» Onde os dois jornalistas antes citados viram sobretudo a restituição da vida, *Gorki* contempla inquietantes fantasmas, apontando o que distancia aquelas imagens da vida, em vez do que as aproxima. Estes pontos de vista não são contraditórios: se o cinema preserva alguma coisa dos vivos é através da materialização da própria ideia de fantasma.

NOVOS ESPECTADORES

Muitos dos filmes realizados durante os primeiros dez anos do cinema desapareceram ou chegaram até nós em mau estado, até porque as primeiras películas, em parte constituídas por nitrato, eram particularmente inflamáveis. Até à criação das cinematecas, nos anos 1930, não se considerou importante preservar essas tiras, geralmente concebidas como divertimentos em desuso. O prestígio dos *Lumière* ou a perenidade de *Pathé* e de *Gaumont* fizeram preservar bem os seus catálogos, enquanto a ruína de *Méliès* foi acompanhada pela destruição dos seus negativos originais e do desaparecimento das suas cópias. Mas não chega reencontrar esses filmes; é também necessário restaurá-los, para que possam ser vistos num estado o mais próximo possível do que tinham quando foram feitos, mesmo que a usura do tempo neles tenha forçosamente deixado a sua marca: riscos, manchas, apagamentos devidos à dissolução da emulsão. A cópia de *Rescued by Rover*, que não foi restaurada, é disso um exemplo.

Continuadamente alimentados com imagens, não podemos voltar a ser um espectador dos primeiros tempos do cinematógrafo. Contudo, esses filmes não devem ser vistos como meras peças arqueológicas. A vida que eles registam e a energia que os anima não se extinguiram. Eles testemunham a exaltação sentida por aqueles que recorriam a uma nova e inovadora técnica, que ainda não era uma arte, nem uma linguagem, nem uma verdadeira indústria.

Vejam como eles se maravilham, como eles inventam, como eles se divertem!

III - OS FILMES, UM A UM

VISTAS LUMIÈRE – FRANÇA (1895-1900)

LOUIS E AUGUSTE LUMIÈRE, INVENTORES DO CINEMATÓGRAFO

Nascidos nos anos 1860 de um pai fabricante de placas fotográficas, *Louis e Auguste Lumière*, diplomados em física e química, participam, com as suas inovações no desenvolvimento técnico e financeiro do ateliê industrial do seu pai, o qual se torna muito próspero no final dos anos 1880. Motivado por um movimento contemporâneo visando «reproduzir a vida», e por uma longa investigação técnica desenvolvida por cientistas como *Jules Janssen*, *Eadweard Muybridge* ou *Étienne-Jules Marey*. *Antoine Lumière*, curioso das invenções ópticas do seu tempo, encoraja os filhos a orientarem as suas pesquisas para o que resultará no cinematógrafo. Este, registado em 1895, consiste numa câmara que funciona com uma manivela e não com energia eléctrica (mecanismo que permite filmar no exterior), e que também serve para fazer cópias de filmes. A sua terceira função é a de projector: inspirando-se no teatro óptico de *Émile Reynaud*, o cinematógrafo permite a projecção sobre um grande ecrã branco com vários espectadores em frente: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [A saída da fábrica Lumière em Lyon], filmada por *Louis Lumière* em frente da porta da fábrica da família, é o primeiro filme do cinematógrafo. Será projectado, a par de outros nove (entre os quais *La Place des Cordeliers à Lyon* e *Baignade en mer*, presentes neste programa) no subsolo do Grand Café, em Paris, em 28 de Setembro de 1895, no que foi a primeira projecção cinematográfica pública e pagante.



La Place des Cordeliers à Lyon (1895)

Produção: Sociéte Lumière

Realização: Louis Lumière

Sinopse: Na praça dos Cordeliers em Lyon, circulam calectes, charretes e peões.

PRODUTORES E CINEASTAS

Estas projecções conhecem, pouco a pouco, um grande êxito. Com a *Société Lumière*, *Louis e Auguste* realizam ou produzem «vistas», mas também comédias representadas (entre as quais o célebre *Arroseur arrosé* (“Regador regado”). Ao cabo de alguns anos, o público cansar-se-á; a sua produção interrompe-se em 1902. A sociedade *Lumière* passa a produzir apenas película. *Louis Lumière*, por seu lado, inventará técnicas de cinema em relevo e depois de filmes a cores, para tentar melhorar a reprodução da realidade no ecrã.

CONDIÇÕES E TEMAS DAS «VISTAS» LUMIÈRE

Chama-se «vistas Lumière» (“vistas fotográficas animadas”) aos filmes rodados com o cinematógrafo por *Louis Lumière* (Auguste apenas teria rodado um), ou por operadores de Câmara formados entre 1895 e 1900. Exceptuando as vistas cómicas, estas vistas são em essência documentários, em que os temas são «tomados ao vivo». O princípio é simples: um tema é escolhido, uma localização referenciada, um horário considerado oportuno pela actividade nesse local e pela luz (natural); a câmara fica as mais das vezes fixa, o operador faz desfilarm com a manivela a película, que se acaba no fim da bobina. Estes filmes, constituídos por um único plano (plano: unidade compreendida entre o acionamento e a paragem de uma câmara), duram um pouco menos do que um minuto. As vistas são de início rodadas perto da sede dos *Lumière*, em *Lyon*, ou em *La Ciotat*, na costa mediterrânica francesa, onde se encontrava a sua residência familiar, e depois em muitas outras cidades, em França, na Europa e no mundo. Uma imensa maioria dos temas situa-se em exteriores: nos sítios onde há circulação (mercados, praças, pontes...), em locais de trabalho (ateliês, portos...), na altura de actividades de lazer ou domésticas (brincadeiras de crianças, animais...).



Lancement d'un navire (1896)

Produção: Sociéte Lumière

Realização: Louis Lumière

Sinopse: Em La Seyne-sur-Mer, o casco de um barco desliza sobre um canal, sob os olhares de uma multidão de espectadores.

A CIÊNCIA E O ACASO

A duração da bobina «sacraliza» o momento da tomada de vista: tudo deverá estar contido nesse minuto (cinquenta segundos exactamente). Com poucas excepções, os operadores fazem apenas uma «tomada». A maior parte das vezes, é efectuado um reconhecimento do local muito rigoroso e é escolhida a localização da câmara. Se a acção está prevista nas suas grandes linhas, começar o registo em imagens continua a ser uma espécie de aposta, como um dispositivo de experiência científico, uma maneira de «armar uma cilada» ao real que, durante o registo em imagem, dá azo ao imprevisto.

Este tempo contado implica uma grande quantidade de observação e de atenção: observe, por exemplo, todo o esforço que envolve a saída da água em *Baignade en mer*, e alguns espectadores maravilhados da época descobriam deste modo o mar pela primeira vez. Assim, passa-se sempre alguma coisa nestas vistas (o tempo que faz, o fumo a sair de uma locomotiva, a corrida aleatória das crianças de Namo...) mesmo se nada se passa a priori, não querendo isso dizer que não é procurada uma eficácia narrativa (pode mesmo haver uma espécie de estase, criando contudo tensão, como em *Barque sortant du port*). Ver estas vistas várias vezes é tentador, não sendo um único visionamento capaz de as esgotar.



Baignade en mer (1895)
 Produção: Société Lumière
 Realização: Louis Lumière
 Sinopse: De um pontão, uma mulher e algumas crianças saltam e mergulham repetidamente no mar.

ALEXANDRE PROMIO E GABRIEL VEYRE, OPERADORES DE CÂMARA LUMIÈRE

A partir da primeira metade de 1896, Louis Lumière forma uma centena de operadores de câmara. Estes «operadores Lumière» partem para múltiplas paragens do globo para mostrarem e rodarem numerosas vistas; mas a maior parte deles permanecem desconhecidos (cf. cap. 2). Alexandre Promio (que realiza *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, em Veneza; *Enfants pêchant des crevettes* em Inglaterra; *Déchargement d'un navire* em Barcelona; *Les Pyramides (vue générale)* em Guiza) e Gabriel Veyre (que roda *Le Village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs*, no Vietname) foram os que ficaram célebres.



Les Pyramides (vue générale) (1897)
 Produção: Société Lumière
 Realização: Alexandre Promio
 Sinopse: Uma caravana de camelos e depois um grupo de pedestres passam diante da Esfinge e da pirâmide de Guiza.

OS PANORAMAS LUMIÈRE, PRIMEIROS TRAVELLINGS

Se em geral as vistas são fixas, algumas delas são filmadas com a câmara instalada sobre um aparelho de locomoção. Promio utiliza uma gôndola para a vista sobre o Grande Canal, considerado como o primeiro *travelling* da história do cinema. Estes panoramas Lumière obtêm um grande sucesso; a câmara sobe (como no ascensor da Torre Eiffel), segue (as margens do Canal) ou recua (afastando-se da aldeia de Namo): diríamos hoje que se trata respectivamente de *travellings* ascendente, lateral ou para trás. Estes movimentos trazem uma fluidez harmoniosa e uma presença mais forte dos relevos das paisagens; isto cria por vezes também deslumbramento e uma descoberta à medida que o filme avança. Para *Le Village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs*, o movimento instável para trás faz sentir a liteira desde a qual a vista é filmada, e reforça a sensação de partida do operador de câmara.



Panorama du Grand Canal pris d'un bateau (1896)
 Produção: Société Lumière
 Realização: Alexandre Promio
 Sinopse: De um barco, vêem-se desfilarem as fachadas dos palácios na margem do Grande Canal, em Veneza, enquanto se cruza com as gôndolas que ali navegam.



Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel (1898)
 Produção: Société Lumière
 Realização: não identificado
 Sinopse: Do interior de um elevador no interior da Torre Eiffel, descortinamos o Palácio do Trocadéro (hoje desaparecido) e as suas áleas. Vê-se, «em plongée» um barco típico (péniche) que passa no Sena, bem como os passantes e as viaturas em terra tornar-se cada vez mais pequenas. Um salto na imagem indica que houve certamente uma paragem durante a rotação.

O ENQUADRAMENTO E O FORA DE CAMPO

A formação de pintor e de desenhador, bem como a prática de fotógrafo amador, de Louis Lumière não são sem dúvida estranhas à construção dos enquadramentos equilibrados das vistas Lumière. Rigorosos, estes enquadramentos fazem também sentir a vida presente para além deles, aos lados e atrás da câmara, no fora de campo. Em *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, os viajantes passam em frente da câmara, o que tem como efeito abolir a convencional «quarta parede» vinda do teatro. Um passante, uma viatura, ou qualquer outro elemento que entra ou que sai do enquadramento (entradas e saídas de campo) criam movimento e acontecimento, efeitos de surpresa e uma forma de tensão dinâmica, dado que nunca se sabe o que pode acontecer a seguir, como em *Place des Cordeliers*, ou *August-Brücke*. Estes movimentos participam de uma coreografia no plano: em *Baignade en mer*, é um prazer ver entrar, sair e reentrar no enquadramento pequenas personagens que se nos tornam familiares, mesmo se em apenas um minuto. Nas vistas Lumière, o enquadramento é uma janela na qual se agitam os movimentos do mundo, colhidos ao vivo.



August-Brücke (1896)

Produção: Société Lumière

Realização: não identificado

Sinopse: Sobre a August-Brücke em Dresden, circulam peões e veículos.

PROFONDEUR DE CHAMP

On appelle la profondeur de champ la zone de netteté entre l'avant et l'arrière-plan d'une image. Plus la distance de netteté est grande, plus on dit qu'il y a une grande profondeur de champ. L'objectif du cinématographe (son système optique), conçu techniquement par Louis Lumière, est destiné particulièrement aux prises de vue en plein air. Cette profondeur de champ est particulièrement sensible dans *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* : il a été longtemps affirmé, de façon exagérée, que les premiers spectateurs du film avaient été effrayés par l'arrivée du train à l'écran à cause de la perspective et du réalisme. Ce qui est certain, c'est que la profondeur de champ crée un effet de relief, associé au mouvement en diagonale vers l'avant du train arrivant du fond de l'image.

Beaucoup de vues Lumière procèdent d'un défilement dans la profondeur de personnages en ribambelle : les baigneurs de *Baignade en mer*, les chasseurs alpins d'*En file indienne dans la montagne*. Cela produit un suspense (Combien y en a-t-il ? Quand cela va-t-il s'arrêter ?) autant qu'un effet comique dû à la répétition et à l'indifférenciation de chacun.

La profondeur de champ permet aussi de se laisser distraire par des éléments à l'arrière-plan qui, a priori, ont moins d'importance que l'action principale, comme les silhouettes au loin sur la plage dans *Enfants pêchant des crevettes*.



L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1896)

Produção: Société Lumière

Realização: Louis Lumière

Sinopse: Na gare de La Ciotat, viajantes em trajos domingueiros esperam pelo comboio, que chega do fundo da imagem, abranda a marcha e pára; passageiros descem, outros sobem para o comboio.



En file indienne dans la montagne, I. Montée (1899)

Produção: Société Lumière

Realização: não identificado

Sinopse: Uma longa fila de soldados caçadores alpinos sobe ao longo de um glaciar e serpenteia na neve.

O JOGO COM A CÂMARA

A presença da câmara influencia, mais ou menos, o conteúdo da cena filmada. Assim, em *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ou *August-Brücke*, observam-se olhares dirigidos para o aparelho, passantes que procuram contorná-lo enquanto outros parecem não lhe prestar atenção. Podemos perguntar-nos se em *Baignade en mer*, os banhistas, entre incómodo e alegria, não exageram o seu entusiasmo, com alguma tendência para a cabotinagem. Em *Déchargement d'un navire*, assiste-se a um verdadeiro recurso da sentença da câmara (entre provocação e sedução) por dois operários. Desses rostos e das respectivas expressões pode retirar-se uma forte emoção, resultante de haver uns anónimos que interrompem a sua actividade, ficando eles de repente surpreendidos por aquele objecto que regista a sua imagem. Assim reage o rapazinho de boné à direita do enquadramento de *August-Brücke*, que fica especado a olhar para a câmara, quase se tornando então o herói da cena. Quanto às crianças da aldeia de Namou, são a sua corrida, os seus olhares e os seus risos em frente da câmara que se tornam o motivo do filme.



Déchargement d'un navire (1896)

Produção: Société Lumière
Realização: Alexandre Promio
Sinopse: No porto de Barcelona, operários transportam sobre um barco mercadorias usando uma prancha de embarque. Vários deles parecem esquecer por momentos a sua tarefa e divertem-se diante da câmara.



