

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

JÚLIA LELLI

O PRIMEIRO CINEMA ENTRE A ATRAÇÃO E A NARRAÇÃO

**SÃO PAULO
2025**

JÚLIA LELLI

**O PRIMEIRO CINEMA ENTRE A ATRAÇÃO E A
NARRAÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.

**SÃO PAULO
2025**

FICHA CATALOGRAFICA

Ficha Catalográfica elaborada pela biblioteca UAM
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L559p Lelli, Júlia
O primeiro cinema entre a atração e a narração / Júlia Lelli
– 2025.
80f.: 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembí
Morumbi, São Paulo, 2025.
Bibliografia: f. 13-78.

1. Comunicação. 2. Primeiro Cinema. 3. Cinema de Atrações,
4. Modernidade. 5. Análise Fílmica, 6. História de Cinema. I. Título.

CDD 302

Bibliotecária Iara Neves CRB 8/8799

JÚLIA LELI

O PRIMEIRO CINEMA ENTRE A ATRAÇÃO E A NARRAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.

Aprovado em 16/04/2025

Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa

Profa. Dra. Danielle Crepaldi Carvalho

Profa. Dra. Sheila Schvarzman

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Cristina, que sempre apoiou minhas escolhas e lutou para que minha vida fosse o mais confortável possível. A vida dá voltas curiosas e às vezes retorna para o lugar de início. Você é minha maior inspiração. Ah! E obrigada por aquele dia, naquela exposição de um tal "Jorge Meliés". Te amo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus avós, Valentina e Oswaldo, pela simples presença que me conforta tanto e por terem colocado um quadro cafona do Charlie Chaplin na sala da minha casa da infância. Obrigada por todas as vezes que você me contou sobre os filmes que você gostava de assistir no Cine São João, vovó.

Agradeço às minhas amigas que ouviram áudios intermináveis meus durante este processo, que riram comigo de tantas coisas bobas e sérias, que sempre me incentivam a me jogar nas coisas e a viver tudo o que posso. Alessandra, Miller, Camila e Evelyn, só faço isso porque sei que, se algo der errado, tenho vocês me esperando com um abraço.

Agradeço às amigas que fiz no PPGCOM e que sei que agora se tornaram minha família também. Fico feliz em poder compartilhar as inseguranças e as alegrias da pós-graduação de maneira tão sincera com vocês. Silvia, Marcela, Juliana e Marcelo foi muito menos difícil com vocês ao meu lado.

Agradeço ao meu orientador, Fábio, por toda a paciência e pelas longas reuniões que tivemos. Agradeço a todos os professores que fizeram parte dessa caminhada, mas um muito obrigada especialmente ao Jamer, que me trouxe para cá e que, desde a minha banca de graduação, me incentiva na pesquisa e à Sheila, que me acolheu tanto desde a entrevista e me mostrou as dores e as delícias da pesquisa e da docência. Vocês são importantes demais para mim. Espero ser metade do que vocês são.

Agradeço à companhia felina de Elis e Belchior e por ronronarem em meu colo enquanto escrevia isso tudo.

Por fim, agradeço à Júlia do passado, que acreditou em si mesma e topou viver corajosamente isso tudo.

EPÍGRAFE

Em 1914

Em 2024

Poucas coisas me deixam mais em paz do que ver filmes silenciosos. Talvez seja uma cápsula do tempo. Uma redoma segura onde o tempo não passa, pois já passou demais.

Uma vez, me disseram que todas as pessoas ali já haviam morrido, até mesmo as crianças. É fato. Será que ao passar um século, o tempo é tanto que congela para sempre?

Vim estudar isso para esquecer que a vida corre, urge o relógio o tempo todo. Vim estudar isso para fingir que prendo os ponteiros entre meus dedos. Que controlo o fato de tudo mudar para sempre e sem volta. Vim estudar isso tentando me curar de algo, talvez.

Ler um livro e assistir a um filme é sempre sobre curar um pouco alguma coisa.

São imagens caladas que dizem tanto. São bocas que gritam sem emitir ruído. São mortos querendo falar. Eles tentam e, em certo ponto, conseguem. Ouço suas frases vindas das ruínas da história e tento entender o que disso ficou. O que disso conversa comigo, que absolutamente nada tenho em comum com eles, além do fato de ser apaixonada por imagens em movimento. E isso já é bastante coisa.

(Autoria própria)



Ao cair das folhas, de Alice Guy - 1912

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar quatro filmes do primeiro cinema (1895-1908). As análises exploram os limites entre os dois regimes presentes no cinema da época: a narração e a atração. No primeiro filme, *Cendrillon* (1899) - Georges Méliès, a análise apresenta como principal ponto a adaptação teatral para o cinema; em *Mary Jane's Mishap* (1903) - George Albert Smith, a montagem aparece como o centro da obra; em *Alice in Wonderland* (1903) - Cecil Hepworth, temos outra adaptação, mas dessa vez, vinda diretamente da literatura; por fim, temos a análise de *Madame a des envies* (1906) - Alice Guy, que traz uma discussão acerca do papel do primeiro plano no durante o período. A maneira como ambos os regimes coexistem nesses filmes deriva, também, do aspecto material da época e da tecnologia disponível durante a modernidade. É a partir dessa ideia que é traçada uma conversa com os historiadores da, assim chamada, Nova História do Cinema, em especial André Gaudreault, Tom Gunning e Charles Musser, bem como Flávia Cesarino Costa, estudiosa responsável por