Le Village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs (1900)

Produção: Société Lumière
Realização: Gabriel Veyre
Sinopse: Numa rua de Namo, na Indochina francesa (hoje Vietname), os aldeões acompanham e as crianças correm alegremente para a câmara; a partida do operador, que se afasta sobre uma liteira.

FILMES DE FAMÍLIA AMADORES

Para as vistas rodadas em *Lyon* ou em *La Ciotat*, *Louis Lumière*, em plena experimentação com a sua nova máquina, recorre frequentemente, como figurantes, a parentes, a amigos ou a empregados. A senhora Lumière e as suas duas filhinhas estão presentes em *Barque sortant du port*. E os sujeitos das vistas correspondem muito frequentemente aos preferidos, à época, pelos fotógrafos amadores. Tendo-se os Lumière tornado industriais muito ricos, muitas vistas registam uma vida de família burguesa, um mundo de proprietários satisfeitos, nesse fim do século XIX.



Barque sortant du port (1897)

Produção: Société Lumière
Realização: Louis Lumière
Sinopse: Sobre um mar encapelado, três homens a bordo de uma barca tentam dificilmente deixar o porto, sob os olhares de duas mulheres e de duas crianças que estão sobre o molhe.

O TEMPO REENCONTRADO

Olhamos para estas vistas Lumière mais de um século depois do seu registo. Por vezes, as ruas continuam a existir, mas as viaturas, os trajas, os chapéus, os letreiros mudaram consideravelmente. Aqueles momentos de vida captados ao vivo têm, pois, o valor de arquivos, fazem história do que dão a ver e informam de modo sensível sobre um mundo desaparecido. O Trocadéro, em Paris, como era na época; uma carroça com um burro numa praia de Inglaterra; uma senhora que agita o seu lenço sobre um quebra-mar; operários em mangas de camisa; crianças que saltam em fato de banho: imagens do passado que vêm olhar o presente.



Enfants pêchant des crevettes (1896)

Produção: Société Lumière
Realização: Alexandre Promio
Sinopse: Numa praia de Inglaterra, crianças pescam camarões, sob o olhar dos adultos.

«Foi em Itália que tive pela primeira vez a ideia de vistas panorâmicas. Chegado a Veneza, e indo da estação de comboio para o hotel de barco, observei as margens a fugir diante do barquito e pensei então que se o cinema imóvel permite reproduzir objectos móveis, se poderia talvez fazer ao contrário e experimentar reproduzir, com a ajuda do cinema móvel objectos imóveis. Fiz logo a seguir uma tira que enviei para Lyon pedindo que me dissessem o que o senhor Louis Lumière pensava dessa experiência. A resposta foi favorável.»

Alexandre Promio, «Carnet de route» [caderno de viagem], in Guillaume-Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe*, Paris, 1925

EXCURSION EN ITALIE: DE NAPLES AU VÉSUVE, CAMILLE LEGRAND

FICHA TÉCNICA

França, 1904

Produção: Pathé frères

Realizador e operador de câmara: Camille Legrand

Música: Daniele Furlati (2016)

SINOPSE

De Nápoles au Vesúvio, a paisagem desfila, vista de um funicular. Sobre o vulcão, elevam-se fumos. Turistas são acompanhados pelos seus guias, que os fazem descer do vulcão para liteiras. O funicular volta a partir.



UM REALIZADOR OPERADOR DE CÂMARA

O operador de câmara é a pessoa responsável pela qualidade técnica e estética da imagem: é ele quem escolhe o enquadramento, os movimentos de câmara, o trabalho sobre a luz. Nos começos do cinema, nomeadamente quando se trata de cenas tomadas ao vivo, sem actores para dirigir, não é raro que o operador de câmara seja também considerado como o realizador. Na maioria, esses realizadores permanecem anónimos; é o que acontece com os que os *Lumière* enviam pelo mundo (com poucas excepções). Do mesmo modo que esses operadores dos *Lumière*, *Camille Legrand* é um técnico esquecido; é difícil reconhecer-lhe um estilo: foi ele quem preparou o tema ou trata-se de uma encomenda? Foi ele quem supervisionou a montagem? O que sabemos dele é que está recensado no catálogo Pathé como operador de câmara (ou director de fotografia) e realizador de numerosos filmes nos anos 1900 e 1910, sendo a quase totalidade «cenas de ar livre».

«CENAS DE AR LIVRE»

Esta expressão aplica-se aos filmes que documentam costumes, festas, trabalhos, ou que descrevem locais e monumentos, na Europa e noutros lados. Mais tardios do que as vistas *Lumière*, estes filmes são constituídos por vários planos, *montados* uns a seguir aos outros. O seu êxito e o seu papel junto do público foram muito importantes, numa época em que viajar era raro e reservado às classes mais favorecidas.

CAMILLE LEGRAND REALIZADOR VIAJANTE

Especializado na rodagem de filmes pitorescos para a sociedade *Pathé Frères*, *Legrand* viaja no Japão, em Espanha, em Inglaterra e várias vezes na Índia, onde tanto filma elefantes, distrações, desportos e cerimónias como a vida quotidiana (virá mesmo a filmar nesse país três longas-metragens nos anos 1920). Este aventureiro operador de câmara acompanhará também uma espectacular ascensão do Monte-Branco, em 1907. Os seus filmes inscrevem-se num movimento antropológico, entre pesquisa científica e divertimento popular, que acompanha o desejo de expedição e de descoberta próprio da época.

EXCURSÃO A ITÁLIA

Com toda a lógica, muitas das cenas de exteriores têm um título que começa por «excursão». Este filme faz parte de uma série em doze quadros. Vemos aqui «de Nápoles ao Vesúvio», mas outras partes, igualmente transformadas em filmes distintos, foram montadas individualmente: «En rade de Gênes» [De Génova em jangada], «Venise en gondole» [Veneza em gôndola], «Rome moderne et antique» [Roma moderna e antiga]...

UM PONTO DE VISTA «EMBARCADO»

Tirando o título, não há qualquer elemento que venha precisar ao espectador o que ele vê. O primeiro plano é desde logo particularmente misterioso: nele apenas vemos vegetação abundante, que por vezes obstrui completamente o enquadramento; no plano seguinte, percebemos que nos encontramos a bordo de um funicular. A câmara é *embarcada*, tanto à ida como à vinda, deslocando-se sem qualquer maquinaria que não seja o comboio, por *travellings* naturais. Depois seguimos o desenrolar da excursão dos turistas, por intermédio de durações que instalam um ritmo e um tom que oferecem aos espectadores uma viagem por procuração.



Ida



Volta

UMA CONSTRUÇÃO DE DURAÇÕES ESCOLHIDAS

Se um outro operador de câmara tivesse filmado aquela excursão, teria rodado o mesmo filme? Podemos tentar imaginar isso, para melhor identificar as escolhas de *Legrand* que conferem uma tonalidade por vezes melancólica a essa excursão: a ida e a vinda estruturam o filme (poder-se-ia perfeitamente imaginar o mesmo filme sem um dos dois trajectos). Fazendo durar os planos, nomeadamente os que são em movimento, o tempo passado sobre o vulcão parece muito curto em relação ao da deslocação para lá chegar.

A MÚSICA

Essa impressão melancólica de efémero provém em parte da música composta por *Daniele Furlati* em 2016 para a Cinemateca de Bolonha. O tema em solo de piano é italianizante, com um ritmo ternário, vaga tarantela ou barcarola rápida. É uma melodia simples, em tom popular. Como acontece com numerosos filmes deste tempo, não sabemos com precisão como era o filme acompanhado na época.

No fim, quando o funicular volta a partir, dois planos, bastante longos, quase em *plongée*, retêm-se sobre os carris que desfilam, como se o trajecto, em si mesmo, se tivesse tornado mais importante do que a paisagem. Podemos ver nisso um fascínio pela deslocação em si mesma, característico da época, e pelos avanços técnicos com ela relacionados, como o funicular muito recente (inaugurado em 1880) e de tal modo célebre em Itália que serviu de motivo para uma famosa canção napolitana: «Funiculi Funiculà».

RUPTURAS DE RITMO E DE TOM

A duração dos primeiros *travellings* instala um ritmo bruscamente interrompido pela aparição em plano fixo do vulcão, reforçando a presença imponente da montanha que cospe para o céu uma espessa fumaça, de uma tonalidade vermelha expressiva. O plano seguinte, mais aproximado, revela as fumaças que se escapam do abismo de uma cratera. O aspecto espectacular e perigoso do Vesúvio em actividade é assim mostrado em dois planos curtos, talvez rodados em estúdio (com um vulcão reconstituído), o que faria deste filme um filme híbrido, entre rodagem em exterior e trucagens em estúdio.

Regresso ao preto e branco para mostrar enfim os participantes da excursão. Nota-se sobretudo o desfasamento entre os turistas, bem vestidos, provavelmente oriundos da burguesia, e os seus guias, uma relação de classes que não pode ser mais nítida do que no plano com os transportadores de liteiras. Os turistas parecem avançar para nós virando-nos as costas, enquanto podemos ver os rostos e os corpos em acção dos transportadores de liteira.



O Vesúvio vermelho



Turistas e carregadores

ECOS NO CINEMA MODERNO

Para um espectador de hoje, este filme, pelas suas notáveis escolhas, pode fazer pensar em cineastas modernos que trabalham tanto a duração como a aspereza. Estamos a pensar em *Stromboli*, do italiano *Roberto Rossellini* (1950) ou em *Casa de Lava*, do português *Pedro Costa* (1994), mas também na sequência inicial a bordo de um comboio de *Goodbye South, Goodbye* do taiwanês *Hou Hsiao-hsien* (1996).

LES NOMADES (GYPSY LIFE), REALIZADOR NÃO IDENTIFICADO

FICHA TÉCNICA

França, 1908

Produção: Pathé frères

Operador de câmara: não identificado

SINOPSE

Num acampamento de ciganos, as crianças brincam, alimenta-se os cavalos, as pessoas trabalham e ocupam-se das tarefas quotidianas: lavar a roupa, cozinhar, coser a roupa e cortar a lenha no bosque perto das rulotes. Um homem constrói mesinhas em vime que serão vendidas na cidade. O sapateiro repara um sapato, os trapeiros escolhem os tecidos. Atrás das suas tendas, os feirantes preparam chupa-chupas e crepes. Na cidade, a multidão acotovela-se em volta dos carrosséis, entretida por dançarinas acompanhadas por uma orquestra.



UMA «CENA DE AR LIVRE», DE REALIZADOR NÃO IDENTIFICADO

No catálogo *Pathé*, nenhum sinal do nome do realizador nem do operador de câmara. Talvez, como no caso de *Camille Legrand* (realizador-operador de câmara de *Excursion en Italie*), sejam os dois a mesma pessoa: um técnico enviado por *Pathé* para documentar a vida dos nómadas, ou ciganos, dos quais a nota sobre o filme nos indica serem «pela primeira vez mostrados num filme». Trata-se de uma «cena de ar livre», como muitas das produzidas na época, destinadas a satisfazer a curiosidade dos espectadores que procuram ver, graças ao cinema, o que lhes era desconhecido. Alguns indícios: as inscrições «*Chares. Feirantes Patin – Chalons sur Marne*» e «*Feirante Patin na festa de Fère-Champenoise*» parecem designar uma família de feirantes, certamente baseados em *Châlons-sur-Marne* (hoje *Châlons-en-Champagne*, no leste da França), e trabalhando talvez na região para uma festa em *Fère-Champenoise*.

UMA GEOGRAFIA INCERTA, UMA CONSTRUÇÃO FRAGMENTADA DO ESPAÇO

Onde está a acção? Como identificar o modo como os diferentes lugares que se vêem no filme são escolhidos e o modo como se relacionam. No início do filme identificam-se precisamente as caravanas de um acampamento, cuja situação em relação à cidade não é de todo indicada. O acampamento parece com efeito escondido, talvez num terreno abandonado ou nas proximidades de barracas bastante miseráveis na periferia da cidade. Os planos que revelam as tendas de chupa-chupas e depois de crepes, nas quais os feirantes são enquadrados até meio das coxas, frontalmente e sem perspectiva, não fornecem sobre isso nenhum pormenor; é preciso portanto algum tempo para compreender que o filme nos levou para outro sítio, certamente para uma feira que será mostrada em seguida num plano aberto. É também impossível situar com precisão, em relação aos artesãos, o estrado, com as dançarinas e a orquestra, mostrado no último plano. As distâncias são apagadas, produzindo um certo desconforto quanto à percepção do espaço. Sendo difícil imaginar o que sentiam os espectadores da época, o filme dá a possibilidade de sermos nós mesmos a preencher o que é dissimulado pelos saltos no espaço de plano para plano.

A CONSTRUÇÃO DE UMA TEMPORALIDADE PELA MONTAGEM

A sucessão, nos primeiros planos, de tarefas quotidianas e domésticas, cada uma respeitando a um dos fragmentos obtidos, corresponde talvez ao fim da manhã, e depois ao meio-dia. Convida a observar os pequenos acontecimentos da vida de todos os dias, sem ideia espectacular ou efeito sensacional. Seguimos depois as etapas, do começo ao fim, do fabrico de uma mesinha em vime, filmadas segundo eixos e cortes de plano diferentes. Notam-se alguns *jump cuts*, quer dizer, cortes entre dois planos do mesmo valor, que produzem curtas elipses (saltos no tempo) para passar a uma nova etapa da acção.

Um plano de novo frontal, mas mais fechado do que o primeiro, permite terminar a acção sobre o rosto satisfeito do artesão, que sabe visivelmente que está a ser filmado e que dirige um sorriso para a câmara. Na continuidade, o plano seguinte instala-nos noutra lugar e numa outra temporalidade para a venda da mesinha. Foi, pois, o conjunto de uma actividade e de uma economia que nos foi contado ao pormenor, pacientemente decomposto por uma escolha de planificação precisa.

Pelo contrário, a acção seguinte, a reparação de um sapato, é-nos mostrada num único plano: um plano-sequência que produz aqui um efeito de pequena cena de teatro apresentada sem cortes. A pequena sequência dos chupa-chupas sublinha o trabalho humano e aproxima-nos sem dúvida da feira. Estranho regresso, rápido, ao acampamento, com um plano à volta das mercadorias colocadas no chão. Os últimos planos serão consagrados aos *stands* e à festa, talvez ao fim do dia. O que nos encoraja a imaginar *a posteriori* que o filme teria sido feito num só dia.



Fabricação de uma mesinha

DOCUMENTÁRIO E REALIZAÇÃO

Este pequeno filme de cinco minutos surge como precursor dos filmes de *Georges Rouquier*, que virá a filmar os camponeses *aveyronneses* depois da segunda guerra mundial, ou ainda *Menschen am Sonntag* ("Os homens ao domingo"), 1928, dos alemães *Robert Siodmack* e *Edgar Ulmer*, que segue as actividades dos operários durante o dia de repouso. Ou ainda, pondo em evidência os gestos de um artesão, a curta-metragem de *Jacques Demy*, *Le Sabotier du Val de Loire* (1955) e os filmes de *Agnès Varda* ou de *Alain Cavalier* consagrados aos «pequenos ofícios». Em todos esses casos, o real das pessoas filmadas apanhadas ao vivo é também, mais ou menos nitidamente, «representado», com a sua cumplicidade. Para *Les Nomades*, imagina-se perfeitamente o operador-realizador a pedir ao sapateiro e a qualquer um nas paragens para «representar» ou repetir rapidamente, para a câmara, os seus gestos do quotidiano.

PLANOS «FOTOGRAFICOS»

A parte de realização expõe-se também quando há planos-retrato, nos quais os sujeitos olham de frente para a câmara. Estes planos fixos, que se dedicam a mostrar uma população marginal, com uma dimensão antropológica, podem fazer pensar nas fotografias tiradas alguns anos mais tarde nos bairros de lata à volta de Paris, ou nos Estados Unidos durante a Grande Depressão (ver «Passarelas»).



O dia passa; a hora da refeição

RESCUED BY ROVER, CECIL HEPWORTH, LEWIN FITZHAMON

FICHA TÉCNICA

Reino Unido, 1905

Produção: Cecil Hepworth (Hepworth Pictures)

Realização: Lewin Fitzhamon

Argumento: Margaret Hepworth

Director de fotografia: Cecil Hepworth

Interpretação: Cecil Hepworth (Pai), Margaret Hepworth (Mãe), Barbara Hepworth (Bebé)

SINOPSE

Num parque, uma mendiga leva o bebé do qual uma ama tomava conta, para se vingar do seu desdém. Quando, desvairada, a ama anuncia a notícia à sua patroa, Rover, o cão *colley* da casa, parte à procura da criança. Corre, atravessa um rio a nado, para finalmente descobrir o reduto da mendiga. Parte no sentido inverso, à procura do seu dono. Os dois passam juntos pelos mesmos lugares, e o pai recupera a sua criança, ficando a mendiga sozinha. Na sala da casa, toda a família está reunida.



O COMEÇO DO CINEMA INGLÊS: DOS LIFE MODELS À ESCOLA DE BRIGHTON

No final do século XIX em Inglaterra, aparece um novo género de placas fotográficas para lanternas mágicas (esses projectores de imagens pintadas que existem desde o século XVII): os *Life Models*. Coloridas à mão, tais imagens representam uma história com objectivo edificador e moral, com actores, figurantes, acessórios, sobre fundo de tela pintada. Essa placas, inventivas formal e narrativamente, prefiguram os começos do cinema inglês. Elas influenciarão a «escola de Brighton», que reúne, de 1898 até à Primeira Guerra Mundial, certos pioneiros do cinema britânico, como *James Williamson* e *George Albert Smith*. Williamson vendia material fotográfico aos amadores que frequentavam a estação balnear de Brighton; Smith foi hipnotizador e promotor de espectáculos. Estes percursos ilustram os começos do cinema: uma arte nascida tanto das descobertas científicas e técnicas como do mundo das atracções populares e feirantes.

O CHASE FILM: UM GÉNERO DE SUCESSO

Os cineastas vêm a Brighton para rodar em grande parte os seus filmes no exterior. Realizam em 1901 *Stop Thief!*, um *chase film* (filme de perseguição), que se tornará um género de sucesso; reencontraremos a herança disso nos filmes burlescos de *Charlot* ou *Buster Keaton*. Esses *chase films* têm como particularidade inscreverem-se na continuidade dos irmãos *Lumière*, ao optarem pelo exterior e pela profundidade de campo (zona de nitidez entre o fundo e a frente da imagem), assim denotando um grande realismo do espaço. Prosseguem também o trabalho sobre a planificação (sucessão ordenada de diferentes planos), podendo variar os eixos e as escalas, para criar um ritmo e uma progressão dramática.

A QUESTÃO DO AUTOR: O REALIZADOR OU O PRODUTOR?

A paternidade do filme é atribuída ao produtor *Cecil Hepworth*, pioneiro do cinema britânico, criador e director de estúdios instalados desde 1899 no Sul de Londres, e que contratou *Lewin Fitzhamon* como realizador em 1904. Será de facto este a filmar *Rescued by Rover*. *Fitzhamon* ilustra um aspecto desse período dos começos do cinema, sem real especialização (*Hepworth*, como *Fitzhamon*, foram sucessivamente actores, argumentistas, realizadores). *Cecil Hepworth*, também director de fotografia, tem um papel deveras importante na fabricação do filme: a sua mulher escreveu o argumento e interpreta o papel feminino, ele próprio desempenha o papel masculino, a filha de ambos o do bebé, e o seu cão o de *Rover*. Isto denota um artesanato característico do cinema inglês dos primeiros tempos.

UMA TENSÃO DRAMÁTICA

O número importante de planos (vinte e dois) utilizados para construir o espaço e o ritmo da história, considerada a duração total (cerca de cinco minutos), cria uma planificação dinâmica. Realça-se o plano da mendiga em sua casa com o bebê, que quebra a continuidade das etapas sucessivas da corrida, significando «durante esse tempo». A profundidade de campo instaura um efeito de duração portador de tensão dramática. A corrida do cão é longa: o que poderia, durante esse tempo, acontecer ao bebê?



A corrida do cão na profundidade de campo

A CONSTITUIÇÃO DE UM TERRITÓRIO E A IDA E VOLTA

A sucessão dos planos do trajecto de Rover e o jogo das suas entradas e saídas de campo, criam um espaço, um território e um trajecto geograficamente coerentes, que o espectador reconhece pela repetição de enquadramentos idênticos nos diferentes *décors*. Rover dirige-se para a câmara quando procura a criança e afasta-se dela quando regressa a casa: a ida e volta é perfeitamente compreensível e produz uma familiaridade dos lugares.

LA CONCOMITÂNCIA DO REAL E DO TEATRAL

A intriga pode parecer convencional e a sua representação parece-se por vezes com o teatro ao ar livre (desempenho exagerado da mendiga, olhar para a câmara do pai de família). A corrida do cão é executada com uma grande vitalidade, devida não somente à escolha de *décors* exteriores naturais mas também à sagacidade do cão: mesmo sendo treinado, a sua corrida, a sua natação e depois o seu modo de se sacudir na frente do plano, levando a cabo um verdadeiro desempenho, insuflam muito de vida e de imprevisto.

UM RETORNO CONVENCIONAL AO EQUILÍBRIO FAMILIAR

A negligência da ama – personagem da qual o filme pouco caso faz – é a causa do rapto do bebê. No final, a câmara aproxima-se da família reunida, saltando de um plano de conjunto para um plano médio, com o mesmo ângulo: é um «*raccord* no eixo». Este último *raccord* celebra o equilíbrio familiar reencontrado, fazendo eco do primeiríssimo plano do filme (o bebê e o cão que o vela). A ordem convencional, ameaçada durante algum tempo, é restabelecida, segundo um esquema edificante, notório em vários filmes *Hepworth*, e característico das representações sociais da época: a necessidade de fazer corpo contra as classes perigosas. Caricaturada, a mendiga é movida unicamente pela vingança e entorpecida pela bebida.



Primeiro plano



Último plano

RECEPÇÃO DO FILME E HERANÇA

Rescued by Rover obteve um sucesso planetário, e centenas de cópias foram vendidas. *D. W. Griffith*, cineasta americano que se tornaria essencial para a arte da narrativa no cinema, lembrar-se-á dele: o seu primeiro filme, *As Aventuras de Dollie* (1908), conta igualmente o rapto de uma criança. De notar o filão do «cão fiel» na cultura popular, com o romance inglês *Lassie*, adaptado primeiro ao cinema e depois a uma célebre série televisiva americana nos anos 1950 e 1960, ou ainda com uma outra série, *Rintintin*.

PETIT JULES VERNE, GASTON VELLE

FICHA TÉCNICA

França, 1907
 Produção: Pathé frères
 Realização: Gaston Velle

SINOPSE

Uma mãe deseja boa noite ao seu filho deitado, apaga a candeeira, depois sai do quarto. A criança reacende a vela para ler; depressa adormece e sonha. Sobre a cama, dão-se estranhas aparições: o retrato de *Júlio Verne*, um globo terrestre, um comboiozinho, o Sol, a Lua, um meteoro... A criança «acorda», levanta-se para penetrar na barquinha de um balão, o qual começa a voar por cima dos telhados, com a criança a observar a paisagem com um óculo. Depois mergulha no fundo dos mares, entre as medusas, as conchas e os corais, que se transformam em bailarinas, para depois desaparecerem. Um polvo agarra na criança. Na luta, o rapaz acorda e bate-se com o edredão. Todas as penas voam. A mãe intervém e dá-lhe uma bofetada, antes de o voltar a deitar, com um beijo.



REALIZADORES E MÁGICOS

Gaston Velle, como *Georges Méliès* e *Walter R. Booth*, começou por ser prestidigitador, antes de se tornar realizador. Como outros dos seus contemporâneos, inscreve no seu trabalho cinematográfico uma relação estreita com a ilusão, a magia.

OS ESTÚDIOS PATHÉ

Depois de ter trabalhado como operador de «cenas com trucagens» para os irmãos *Lumière*, *Gaston Velle* é contratado por Pathé, aí realizando mais de cinquenta filmes entre 1903 e 1911. Fundada em 1906, a sociedade *Pathé* marca a entrada do cinema na era industrial, com a especialização e a estruturação dos ofícios do cinema (operadores de câmara, decoradores...). Pathé, que estabelece os seus estúdios perto de Paris (em Vincennes e Montreuil) desde 1904, depois laboratórios (em *Joinville-le-Pont*), torna-se, no início dos anos 1900, a maior sociedade de produção e de equipamento cinematográfico do mundo.

AS CENAS COM TRUCAGENS

Uma fatia significativa da produção do cinema dos primeiros tempos propõe curtos sainetes nos quais as trucagens são muito importantes: as cenas com trucagens. Como nos espectáculos de magia, muito apreciados na *belle époque*, viam-se desenrolar no ecrã coisas que desafiavam as leis da verosimilhança. Para *Pathé*, *Gaston Velle* roda vários filmes desse género: *La Valise de Barnum* (“A mala de Barnum”), *La Fée aux fleurs* [A fada com flores], *L'Album merveilleux* (“O álbum maravilhoso”), *Les Invisibles* (“Os invisíveis”)... é muitas vezes respaldado nas trucagens por *Segundo de Chomón* (cujo filme *La Fée printemps* faz parte deste programa), pai da animação da imagem por desenho ou por objecto, o qual, ao modificar um pouco entre cada paragem a cadência por segundo do desfile das imagens, provoca a ilusão do movimento. A acrescentar a isto, trucagens mecânicas (manuseamento astuto de acessórios ou de elementos decorativos em directo, como aqui no ataque do polvo), outras tipicamente cinematográficas, apoiam-se sobre o aparecimento, o desaparecimento ou a transformação de elementos (pára-se a câmara, substitui-se um elemento, liga-se de novo a câmara, conservando o enquadramento).

UMA FANTASIA À JÚLIO VERNE

Em certos teatros parisienses, os espetáculos de fantasia obtêm um grande êxito desde meados dos anos 1800. Técnicos e encenadores neles propõem histórias bebidas nos contos maravilhosos, pontuadas de cenas espetaculares por meio de uma maquinaria muito complexa. Vários cineastas irão prolongar essa veia no cinema (*Le Voyage dans la Lune* (“A viagem à Lua”), realizado por Georges Méliès, está na origem de uma fantasia de *Jacques Offenbach*). *Petit Jules Verne* é, assim, não apenas uma cena com trucagens, mas também uma fantasia de inspiração teatral, o que é sublinhado em particular pela presença de papéis femininos secundários. As mulheres parecem colectivamente portadoras de um imaginário em que os seus corpos não são senão símbolos, propícios a estranhos relacionamentos (aqui elas tornam-se medusas, ali chamadas ou ainda simples acessórios). Os motivos das viagens extraordinárias de *Júlio Verne*, nos céus e nos fundos submarinos, misturando o imaginário dos romances de aventuras, descobertas e explorações científicas, inspiram numerosas fantasias da época. Assim, barquinha de balão, óculo, comboios à volta do mundo e outros polvos gigantes povoam o imaginário dessas expedições cinematográficas.



Sob o signo de Júlio Verne

UMA SÉRIE DE QUADROS E DE PLANOS CURTOS

O filme, rodado em estúdio, desenrola-se por uma sequência de quadros: planos frontais, centrados, o fundo sem perspectiva, deixando que toda uma acção se desenrole no mesmo plano. Estes quadros sucedem-se por vezes em «fundidos», aparecendo a imagem seguinte na precedente, por desejo de fluidez. Facto raro, essa sequência de quadros é por vezes interrompida por vários planos curtos e mais aproximados (por exemplo com a aparição do diabrete inquietante, no início do sonho). O ritmo da história e o estilo geral de filmagem são espantosos e heterogéneos, do que dão testemunho as imagens que apresentam uma cidade portuária, circunscritas por uma íris, evocando uma vista longínqua, e que parecem pertencer a uma outra rodagem; talvez sejam arquivos documentários pré-existentes, reciclados de vistas tomadas por operadores...

O MOTIVO DO SONHO

Como um ecrã de cinema, a tapeçaria vai-se tornar o suporte dos sonhos do rapazinho. Estas imagens oníricas vão ocupar de seguida tudo o enquadramento: a personagem está no seu sonho e é também dele espectador. Esta ligação entre experiência cinematográfica e o sonho guiará ao longo da história do cinema vários cineastas, como *Jean Cocteau*, *Leos Carax*, *Victor Erice*, *Luis Buñuel*, *Federico Fellini* ou ainda *Jean Vigo* (neve onírica das penas do edredão de *Zéro de conduite* (“Zero em comportamento”). Esta situação e esta personagem do sonhador, correntes no cinema, são aqui claramente inspiradas pela banda desenhada contemporânea de *Winsor McCay*: *Little Nemo*, publicado nos Estados Unidos em 1905, na qual um rapazinho vai viver aventuras trepidantes durante o sono.

A COR

Nesta versão a cores do *Petit Jules Verne*, as variações de cores (por exemplo a passagem do sépia ao azul, consoante a vela esteja acesa ou apagada) produzem um efeito quase cómico e introduzem uma cumplicidade com o espectador, apanhado num jogo de códigos visuais e narrativos. Por convenção, os fundos submarinos serão pintados de azul. Noutras partes do filme, as cores são aplicadas localmente, acrescentando um suplemento mais expressivo do que realista (como é muitas vezes o caso em filmes coloridos por pintura). Notemos em particular o vermelho e o amarelo, que vêm sublinhar quase ingenuamente a presença do fogo.

LE VOYAGE DE GULLIVER À LILLIPUT ET CHEZ LES GÉANTS, GEORGES MÉLIÈS (1902)

FICHA TÉCNICA

França, 1902

Produção: Star Films

Realização: Georges Méliès

SINOPSE

Uma noite, *Gulliver* descobre *Lilliput*, uma aldeia com palácios tão minúsculos que ele consegue passar-lhes por cima. Os habitantes manietam-no, depois alimentam-no e apresentam-no ao seu rei. Com uma mão, *Gulliver* agarra numa liteira, que pousa sobre a mesa de refeições, e encontra-se com a rainha. De repente declara-se um incêndio, que *Gulliver* extingue. Num imenso lenço de assoar, ele vem a ser depositado por uma gigante sobre a mesa de três gigantes que jogam às cartas, indo-se embora depois. *Gulliver* tenta declarar a sua paixão à jovem gigante, subindo a uma escada para ela o ouvir, mas cai da escada, para dentro de uma chávena de café.



MÉLIÈS OU O CINEMA COMO ESPECTÁCULO

Mágico, *Georges Méliès* toma, em Paris, em 1888, a direcção do teatro *Robert-Houdin*, que havia pertencido ao mais ilustre prestidigitador francês do século XIX. Interessando-se muito depressa pelo cinema (assiste à sessão de 28 de Dezembro de 1895), *Méliès* realiza nesse teatro em 1896 *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* ("Desaparecimento de uma senhora no teatro Robert-Houdin") utilizando o «truque de transformações» obtido por paragem da câmara (ver ficha do filme *Petit Jules Verne*). *Lumière* tinha recusado vender-lhe um cinematógrafo. Mas o seu amigo Robert W. Paul (ver ficha do filme *The "?" Motorist*) deu-lhe uma máquina graças à qual *Méliès* pôde explorar o potencial espectacular do cinema.

DIFERENTES GÉNEROS

Para o seu primeiro filme, em 1896, *Une partie de cartes* ("Um jogo de cartas"), *Méliès* (que representa no filme) retoma um assunto já tratado por *Louis Lumière*, e que também se encontra neste *Voyage de Gulliver*. Depois, *Méliès* experimenta múltiplos géneros, entre os quais as mal conhecidas actualidades reconstituídas (do empenhado *Affaire Dreyfus* ("Processo Dreyfus") em 1899 à reconstituição em estúdio de uma *Éruption volcanique à la Martinique* ("Erupção vulcânica na Martinica") em 1902, mas também filmes históricos, publicidades, dramas, comédias, óperas... *Méliès* especializa-se nas fantasias com trucagens: viagens imaginárias ou antecipações fantásticas, que se inspiram em contos maravilhosos misturados com diabruras, utilizando espantosas maquinarias para as trucagens, muito em voga no teatro há já vários anos. Graças às possibilidades do cinematógrafo, *Méliès* inventa novos truques. *Cendrillon* ("Cinderela", 1899), a sua primeira fantasia, conhece um grande êxito, tanto em França como no estrangeiro.

OS PRIMEIROS ESTÚDIOS FRANCESES, MÉLIÈS TOPA-TUDO

Méliès funda em 1897 a sua sociedade de produção *Star Films*, situada em *Montreuil-sous-Bois*, nos subúrbios de Paris, e cria os primeiros estúdios franceses equipados com um palco de teatro e um estúdio fotográfico, com tudo o necessário sob os pontos de vista técnico e artístico (maquinaria, camarins, roupas, maquilhagem, décors, acessórios...), exposto à luz do Sol por um tecto de vidro. *Méliès* será portanto aí produtor, assim como realizador, argumentista, actor, decorador...

O ÊXITO SEGUIDO DA RUÍNA, MAS UMA INFLUÊNCIA MUNDIAL

Entre 1896 e 1912, *Méliès* roda centenas de filmes que reclamam muito tempo e cuidado, por vezes filmes de uma vintena de minutos, duração longa para a época. *Le Voyage dans la Lune*, que foi um triunfo, foi rodado por *Méliès* no apogeu da sua criatividade e do seu êxito, em 1902, o mesmo ano de *Le Voyage de Gulliver*. Os filmes de *Méliès* beneficiam muito rapidamente de uma fama mundial. Para defender os seus interesses, ele envia o seu irmão para dirigir uma sucursal em Nova Iorque, desde 1903. Progressivamente, a voga da fantasia atenua-se, o cinema industrializa-se e o artesanato independente e minucioso de *Méliès* padece deste novo contexto concorrencial, constringendo o cineasta a vender tudo, no início dos anos 1920. Numerosos filmes se perderam, outros, por desespero, foram queimados por *Méliès*. Ainda hoje, o seu contributo é célebre no mundo inteiro; em 2011, o filme "Hugo", de *Martin Scorsese*, presta-lhe uma homenagem reconhecida. A influência de *Méliès* e das suas inovações continua a ser considerável junto dos cineastas contemporâneos, que misturam nas suas produções o artesanato original dos seus efeitos especiais com as técnicas oferecidas pelo numérico.

UMA SEQUÊNCIA DE QUADROS TEATRAIS

Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants apresenta-se como uma sequência de seis quadros distintos e quase autónomos, compostos por minúcia, depois colados pedaço a pedaço. A chegada ao país dos gigantes parece, aliás, sem transição aparente com o precedente. Na herança das imagens de Épinal, a cena é fechada em profundidade por uma tela pintada; os quadros são enquadrados muito frontalmente, a câmara fixa é situada precisamente em frente da cena. Os actores dirigem-se por vezes a esse espectador imaginário, através de apartes gesticulados.

GRANDE / PEQUENO

Os dois episódios escolhidos para esta adaptação (que é a primeira no cinema do romance de *Swift*) jogam sobre o contraste entre *Gulliver e os liliputianos*, depois com os gigantes (Gulliver fica minúsculo). Méliès jogou frequentemente com o contraste grande / pequeno e a sua dimensão ao mesmo tempo cómica e fantástica, o que fez em *L'Homme à la tête en caoutchouc* (“O homem com a cabeça de borracha”, 1901) ou *Le Menuet lilliputien* (“O minueto liliputiano”, 1905). Este jogo relativo sobre as alturas parece a priori convir particularmente ao cinema, cujas escalas de plano fazem variar a relação do corpo humano no enquadramento (do muito grande plano ao plano aberto). Em *Méliès*, os enquadramentos são frequentemente abertos, com os actores longe da câmara. Na cena do jogo de cartas, *Méliès* filma os actores excepcionalmente de perto, enquadrados do peito para cima, assim procurando transformá-los em gigantes, sendo certo que para o espectador dos nossos dias essa imagem é familiar e habitual, sem significar uma relação de escala anormal.



Grande e pequeno

«TRUQUES» MINUCIOSOS E APERFEIÇADOS

Para reunir num mesmo quadro *Gulliver e os liliputianos*, depois *Gulliver e os gigantes*, *Méliès* recorre a várias trucagens, que aperfeiçoou pouco a pouco. A maquete do primeiro quadro permite ao herói passar por cima de palácios minúsculos. Nos quadros seguintes, *Méliès* utiliza a técnica da exposição múltipla da película e a sobreimpressão. Uma mesma película é exposta várias vezes, filmando primeiramente uma cena, e depois, uma vez rebobinada a película, uma segunda cena é sobreposta à primeira. Esta trucagem requer

uma grande preparação: os lugares e os gestos dos actores devem ser cuidadosamente delimitados no espaço, para que não se sobreponham ao décor da segunda cena. Foi preciso, por exemplo, medir muito precisamente a altura do piso para o qual sobe um liliputiano filmado de longe, para dar a impressão de que ele chega sobre a mesa de *Gulliver* (filmado de mais perto). A minúcia do truque (apesar de ligeiras transparências visíveis para um espectador atento) e o emaravilhamento que ele produz participam de um prazer de criança astucioso e inventivo.

A COR

A versão aqui proposta é colorida, que se vendia mais cara do que a de preto e branco, para os feirantes interessados. Nesta, as imagens são coloridas à mão, ao pincel, uma após outra. Colorir para sublinhar algumas roupas, edifícios, acessórios, ajuda a evitar a confusão, como com a irrupção do vermelho e do amarelo das chamas, para reforçar o efeito súbito do incêndio (tema das chamas frequente nas narrativas diabólicas, caras a *Méliès*). Uma certa poesia plástica nasce também desta junção, mais ou menos aleatória, de cores.

O SOM NO CINEMA MUDO

Muitas das sessões dos filmes mudos da época eram acompanhadas por um pantomineiro, que comentava em directo. Pode-se igualmente observar aqui a que ponto os actores, em particular o que desempenha Gulliver (*Méliès*), se agitam e não cessam de falar, mesmo sabendo que a palavra não é registada. Nasce mesmo uma ironia divertida quando a jovem gigante, pelos seus gestos, insiste sobre a sua dificuldade em ouvir o que diz Gulliver (palavroso tornado afónico pela tecnologia da época).

O acompanhamento musical era frequentemente improvisado ao piano, por vezes pelo próprio *Méliès*, nas apresentações dos seus filmes no teatro *Robert-Houdin* (ver «música e som», Modeste Moussorgski, em Itinerários pedagógicos p XXX).

DECLARAÇÕES

«Querem saber como me veio a primeira ideia de aplicar a trucagem ao cinematógrafo? Muito simplesmente, acreditem. Um bloqueio do aparelho de que me servia no início (aparelho rudimentar, no qual a película se rasgava ou se prendia frequentemente e recusava avançar) produziu um efeito inesperado, um dia em que eu fotografava prosaicamente a praça da Ópera: um minuto foi necessário para desbloquear a película e repor o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, os passantes, os ônibus, as viaturas tinham mudado de lugar, claro. Ao projectar a tira, colada no ponto em que se dera a ruptura, vi subitamente um ônibus *Madeleine-Bastille* transmutado em carro funerário e homens transformados em mulheres. O truque por substituição, chamado «truque de paragem», tinha sido encontrado, e dois dias depois eu executava as primeiras metamorfoses de homens em mulheres, e as primeiras desapareições súbitas, que tiveram, no começo, um tão grande êxito. Foi graças a este truque bastante simples que executei as primeiras fantasias: *Le Manoir du Diable* [O solar do diabo], *Le Diable au couvent* [O diabo no convento], *Cendrillon...*»

Georges Méliès, «Les vues cinématographiques», 1907, in *Écrits et propos* – Du Cinématographe au cinéma.

LA FÉE PRINTEMPS, FERDINAND ZECCA, SEGUNDO DE CHOMÓN

FICHA TÉCNICA

França, 1902-1906

Produção: Pathé frères

Realização: Ferdinand Zecca, Segundo de Chomón

SINOPSE

Neva sobre os campos. Uma mulher espera o seu marido, que regressa de cortar madeira. Quando o casal se prepara para cear, uma velha senhora encurvada bate à janela da modesta casa; o casal oferece-lhe hospitalidade. De repente, ela metamorfoseia-se numa jovem, usando um fino vestido de cor, depois conduz o casal para o exterior. Com um gesto, faz cessar a neve e aparecem flores coloridas, de facto um enorme conjunto de ramos de flores se vai formando entre os seus braços, que ela oferece ao casal estupefacto, desaparecendo depois. Do conjunto de ramos de flores deposto sobre a mesa da cozinha, saem dois bebés, que encantam o casal.



FERDINAND ZECCA, NO COMANDO DE PATHÉ

Nascido em 1864, *Ferdinand Zecca* depressa se interessa pelo cinema. Contratado por Pathé no início de 1900, ocupa diferentes postos (cineasta, argumentista, decorador, técnico de enquadramento, actor). Em 1901, a sua *Histoire d'un crime* ("História de um crime") (célebre pelo seu *flash-back*) obtém um êxito mundial. Depois de *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* ("Vida e paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo"), ascende a director artístico e supervisiona o trabalho de novos realizadores (entre os quais *Gaston Velle*, realizador de *Petit Jules Verne*); o seu papel varia conforme os filmes que lhe são atribuídos. Ele multiplica os géneros (para satisfazer a procura do público) e não hesita em plagiar cineastas como *Méliès* ou os realizadores da escola de Brighton. O seu nome fica associado ao de *Pathé*, no advento fulgurante nesses anos 1900 de um cinema que se constitui como indústria. Esse êxito permite o desenvolvimento de meios técnicos e criativos consideráveis, oferecidos aos cineastas da sociedade.

SEGUNDO DE CHOMÓN, COLORISTA, AUTOR DE TRUQUES, E PIONEIRO

Nascido em Espanha em 1872, *Segundo de Chomón* orienta-se para o desenho industrial, interessando-se também pela fotografia. Chega a Paris em 1895 e assiste às já muito populares projecções do Cinematógrafo. É ao ajudar a sua mulher, a actriz *Julienne Mathieu*, que ele descobre o mundo do cinema. Desenvolve então novos processos de coloração, que propõe a *Charles Pathé*. Este envia-o a Barcelona em 1901, para aí filmar vistas documentárias. *Chomón* estabelece de seguida em Barcelona, com a sua mulher, um ateliê destinado a colorir os filmes para os irmãos *Pathé*, que ele distribui em Barcelona. Descobre e experimenta algumas trucagens (maquetas, aparecimentos / desaparecimentos, fundidos, sobreimpressões...) e começa a rodar os seus próprios filmes (como por exemplo um *Gulliver au pays des géants* ("Gulliver no país dos gigantes") em 1903, reprodução do de *Méliès*). Rodando frequentemente em «imagem a imagem», *Chomón* revela-se como um pioneiro do cinema de animação. O seu filme *Hôtel électrique* ("Hotel eléctrico", 1908), no qual se podem ver objectos que se deslocam sozinhos, é sobre a matéria muito conseguido.

LA FÉE PRINTEMPS, DADOS HISTÓRICOS INCERTOS

Muitas interrogações e aproximações persistem sobre o trabalho de *Chomón*. A atribuição da realização de *La Fée Printemps* (por vezes datado de 1902, por vezes de 1906) é também assunto não encerrado: um cartão anuncia que o filme foi trucado e colorido sob a direcção de *Chomón* em Barcelona, mas não sabemos qual foi exactamente, em relação a *Zecca*, a sua parte na escrita e na rodagem.

UM CINEMA DO ARTIFÍCIO

Diante deste filme, tem-se o sentimento, agradável, de assistir à versão em imagens animadas de um conto muito simples. Este «era uma vez» toma corpo na composição de um mundo artificial. Apresentado de modo directo e ingénuo, e convocando a crença do espectador. Assim, o modo como a neve cai não procura o realismo (idem para a barba falsa do marido), antes envolvendo os campos de um manto melancólico, que torna, por convenção, mais patentes o isolamento do casal e uma certa pobreza.

INTERIOR / EXTERIOR

Este filme foi inteiramente rodado em estúdio. O seu princípio estrutural é o de idas e vindas entre o exterior, de início invernal (neve artificial e telas pintadas representando árvores nuas) e depois primaveril; e o interior, acolhedor, embora modesto. A janela pela qual se vê cair a neve e depois aparecer a velhinha permite fazer a coabitação do exterior com o interior na mesma imagem, fazer a ligação entre esses dois espaços.



Encantar o quotidiano

DO INVERNO À PRIMAVERA

A fada torna o exterior mais clemente e acelera a passagem do Inverno (associado à tristeza) para a Primavera (sinónimo de renovação): essa transição mágica manifesta-se por um fundido encadeado entre dois elementos de *décors* no plano da frente – um bosquezinho que substitui toros e um arbusto – enquanto a tela pintada colocada em fundo se mantém.

CORES MÁGICAS

O trabalho operado por *Segundo de Chomón* sobre a coloração serve plenamente a narrativa. A cor aparece primeiro no vestido da velhota. Apenas os elementos mágicos aparecem em seguida coloridos, particularmente as flores. As cores criam um verdadeiro contraste entre a vida quotidiana, sombria e cinzenta, e esse sopro de vida primaveril impregnado de cores advindas de modo inesperado.

MOVIMENTO INVERTIDO

Com a chegada da Primavera, vários dos movimentos da fada, bem como a chegada das flores às suas mãos, parecem produzir-se de um modo estranho, «às avessas». De facto, aquando da rodagem (durante a qual a actriz atira as flores que trazia nos braços), a câmara filma de cabeça para baixo, invertida, sendo a película depois montada de modo a inverter esses movimentos (as últimas imagens filmadas voltam a ficar «de cabeça para cima» tornam-se as últimas e vice-versa). Este efeito, que reforça o carácter sobrenatural e poético da cena e que se reencontra bem mais tarde em *La Belle et la Bête* (“A bela e o monstro”) de *Jean Cocteau*, tem a sua origem nas primeiras sessões do Cinematógrafo *Lumière*. Aquando da projecção de *Démolition d'un mur* (“Demolição de uma parede”) o projeccionista rodou a manivela ao contrário sem apagar a lanterna, o que permitiu aos espectadores de 1896 ver reerguer-se no ecrã a parede que tinham visto desmoronar-se uns instantes antes. Assim foi inventada a marcha atrás, e vários filmes foram rodados por *Lumière* para obter este efeito divertido.

THE «?» MOTORIST, ROBERT WILLIAM PAUL, WALTER R. BOOTH (1906)

FICHA TÉCNICA

Reino Unido 1906

Produção: Robert W. Paul

Realização: Walter R. Booth

SINOPSE

O condutor de um automóvel em alta velocidade e uma mulher com um véu que o acompanha são interpelados por um polícia. Atiram-no ao chão sobre a calçada e passam-lhe por cima. O polícia reergue-se e corre na sua perseguição, mas o carro sobe pela parede de um prédio, voa pelos ares até ao meio das estrelas e aproxima-se de uma Lua com um rosto sorridente. Levado por um meteoro, o carro rola sobre o anel de Saturno e depois despenha-se em queda livre para acabar por atravessar o tecto de um tribunal em pleno julgamento. Na rua, o casal é então apanhado pelo polícia e por uns magistrados, mas o automóvel transforma-se subitamente em carroça com cavalo. Os homens da lei ficam confundidos, mas já o veículo retoma a sua forma inicial e enceta de novo a fuga.



ROBERT WILLIAM PAUL, INVENTOR, PRODUTOR, E PRIMEIRO REALIZADOR INGLÊS

Cientista, inventor de aparelhos, *Robert William Paul* fabrica várias réplicas do cinetoscópio de Edison (ver capítulo II, Contexto, p XX), apresentado em Londres em 1894. Concebe depois a *Kinetic*, primeira câmara criada em Inglaterra. Torna-se então o primeiro realizador inglês. Lança em 1896 o seu próprio aparelho de projecção, o *Theatrograph*, do qual o seu amigo *Georges Méliès* compra logo um exemplar. No mesmo ano, faz construir um estúdio segundo o modelo do de Edison, nos Estados Unidos. Próximo dos cineastas da escola de Brighton e director de fotografia, ele aborda todos os géneros: cenas de exteriores e actualidades, adaptações de contos, comédias, cenas com trucagens. Pai da indústria cinematográfica britânica, *Robert W. Paul* produz e realiza filmes (muitos foram perdidos) até 1910: depois consagra-se inteiramente à ciência.

WALTER R. BOOTH, UM REALIZADOR MAL CONHECIDO

Originariamente pintor de porcelana e mágico, *Walter R. Booth* colabora, a partir de 1899 e até 1906 em numerosos filmes rodados para os estúdios de Robert W. Paul. Booth desenvolve várias técnicas de efeitos especiais nos filmes de inspiração fantástica ou nas comédias de ficção científica, com trucagens mecânicas, desaparecimentos e transformações por paragens de câmara, sobreimpressões sobre fundo negro, imagem invertida (personagens com a cabeça para baixo), desenhos à mão. *The «?» Motorist* é o seu último filme com *Paul*.

UMA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA INGLESA EM CRISE

A retirada de *Robert W. Paul* a partir de 1910 acompanha a crise da indústria cinematográfica inglesa, que se precipita em 1906. Vítima da dupla concorrência da poderosa sociedade *Pathé* e do êxito dos americanos, o cinema inglês (cuja produção permaneceu artesanal) sufoca, excepção feita aos filmes produzidos pela sociedade fundada pelo americano *Charles Urban*, que se associou a *Walter R. Booth*.

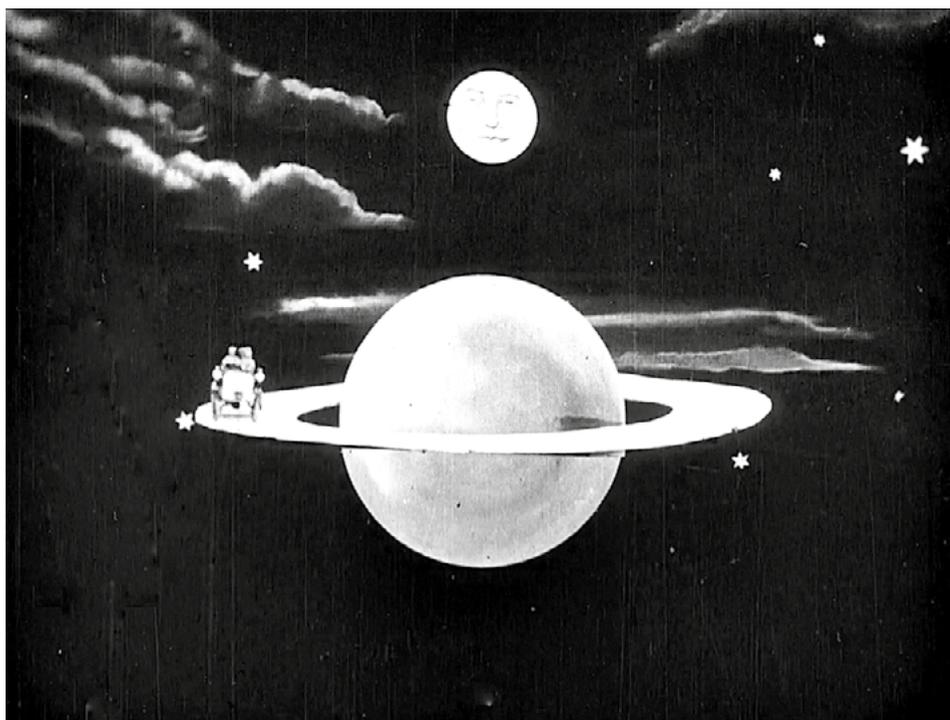
A INFLUÊNCIA DE MÉLIÈS

A associação de *Paul* e *Booth* terá dado lugar à produção de numerosos «filmes com trucagens» (*trick films*) nos quais se faz sentir a influência de *Méliès* (que *Paul* conhecia bem), cujos filmes circulavam com êxito no Reino Unido. Em *The «?» Motorist*, o tempo de paragem da câmara (procedimento largamente utilizado por *Méliès*), um actor vem substituir um manequim antes atropelado por um carro. Além disso, o rosto do astro evoca *Le Voyage dans la Lune* (1902). *The «?» Motorist* inscreve-se num vector de ficção científica que se encontra em vários dos cineastas deste programa: *Gaston Velle* (*Voyage*

autour d'une étoile (“Viagem à volta de uma estrela”, 1906) e *Segundo de Chomón* (*Voyage sur Jupiter* (“Viagem em Júpiter”, 1909). Para estes viajantes interestelares, a câmara torna-se como um telescópio imaginário, capaz de visitar novos mundos, enquanto exhibe uma figuração ingénua e poética.

UM TÍTULO INTRIGANTE

O título do filme, com aquele «?» impronunciável, é pelo menos fantasista. Parece todavia que se trata do título que Paul de facto quis, sem gralha ou erro de ortografia. Uma variante desse título, *The Saturnian Motorist* (“O motorista saturniano”), e diferentes traduções (“Um carro sobre o anel de Saturno”, “O automobilista mistério”, “O incrível condutor”) estão referenciados. O acento tónico é sistematicamente posto sobre a curiosidade que representa o automóvel, cujos desenvolvimentos recentes, que aumentavam a velocidade dos veículos e reduziam na mesma proporção os tempos de trajeto, fascinavam os contemporâneos.



Um carro sobre o anel de Saturno

UM FILME DE PERSEGUIÇÃO

The «?» Motorist é também um filme de perseguição. Ao evitar a frontalidade, ao variar os eixos de tomada de vista, o filme afasta-se da linha estética desenhada por Méliès. A utilização da profundidade de campo e a rotação em décors naturais reforçam por contraste a incongruência e a bizarria da situação. O filme provém, pois, de um desregulamento do quotidiano: os planos de estúdio seguem os que foram rodados ao ar livre, o que torna o contraste mais forte. O espectador contemporâneo pode ficar um pouco descoroçoado pela falta de efeito de simultaneidade entre a queda do carro no tecto e a sua chegada pelo tecto ao tribunal. A ligeira pausa entre as duas situações produz um efeito de recuo no tempo e abranda a acção. Assim se mede como o sentimento de continuidade ou de simultaneidade produzido pela montagem é uma convenção que ainda não era óbvia na época.

UM ESPÍRITO CHANFRADO E BURLESCO

À semelhança da louca corrida do carro, a acção avança com uma grande vitalidade e num espírito cómico, e mesmo rebelde: por isso a autoridade (o polícia, os homens do tribunal) é ridicularizada. A corrida-perseguição e as quedas anunciam o burlesco e o *slapstick* (humor que inclui uma representação muito física, nos limites do verosímil, com desempenhos reais dos actores ou com trucagens) dos anos 1910 (*Chaplin e Keaton*). Identificamos aí também uma larga parte de absurdo, talvez própria do humor inglês, e de estranheza que se reencontrará em França em *Max Linder* e nos filmes surrealistas de *René Clair*, mas também no alemão *Hans Richter* no início dos anos 1920.



Corrida-perseguição

IMAGENS-REBONDS: OLHARES CÂMARA



1



4



5



2



6



3



7



8



9

- 1 - *Le Petit Jules Verne*
 2 - *Rescued by Rover*
 3 - *Déchargement d'un navire*
 4 e 6 - *Les Nomades (Gypsy Life)*
 5 - *Enfants pêchant des crevettes*
 7 - *Le village de Namo, panorama pris d'une chaise à porteur*
 8 - *Excursion en Italie: de Naples au Vésuve*
 9 - *La Fée Printemps*

QUESTÕES DE CINEMA E DIÁLOGOS ENTRE FILMES

1. TENDÊNCIA LUMIÈRE / TENDÊNCIA MÉLIÈS

Os filmes rodados por *Lumière*, e os realizados por *Méliès*, formam dois ramos possíveis do cinema. Entre estas duas tendências cruza-se uma tensão, que aparece desde os começos do cinema e que se pode observar ao trabalhar este programa. Mesmo tendo o cinema evoluído muito desde então, nomeadamente do ponto de vista técnico, essa tensão continua ainda em parte a ser válida para pensar o cinema em toda a extensão da sua história e até hoje.

Há uma «tendência Lumière» que se situa do lado «ao ar livre», e manifesta o seu interesse pela realidade, com os seus contratempos, imprevistos, acasos. Longe dos estúdios, essa tendência apoia-se sobre a vontade de apreender o mundo como ele é, fazendo da ferramenta de tomada de vistas uma máquina de registo de factos, de acções, de gestos, de lugares. No entanto, para a realização das vistas Lumière não se tratava evidentemente de improvisar: as escolhas do espaço, do tema, do eixo e do enquadramento eram essenciais. Uma atenção particular era também dada ao constrangimento ligado à duração de uma tomada de vistas: não era possível colocar num cinematógrafo senão 17 metros de película, correspondentes a cerca de 50 segundos ao ritmo de duas voltas da manivela por segundo. Entre o início e o fim da tomada de vistas, era preciso prever o que se podia desenrolar nesses 50 segundos. Essa temporalidade constrangedora marca numerosas vistas Lumière e acentua o aspecto fragmentário na colheita de imagens do mundo. Lumière crê na realidade, e no cinema como «imagem da realidade». O mundo existe antes e depois do seu registo pela câmara, o real é captado, extraído, posto numa caixa por um dispositivo mecânico que dele não dá conta senão em parte (em função do enquadramento e da posição escolhidos pelo operador de câmara). Nas vistas Lumière, o espectador não é colocado no centro de um espaço imaginário e fechado, os enquadramentos são centrífugos, a realidade existe ao lado: o enquadramento é uma janela, um olhar que incide sobre o mundo. A profundidade de campo é importante (os técnicos que trabalham com Lumière conhecem perfeitamente as regras da óptica antes aplicadas no fabrico das objectivas fotográficas), não há fundo tapado por uma tela pintada nem «quarta parede», os actores podem evoluir sem ser lateralmente. Cabe aos operadores inventar maneiras de olhar, de enquadrar o mundo. Mesmo sendo por vezes representadas, as vistas são registos documentários do que está diante da câmara, o cinema é utilizado pela sua capacidade de registar os fenómenos do mundo: os elementos estáveis (o mar, a montanha, a cidade...) e os elementos variáveis, efémeros, que a animam (crianças, passantes, trabalhadores...).

Há uma outra tendência, dita «tendência Méliès», que se situa de preferência do lado do estúdio, formando uma caixa ao abrigo da realidade exterior, um mundo sob campânula, reconstituído, com o fim de o dominar, de o controlar (mesmo que não se consiga um controlo perfeito). Esse espaço, dedicado especificamente à rodagem cinematográfica, agrupa técnicos, fabricantes de décors e de roupas e actores (oriundos do café-teatro, do circo...): ali tudo está organizado para responder da melhor maneira e o mais depressa

possível às necessidades das ficções compostas em função do imaginário dos cineastas. Os décors são aí construídos, em madeira ou em cartão, com mecanismos por vezes complexos (inspirados nos espectáculos de cabaré e de magia), telas pintadas fixas ou móveis, alçapões... Os projectores inventam atmosferas luminosas, os actores aí se caracterizam e se vestem. *Méliès* crê na imagem, e no cinema como «realidade da imagem». Os enquadramentos são centrípetos, são planos-quadros, autónomos, frontais, e centrados, segundo um único ponto de vista, que é o do espectador imóvel, correspondendo ao «senhor da orquestra» no teatro. Os actores ficam confinados ao quadro estrito cercado pelo *décor*, como se estivessem sobre um palco de teatro, e não se movimentam na profundidade.

Estas duas tendências coabitam por vezes, no próprio seio da obra de Lumière (que realizou comédias... mas no exterior), ou no da de *Méliès* (que realizou actualidades... mas em estúdio). Sobretudo, estas tendências são dialécticas e podem também coexistir no seio dum mesmo filme. Assim, em *Rescued by Rover*, a profundidade de campo no exterior permite ao espectador observar um cão a correr e a nadar livremente – é a tendência *Lumière* –, enquanto a intriga se desenrola em estúdio, segundo um desempenho teatral – mais perto da tendência *Méliès*. Passa-se também do exterior para o estúdio em *The «?» Motorist*. Em *Les Nomades*, cujo tom de documentário se aparenta com Lumière, acontece o real ser por vezes preparado e «encenado» de modo teatral (a cena do sapateiro), mas a acção desenrola-se no exterior, no seio da vida. Por vezes mancando (umas vezes sobre uma, outras vezes sobre a outra), o cinema caminha, avançando sobre as suas duas pernas.

Pode-se, pois, com proveito, revisitar a colecção dos filmes de CinEd sob este prisma: sendo, por exemplo, *Rentrée des classes* (“Regresso às aulas”) um filme sobretudo inspirado pela «tendência Lumière», numerosos outros filmes são atravessados pelas duas tendências (*Pierrot le fou* (“Pedro, o louco”)...).

«Assim, separa-se habitualmente *Lumière* de *Méliès*. Diz-se: *Lumière* é o documentário e *Méliès* o fantástico. Ora, hoje, quando vemos os seus filmes, o que é que nós vemos? Vemos *Méliès* filmar o rei da Jugoslávia recebido pelo presidente da República, quer dizer, as actualidades. E vemos durante esse tempo *Lumière* filmar, entre os seus, uma partida de bisca com o estilo de *Bouvard e Pécuchet*³, quer dizer: a ficção. Digamos com mais precisão que o que interessava a *Méliès* era o ordinário no extraordinário, e a *Lumière* era o extraordinário no ordinário.»

Jean-Luc Godard (1966)

³ *Bouvard et Pécuchet* é uma inacabada obra satírica do escritor Gustave Flaubert.

2. A VIAGEM

Sendo certo que *Lumière* começou por voltar a sua câmara para o que lhe estava próximo, como os operários da fábrica familiar, no primeiríssimo filme do Cinematógrafo, e as vistas filmadas em *Lyon* (*La Place des Cordeliers*) ou em *La Ciotat*, onde reside habitualmente (*Baignade en mer*, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat...*), depressa se manifestou o desejo de mostrar o longínquo. Várias dezenas de operadores de câmara enviados pelo mundo fizeram as vezes de verdadeiros repórteres antes do tempo, ou mesmo de exploradores quando se trata de ir para regiões até então pouco visitadas, como a China. A época está aliás ansiando por expedições longínquas, por aventuras e pelo maravilhamento da deslocação. Em Inglaterra, as projecções luminosas gigantescas das lanternas mágicas desde meados do século XIX, mostrando o vasto império da coroa britânica, respondiam já a essa necessidade de descobrir o mundo em imagens. É a época colonial, a mesma da sociedade industrial, do êxito da burguesia, do entusiasmo pelas representações da vida moderna e das exposições universais (em Paris, em 1900). A ciência, como o divertimento, preenchem um desejo de mostrar e assinalar, arquivar e «coleccionar» todos os lugares do mundo. O turismo desenvolve-se e a descrição exótica de monumentos ou de actividades locais está na moda. As vistas dos operadores de câmara Lumière poderiam assim ser consideradas para algumas de entre elas como postais animados, mas o que faz o interesse, e por vezes a emoção, são justamente o movimento e a vida. Assim, as viaturas e os passantes vistos muito pequeninos em *plongée* desde o elevador da Torre Eiffel, ou a passagem dos homens e dos animais diante das pirâmides de *Guiza*, inscrevem uma palpitação que torna esses filmes muito vívidos e preciosos.



A exposição universal de 1900 – Entrada monumental na praça da Concorde em Paris – BnF



Vista da exposição universal de Paris, em 1900. Torre Eiffel e Globo Celeste – Foto: National Gallery of Art, Washington DC

O cinema está portanto muito ligado, pela sua origem, ao movimento. O que permite explicar o fascínio que os meios de locomoção puderam exercer sobre ele: o caminho-de-ferro e o comboio estão, pois, muito presentes desde o início do cinema (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* terá servido de matriz em muitos outros lugares do mundo). O funicular alugado em *Excursion en Italie* acabou de entrar ao serviço, e é também preciso lembrar-se ao ver

The «?» Motorist que o automóvel é uma invenção muito recente, ainda não democratizada. É com deslumbramento que são observados todos esses meios de locomoção: os que se veem circular na praça dos *Cordeliers* em Lyon; o poder do casco do navio que avança em *Lancement d'un navire*; uma carroça com um burro numa praia de Inglaterra; a barca que tenta laboriosamente deixar a margem; o aeróstato de *Petit Jules Verne*... Por vezes é o movimento em si mesmo que é dado a ver pelo deslocamento da câmara, nos panoramas Lumière: subindo a Torre Eiffel, percorrendo as margens do Grande Canal ou deixando a aldeia de *Namo*. No princípio e no fim de *Excursion en Italie*, a duração dos planos faz sentir a duração do trajecto, marcando a importância conferida aos deslocamentos, como em *Rescued by Rover*, filme no qual são mostradas pacientemente as idas e vindas do animal, assim fazendo sentir o prazer de filmar o deslocamento em si mesmo.

3. MUNDOS IMAGINÁRIOS

Desde as suas origens, o cinema tanto teve o desejo de mostrar o que é (sobretudo a tendência Lumière) como o que poderia ser (sobretudo a tendência Méliès) – sendo certo que as vistas Lumière fazem apelo à nossa imaginação e sendo certo que os filmes de Méliès registam também o real (pelo menos os actores, mas também um ar do tempo). Em Méliès e nos artistas próximos dessa tendência, os filmes são levados pelo desejo de criar ou sugerir mundos fantasmáticos, utópicos, oníricos. «Foram os prestidigitadores quem primeiro compreendeu o poder irreal das imagens do cinema: *Walter Booth* em Inglaterra, *Leopoldo Fregoli* em Itália, ou ainda Méliès», aponta o historiador das artes *Philippe-Alain Michaud*. Esses mundos imaginários são muito frequentemente inspirados pela literatura ou pelos «contos de fadas» e particularmente pelo universo de *Júlio Verne*. Aparentam-se por vezes com a ficção científica, espaço que abre a possibilidade de imensas representações fantasmáticas, como em *The «?» Motorist* e em *Petit Jules Verne*. Neste último filme, os fundos submarinos representam igualmente um mundo inexplorado e que é evocado de modo mais ou menos delirante. Por vezes um filme funciona sobre o princípio do «e se...»: por exemplo, «e se o Inverno se transformasse de repente na Primavera?» em *La Fée Printemps*.



O espaço em *Le Petit Jules Verne*



Os fundos marítimos em *Le Petit Jules Verne*

O real pode também estar carregado de uma força imaginária, como com o Vesúvio em *Excursion en Italie*, que se hesita em identificar com o «verdadeiro» vulcão ou com uma reprodução em estúdio, já que aparece pintado de vermelho, como uma potência da natureza, ameaçadora e potencialmente destruidora. Quanto aos feirantes de *Les Nomades*, eles convocam um imaginário à volta de viajantes.

O nosso imaginário e a nossa atenção às imagens são também reforçados pelas possibilidades da montagem, que permite entre outras coisas construir espaços que não existem na realidade, através da associação de bocados de espaço. Alternando fragmentos do real com planos de estúdio, essa sucessão de espaços forma novos territórios nos quais a ficção se desenrola, como em *Rescued by Rover* e *The «?» Motorist*.

4. SERÁ ASSIM QUE OS HOMENS VIVEM?

Pela sua capacidade de registo e de reprodução mecânica da realidade, o cinema adquire uma função antropológica. Ele informa desde logo sobre todo um conjunto de pormenores, de acções, de expressões vividas pelos homens e pelas mulheres do seu tempo, incluindo nas ficções, a priori fantasistas.



Les Nomades (Gypsy Life)

Os filmes rodados em exterior (vistas *Lumière* e outras) podem informar sobre a rua e sobre as actividades humanas, bem como sobre o aspecto de uma saia, de um chapéu, de uma sombrinha, de uma carroça, sobre o modo como se transporta uma carga às costas, sobre o acompanhamento das crianças pelas amas... Também se pode observar o fluxo da circulação, no qual se cruzam os meios, as idades, os sexos. O mundo dá-se a ver como um espectáculo, cheio de signos, denotando em particular diferentes profissões e classes sociais.

Estas são flagrantes em vários dos filmes deste programa, nomeadamente em *Excursion en Italie*, com os turistas e os carregadores, ou em *Rescued by Rover*, com a família e a mendiga, ou ainda em *Les Nomades*, com os burgueses da cidade e os feirantes. Neste último filme, mostrar as profissões torna-se um objectivo em si mesmo, com paciência e pormenorizadamente, mesmo que as tarefas efectuadas em frente da câmara possam ter uma componente de representação.

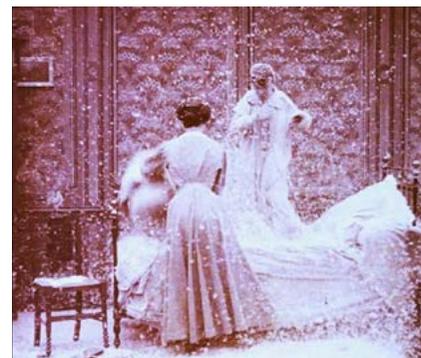
Ver os homens e as mulheres evoluir na rua é também por vezes vê-los olhar para a câmara, subitamente surpreendidos por esse interesse que sobre eles se fixa. Há nesses olhares uma espécie de breve suspensão do anonimato, como se o espectador entrevisse a possibilidade romanesca de todas as vidas humanas.

5. O CINEMA ENTRE O ARTESANATO E A INDÚSTRIA

Alguns dos filmes deste programa são anónimos (algumas vistas *Lumière*, *Les Nomades*), outros têm um realizador esquecido em proveito do produtor (*Rescued by Rover*). As funções, nos primórdios do cinema, são com efeito por vezes imprecisas, e nem sempre profissionalizadas ou hierarquizadas. Encontramos, pois, nestes filmes uma forma de amadorismo e de artesanato, apesar de alguns se inscreverem na indústria (como os filmes rodados para a muito poderosa sociedade Pathé: *Excursion en Italie*, *Les Nomades*, *Petit Jules Verne*, *La Fée Printemps*).

Parentes ou amigos dos realizadores e dos produtores figuram, ou mesmo representam por vezes nos filmes, em algumas vistas *Lumière* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *Barque sortant du port*), bem como em *Rescued by Rover*. A representação dos actores, em geral, nos filmes dos primeiros tempos, denota muitas vezes um prazer brincalhão e infantil, mais do que um domínio da arte dramática, com risco de uma certa falta de jeito nos gestos e nas expressões. Assim, o modo como a mendiga rapta o bebé sem ser notada, em *Rescued by Rover*, poderá ser tomado como muito artificial e caricatural: trata-se de transmitir os estados emotivos e de fazer compreender da melhor maneira possível as acções. Sente-se, contudo, um cuidado e um prazer da representação: nessa cena, o enquadramento permite ver tanto a acção da mendiga como a distração da ama; é uma «cena dupla», um pouco como num espectáculo de marionetas. Estereótipos e artifícios, excesso de representação podem fazer pensar na *commedia dell'arte*, ou no teatro ambulante. Neste caso, contudo, a situação teatral é então posta em contraste com a existência do mundo real (como nas cenas de rua, sempre em *Rescued by Rover*, e em *The «?» Motorist*). A representação teatral é por vezes também assumida na sua convenção, como o são os olhares para a câmara lançados como se fossem apartes dirigidos ao espectador, pela mãe do *Petit Jules Verne*, ou a gigante de *Voyages de Gulliver*.

Quando há um afastamento do modo de representação teatral e do seu único ponto de vista, um prazer de inventar diferentes eixos e de cortar a acção para a contar em vários planos e sequências faz-se sentir nos filmes (*Rescued by Rover*, *The «?» Motorist*, de novo). As fantasias de Méliès ou de Velle, a forma do conto de *La Fée Printemps* aproximam-se



Le Petit Jules Verne - entre as penas

do imaginário da infância. As trucagens não procuram necessariamente a construção de uma ilusão perfeita; nelas podemos ver sobretudo o prazer da representação, uma alegria de artificialidade e de fazer crer, por vezes segundo uma figuração ingénua e mesmo uma certa maluquice (em *The «?» Motorist*).

Por outro lado, a brincadeira e a infância podem ser os próprios temas dos filmes, como as crianças que mergulham em *Baignade en mer* e a capacidade de invenção da personagem do *Petit Jules Verne* durante o seu sono.

Este aspecto brincalhão, infantil, artesanal está em sintonia com o contexto das festas nas feiras, nas quais estes filmes podiam ser vistos por um público popular. Longe da seriedade dos lugares de exposições, a ilusão, os truques, a projecção atraíam novos amadores de imagens, como sublinhava em 1913 o pintor francês *Fernand Léger*: «Os poucos operários que se conseguia ver nos museus já não se vêem: estão no Cinematógrafo». Também responde ao desejo mais burguês de se maravilhar diante das proezas de artistas e técnicos. É apaixonante e comovedor observar hoje essa liberdade de invenção e de criação característica dos primórdios de um novo meio de expressão que tateia e procura a sua forma.

6. A MONTAGEM E O TEMPO

Vistas (em *Lumière*) e quadros (em *Méliès*) têm em comum o serem, tanto umas como os outros, considerados tecnicamente como planos; um plano corresponde a uma duração de filme registado entre um pôr a funcionar e uma paragem da câmara. As vistas Lumière são realizadas no curto lapso de tempo que coincide com o desfilar no cinematógrafo de 17 metros de película; cada vista compõe-se de um único plano (à maneira de um plano-sequência). Em *Méliès*, a noção de plano corresponde à escolha do quadro que integre o conjunto dos elementos necessários à compreensão da situação. Para cada nova parte da narrativa aparece um novo plano, de uma duração que varia consoante a acção que se desenvolve. Contudo, a noção de plano, como hoje em dia é entendida, emancipa-se da vista e do quadro, no sentido em que o plano é um pequeno bloco de espaço e de tempo, cuja duração deixa de estar constringida tecnicamente (como nas vistas), nem sujeita ao completamento da acção pelos actores (como nos quadros). Um plano pode apenas registar uma parte da narrativa; uma outra parte será mostrada no plano seguinte, composto segundo um eixo e uma escala diferentes, e eventualmente um outro *décor*. Assim se apresenta o pensamento possível de um corte, logo de montagem: os planos associam-se segundo uma ordem e uma duração ponderados, criando uma tensão dramática dependente do ponto de vista adoptado, submetido a um ritmo dependente da sua duração relativa. Os dois filmes ingleses do programa, *Rescued by Rover* e *The «?» Motorist*, são bons exemplos das possibilidades narrativas que a montagem engendra.

Em *Les Nomades*, mudanças de eixo e de escala permitem pormenorizar os gestos do trabalho quotidiano. Alguns são montados do princípio ao fim, mas noutros os cortes entre planos fabricam elipses («buracos» no tempo, saltos temporais mais ou menos grandes e sublinhados). Algumas durações de planos podem hoje parecer espantosas. Tornou-se raro no cinema poder olhar para um cão a correr ou a nadar desde o fundo até à frente do plano do enquadramento, e isto durante vários planos montados uns a seguir aos outros, como em *Rescued by Rover*. O facto de as coisas estarem a ser mostradas pela primeira vez explica sem dúvida este gosto por deixar a acção desenrolar-se, sem a impaciência de passar para o que vem a seguir, e sem procura de eficácia dramática. Não considerava *Cecil M. Hepworth* que o Cinematógrafo era a «fotografia dotada de uma alma»?



1



2



3



4



5



6

Fabricação e venda se uma mesinha em vime, em *Les Nomades*
Jump-cuts (mesmo plano retomado um pouco mais tarde e colado pedaço a pedaço)
 e cortes com mudança de eixo e de escala.

PASSARELAS

A composição visual no cinema encontra as suas raízes nas regras da perspectiva e da *camera obscura*, máquina de óptica que permite, desde o século xvi, representar em duas dimensões formas e espaços, integrando os efeitos de perspectiva pela utilização da luz, projectando os traços do mundo sobre uma superfície plana. Concebida de início para geógrafos, essa invenção que permite criar imagens ópticas foi também muito útil aos pintores e aos fotógrafos. Outras práticas artísticas tiveram também repercussões nas primícias do Cinematógrafo.

1. PINTURA

«Com Edouard Manet começa a pintura moderna, quer dizer, o Cinematógrafo.» Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1998)



Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872-73)

do vento sobre o mar, sobre os vestidos, o movimento das ondas, as variações de luz; podemos sonhar com certas «marinhas», como por exemplo *Impression, soleil levant* (“Impressão, Sol nascente”, 1872-73) de *Claude Monet*. Louis Lumière continuou, pois, alguns anos depois, o movimento impressionista em pintura, nascido nos fins do século xix, ao escolher preferencialmente temas ao ar livre e cenas da vida quotidiana, e aplicando-se para nelas tornar sensível o inacessível. Numa entrevista de 1967, Jean-Luc Godard afirma que «*Lumière* era um dos grandes impressionistas, a par de *Degas*, *Renoir*, *Bonnard*».

Como sublinha o historiador de arte americano *Richard Brettell*, «existe uma ligação ontológica entre o impressionismo – movimento pictórico que virtualmente procurou capturar o tempo – e o cinema – movimento pictórico que o conseguiu.» Estas ligações afirmam-se também pela escolha dos temas, dos enquadramentos, pelo trabalho da luz e pela experimentação técnica. Vários dos filmes deste programa mostram a palpitação da vida registada no enquadramento, nomeadamente *Barque sortant du port*, em que se observa a acção

Pretendendo ser testemunhas da sua época, os pintores impressionistas manifestavam interesse pelos temas industriais. A estação de caminho-de-ferro é um local fabuloso para observar os homens entre máquinas e fumos. Pode-se, pois, colocar em paralelo *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* e a *Gare Saint Lazare* pintada por *Claude Monet* em 1877.

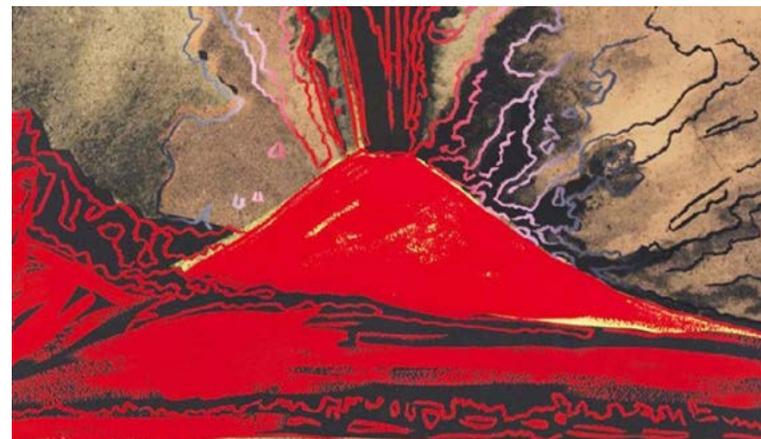


Claude Monet, *La Gare Saint Lazare* (1877)



William Turner, *Erupção do Vesúvio* (1817)

O modo como é mostrado o Vesúvio em *Excursion en Italie*, com a escolha dessa repentina pintura a vermelho e esse efeito de «estúdio», encoraja-nos a ir observar como é que esse vulcão pôde ser representado em pintura. Assim descobrimos que o vermelho, e a praça central do vulcão, são elementos que se encontram já na obra do inglês *William Turner* (apelidado «pintor da luz», romântico e precursor do impressionismo), e mais tarde na de *Andy Warhol* que compôs uma série de catorze Vesúvios, um dos quais particularmente vermelho.



Andy Warhol, *Vesúvio* (1980)

2. ILUSTRAÇÃO, GRAVURA, LANTERNA MÁGICA



Gustave Doré, *A refeição de Gargântua* (1848)

Também os *Lumière* se sabiam inspirar nas formas populares para os seus sainetes cinematográficos. Por exemplo, a ideia do famoso *Arroseur arrosé* (1896) vem de uma pequena banda desenhada editada alguns anos antes pela sociedade de imagens artísticas da *Maison Quantin*.

As projecções de lanterna mágica convidam a lançar o olhar sobre as belezas do mundo. As placas pintadas divulgaram, antes do Cinematógrafo, imagens incríveis, ilustrando narrativas de viajantes.

A lanterna mágica, frequentemente utilizada (por *Méliès*, entre outros) durante espectáculos de magia e de cabaré, inventava universos charlatanescos. Utilizando duas lanternas mágicas, é possível apresentar duas imagens, uma sobre a outra, assim simulando uma aparição por sobreposição, ou criando fundidos encadeados. Aparição, sobreposição, fundido: os primeiros cineastas utilizarão estas ferramentas nos filmes com trucagens.

As ilustrações de *Gustave Doré* para a edição de 1862 das *Aventures du Baron de Münchhausen* inspiraram a imagem mais icónica de *Méliès*: o foguetão enfiado no olho da Lua da *Voyage dans la Lune* (1902). Um parentesco estilístico liga as gravuras carregadas de pormenores de Doré com as telas pintadas de *Méliès*. *Doré* também fez a ilustração da obra de *Rabelais*, *Gargantua*, em 1848, na qual *Le Voyage de Gulliver* pode fazer pensar.



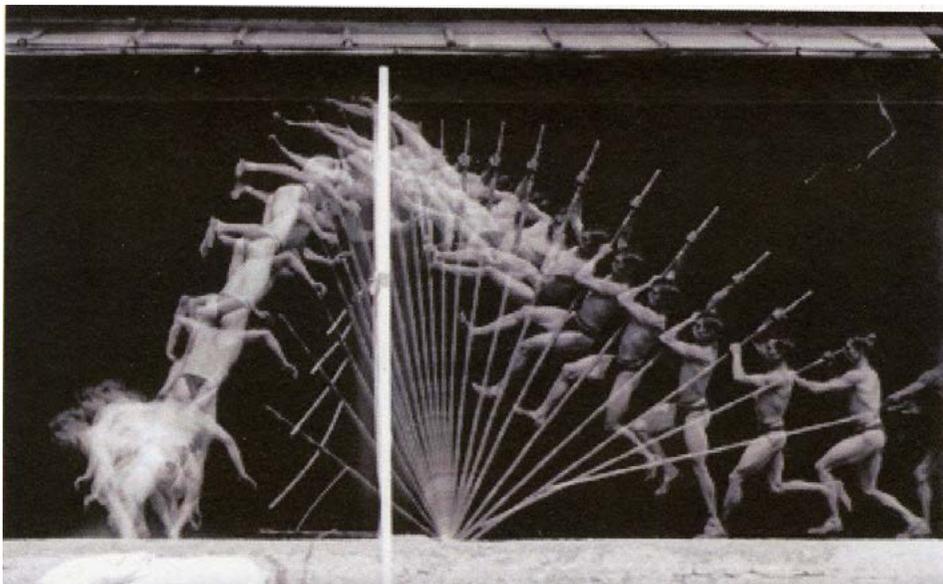
Hermann Vogel, «O regador» (1887)



William Robert Hill, *Volcano at Hawaii* [Vulcão em Hawaii] (meados do século XIX, Inglaterra)

3. A FOTOGRAFIA E A IMAGÍSTICA MÉDICA

Quando apareceu, cerca de 1820, a fotografia emocionou pela sua capacidade de representar a realidade. A fotografia, arte mecânica (como o cinema), inscreve-se totalmente no século XIX industrial, que deu a parte bela às máquinas, seja para o trabalho, os transportes, a ciência ou as artes. Fotografia e cinema vão permitir aos cientistas aperceberem-se de fenómenos invisíveis a olho nu. O francês *Albert Londe*, director do serviço fotográfico no hospital da *Salpêtrière* nos anos 1880 (sob a direcção de *Charcot*), faz notar que «a placa fotográfica é a verdadeira retina do sábio». Essa aptidão para estudar o real levará outros cientistas (nomeadamente *Jules Janssen*, *Muybridge*, *Marey*...) a procurar como dar-se conta do movimento: estas experiências numerosas conduzirão à invenção do cinematógrafo. Como aponta o historiador das artes *Élie Faure* em 1964: «O cinema, destinado a levar-nos, ao segui-lo, para um universo poético ainda desconhecido, baseou o seu ponto de partida e todos os seus meios de expressão em processos científicos dos mais rigorosos.»



Saut à la perche ("salto com vara"), cronofotografia de Etienne Jules Marey (cerca de 1880)

Em 1903, os irmãos *Lumière* aprontam a autocromia, processo que permite directamente obter por fotoquímica as cores numa só tomada. Antes disso, a única solução era obter três imagens do mesmo motivo em monocromia e sobrepô-las. O operador de câmara *Gabriel Veyre* utilizou este processo aquando das suas viagens a Marrocos. Estas fotografias, frequentemente muito belas, sintetizam plasticamente as pesquisas dos fotógrafos pictóricos (os retratos esculpidos pela luz e pelo granulado das placas sensibilizadas, nas fotografias de *Julia Margaret Cameron*) com as dos impressionista em pintura.



Refeição da família Lumière em 1910 em La Ciotat (com Louis Lumière) – Placa, Autochrome Lumière
© Institut Lumière



Gabriel Veyre, auto-retrato em Casablanca em 1908 – Placa Autochrome Lumière
© Coleção Jacquier-Veyre



Ella Maillart, Giboulée de neige vers la vallée du Boron Kol au Tsaidam, Chine ("Queda de neve sobre o vale do Boron Kol, em Tsaidam, China" 1935)

Na esteira dos operadores de câmara *Lumière*, ou dos especializados em cenas de exteriores, como *Camille Legrand*, numerosos fotógrafos viajantes célebres, como a suíça *Ella Maillart*, acrescentam o mundo das imagens documentárias e poéticas.



Dorothea Lange, Migrant Mother ("Mãe migrante") (1936)

As poses em frente da câmara em *Les Nomades* dialogam com os retratos fotográficos que reflectem simultaneamente uma parte de interpretação (talvez mesmo de desafio) e outra de abandono. A fotografia americana a seguir à crise de 1929 é particularmente fecunda deste tipo de retratos, diligenciando documentar condições de existência de migrantes, camponeses, desempregados, alguns vivendo em acampamentos.

Em França, a «Zona», ocupada por bairros de lata e por tendas de sapateiros às portas de Paris, foi fotografada por *Eugène Atget* ou *Germaine Krull*.



Eugène Atget, Zoniers de la porte d'Italie ("Zonistas» da porta de Itália") (1913)



Édouard Isidore Buguet, Fotografia espírita
(França, cerca de 1880)

Intrigados pelo potencial criativo da fotografia, artistas concebem imagens espíritas, apoiando-se em trucagens: efeitos de colagem, de sobreposição, ou mesmo de abstracção, desafiam a realidade.

Artes utilizando um suporte propício à cópia, ao recorte, à sobreposição, a fotografia e o cinema inventam formas de colagem inéditas. Ao longo do século xx, estes tipos de composição irão florescer.



Marcel Duchamp, Autour d'une table [À volta de uma mesa], (1917)

O cineasta alemão *Fritz Lang*, à maneira de *Méliès* ou de *Chomón*, realiza em filme aparições espectrais.



Das Testament des Dr. Mabuse ("O testamento do Dr. Mabuse"), Fritz Lang (1933)

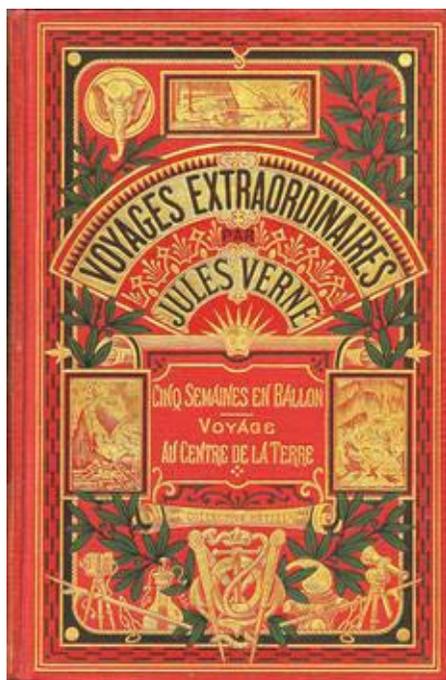
4. LITERATURA

Os autores imaginaram imensos mundos fantásticos antes do cinema (por exemplo, os contos fantásticos do alemão *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*).

O universo de *Júlio Verne*, autor muito prolífico, muito inspirou as fantasias de *Méliès*, bem como o *Petit Jules Verne* de *Gaston Velle*. Eis alguns títulos de *Verne* próximos dos filmes de *Méliès* e de *Velle*: “Cinco semanas em balão” (1863), “Viagem ao centro da terra” (1864), “Da Terra à Lua” (1865), “Vinte Mil Léguas Submarinas” (1869), “Viagem através do Impossível” (1882, adaptado por *Méliès* em 1903).

À volta da questão de grande / pequeno, podemos reportar-nos às *Viagens de Gulliver* de *Jonathan Swift* (1721), ou ainda “As aventuras de Alice no País das Maravilhas” de *Lewis Carroll* (1865).

Evidentemente, teatro, melodramas, narrativas de aventuras e crónicas sociais são também verdadeiras matrizes para o cinema nascente. As curiosidades e os contos populares contribuem também para o fornecimento de histórias para os cineastas, que alargam os seus modos de narrar, e constituirão pouco a pouco a base dos diferentes géneros cinematográficos.



Viagem ao centro da terra (1864), *Cinco semanas em balão* (1863), Jules Verne, Editions Hetzel



Alice no País das Maravilhas, gravura de Sir John Tenniel (1869)



As Viagens de Gulliver, gravura de Jean-Jacques Grandville (1838)

5. MÚSICA

«Un piano jouait des choses d’atmosphère / Guillaum’ Tell ou l’grand air du Trouvère» (“Um piano tocava coisas de atmosfera / Guilherme Tell ou a grande ária do Trovador”), cantava o poeta francês *Boris Vian* em 1954, apontando algumas escolhas frequentes dos acompanhamentos, aos quais se podem juntar os incontornáveis *Beethoven*, *Wagner*, *Verdi*, *Rossini*, *Bizet*, e alguns «modernos» como *Debussy* ou *Saint-Saëns*. Estes repertórios correspondiam também aos gostos do momento. Recordando a sua experiência de espectador de um cinema de bairro, o historiador de arte alemão *Siegfried Kracauer* lembra-se de um pianista bêbado que não olhava para as imagens e tocava todas as noites uma música diferente, o que inelutavelmente fazia variar a apreensão da história do filme. Todavia, a música tinha também por função acalmar as angústias em face das ondas animadas da projecção cinematográfica. «A música de cinema tem o gestus da criança que canta no escuro», afirmou o filósofo alemão *Theodor W. Adorno* em 1947.

Pode procurar-se, para os filmes com música deste programa (são propostas contemporâneas), quais são as dinâmicas presentes e se elas casam com as imagens. Pôr-se a questão do carácter expressivo, «significante», dos temas musicais escolhidos (melodrama, humor), permite discutir também possibilidades de interpretação de cada um perante as imagens.



Orquestra tocando durante uma projecção de *Voyage dans la lune*, de *Méliès*

COMO APRESENTAR E PROJECTAR ESTES FILMES

O modo de apresentar os filmes aos alunos constitui em si mesmo um objectivo pedagógico.

Como introdução: é bem-vindo falar antecipadamente destes programas e lembrar que estes filmes eram concebidos por pessoas cujas curiosidade e imaginação tinham levado a experimentar esta nova ferramenta que é o cinema. Antes da projecção, pode-se perguntar aos alunos o que evocam para eles os títulos dos filmes.

Em vez de projectar o conjunto do programa, é preferível agrupar os filmes em quatro blocos, seguindo a ordem proposta, tomando a palavra entre cada um destes blocos, para os aclarar, tecer ligações entre os filmes que se acabaram de ver, estimular os jovens a exprimirem-se:

1. A seguir à projecção das vistas Lumière: retomar os elementos essenciais a respeito dos irmãos Lumière. Experimentar definir com os alunos o que é uma «vista» e como se compõem estes filmes (planos da frente e de fundo, circulação dos elementos em movimento, presença das «personagens», duração). A descrição de uma vista é um excelente exercício de atenção.

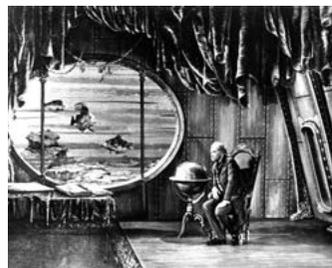
2. A seguir à projecção dos filmes *Excursion en Italie, Nomades, Rescued by Rover*: fazer a ligação entre as vistas Lumière, as «cenas ao ar livre», e o modo de rodar em exterior: a parte documental, impressionista, o atravessamento do quadro, a profundidade de campo. Reflectir com os alunos sobre o que se passa quando se muda de plano: por que meio se faz a ligação com o precedente? Há uma mudança de enquadramento, e se sim, porquê? Os planos são da mesma duração? Que temporalidade inventam as mudanças de plano? Que espaço, que geografia criam a sucessão de planos? Qual a diferença entre as sequências em interior e em exterior?

3. A seguir à projecção dos filmes *Petit Jules Verne e Le Voyage de Gulliver...*: apontar as diferenças entre a tendência Lumière e a tendência Méliès; relembrar as contribuições de Méliès, os filmes de mágico, o truque de transformação por paragem de câmara, o estúdio, as «fantasias», a influência do teatro e da literatura (*Júlio Verne, Jonathan Swift*). Chamar a atenção para a composição das imagens por colagem (sobreposição, dois universos / espaços ao mesmo tempo).

4. A seguir à projecção dos filmes *La Fée printemps et The «?» Motorist*: perguntar aos alunos se aqui se está sobretudo na tendência Lumière ou na tendência Méliès, e porquê? Reportar-se à cor em *La Fée Printemps* e no bloco precedente, e reflectir sobre o que ela produz. Insistir sobre o aspecto conto, brincadeira, infância nestes filmes («ajudemos aquela pobre mulher», «Oh, que belas flores», «uau, um carro que voa...»). Apontar os efeitos que suscitam maravilhamento.

Podem também descobrir-se outros filmes:

- Realizados a partir de *Júlio Verne: Excursion dans la lune* (“Excursão na Lua”) de *Segundo de Chomón* (1908); *20,000 Leagues Under the Sea* (“Vinte mil léguas submarinas”), duas versões americanas, de *Stuart Paton* (1916) e de *Richard Fleischer* (1954); *Vynález zkázy* (“Aventuras fantásticas”, 1958), *Ukradená vzducholoď* (“O dirigível roubado”, 1967) e *Na Komete* (“No cometa”, 1970) do checo *Karel Zeman*.



Aventuras fantásticas,
Karel Zeman (1958)



Affiche originale française de
20 000 Lieues sous les mers,
Richard Fleischer (1954)

- Sobre os primórdios do cinema: *Les Malheurs d'un photographe* (“Os infortúnios de um fotógrafo”) de *Georges Méliès* (1908); *The Masquerader* (“Charlot faz de vedeta”) do americano *Charlie Chaplin* (1914); *Hugo Cabret* do americano *Martin Scorsese* (2010)...

- Inspirados pelos irmãos Lumière: os «minutos Lumière» realizados hoje por crianças em tudo o mundo, visionáveis no site *Cinéma, cent ans de jeunesse*: www.cinematheque.fr/cinema100ansdejeunesse

ATELIÉ DE PROGRAMAÇÃO

Este exercício consiste em realizar uma curta sessão pensando na organização dos filmes segundo um motivo ou um tema. O programa CinEd propõe mostrar os filmes seguindo as formas cinematográficas (tendência Lumière, tendência Méliès, a narrativa composta). Pode-se, contudo, compor um programa a partir de um motivo («Na natureza» ou «Os gestos do trabalho»), de uma situação («Prà mesa!» ou «Em férias»), de um enquadramento («Vistas de longe» ou «Aproximando-se»), de uma temática («Como num sonho»)... Estas novas programações podem ser objecto de um pequeno texto apresentando a escolha da ordem dos filmes.

ATELIÉ DE PROGRAMAÇÃO

- Fazendo um novo visionamento, rever os filmes sem a música: *Excursion en Italie; Rescued by Rover; Le Voyage de Gulliver...; The «?» Motorist*. Identificar as diferenças de percepção.

- Propor aos alunos que escrevam uma pantomimice composta de palavras e de onomatopeias para certos filmes (por exemplo, *La Place des cordeliers à Lyon, Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel, La Fée printemps, Rescued by Rover, Le Voyage de Gulliver..., The «?» Motorist*).

- As classes que estudam música podem compor alguns acompanhamentos para os filmes que escolham. Os outros podem também propor acompanhamentos musicais e observar como a escolha da música modifica a percepção do filme.

- Ouvir a canção napolitana «Funiculi Funicula» (escrita em 1880), bem como tarantelas ou barcarolas italianas, em relação com *Excursion en Italie*.

- Comparar a música presente nessa versão de Voyage de Gulliver... com *Kartinki s vystavki* (“Quadros de uma exposição”) do compositor russo Modeste Moussorgski (1874): *Ballet des poussins dans leur coque* (n.º 9), depois o tema de Bydlo (n.º 7).

EXERCÍCIO PRÁTICOS

Realizar um folioscópio ou flipbook: trata-se de conceber com desenhos um livrinho de imagens em que estas decompõem um movimento simples. Isto pode fazer-se facilmente com um caderno de post-it ou cortando pequenas folhas que será preciso ligar na ordem dos desenhos. O número de páginas pode ir de 15 a muitas mais... Para ser mais fácil desenhar imagens sucessivas ligeiramente diferentes, os alunos podem trabalhar por transparência, para passar de um desenho a outro.

Fabricar um taumatrópio: esse objecto do pré-cinema permite jogar com os efeitos de sobreposições, produzindo uma ilusão óptica. Sobre um cartão suficientemente rígido, com cerca de 15 x 10 centímetros, e branco dos dois lados, fazer um buraco a meio das duas larguras, sobre a borda. Depois imaginar um desenho com dois elementos: um cão e o seu dono, uma flor e uma árvore... Desenhar o primeiro desenho de um lado do cartão, à direita. Voltar o cartão de pernas para o ar e desenhar à esquerda o segundo

desenho. Atando dois cordéis nos buracos, será fácil fazer rodar o cartão, o que fará aparecer alternadamente os dois desenhos; ao rodá-lo depressa, esses desenhos misturar-se-ão: ver-se-ão então os dois desenhos ao lado um do outro. Pode-se também desenhar um décor de um lado e a personagem do outro. Os filmes *La Mer*, *Enfants pêchant des crevettes*, *Petit Jules Verne* ou ainda *Le Voyage de Gulliver...* podem ser fontes de inspiração.

Fazer os alunos realizarem «minutos Lumière»: munidos de um aparelho de registo de imagens (telefone, máquina fotográfica...) os alunos são convidados realizar uma vista, à maneira das dos Lumière (plano fixo, pode juntar-se uma captura de som). Pode haver um tema comum a toda a classe (no caminho para a escola, vista da minha janela, um comerciante do bairro...), com os constrangimentos das vistas. Será interessante fazer-lhes sentir o interesse de uma tomada de vista que respeite a duração das vistas (1 minuto). A projecção e o comentário dessas vistas podem fazer-se na aula colectivamente. Pode-se depois descobrir as vistas realizadas por outras crianças, no site Cinéma, cent ans de jeunesse (www.cinematheque.fr/cinema100ansdejeunesse).

Filmar durante um minuto a paisagem ou o que se vê de um meio de locomoção (carro, comboio, elevador com vidros...), depois de ter decidido a posição e o eixo da câmara (frontal ou lateral, à frente ou atrás) e escolhendo o momento preciso de ligar o motor da câmara. Reflectir sobre os sons e sobre uma música a usar eventualmente (se esta realmente acrescentar alguma coisa).

Sob o modelo de *Excursion en Italie* e de *Rescued by Rover*, filmar a ida e a vinda de um trajecto familiar, procurando fazer nascer uma emoção; identificar as diferenças entre os dois; escolher e posicionar uma música (com uma intenção).

Com *Les Nomades em mente*, filmar em 4 planos (reflectindo sobre as mudanças de enquadramento) uma acção manual e/ou artesanal que implique um saber-fazer (costura, cozinha, exercício de geometria, bricolagem, jardinagem...) e várias etapas (com começo, meio e fim); filmar uma outra acção cuja continuidade possa conter-se num só plano de dois minutos (um plano sequência). Com *Rescued by Rover* em mente, filmar três planos com um animal, dando lugar ao imprevisto.

Por grupos de alunos, inventar e rodar uma pequena situação, sem diálogos, envolvendo duas personagens, ou uma personagem e um objecto, num plano em que intervenham três trucagens por paragem da câmara: para um aparecimento, um desaparecimento e uma metamorfose.



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

Cined propõe:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus para a organização de projecções públicas não comerciais.
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens.
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador/professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos).

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens.

CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.



Co-funded by the
European Union

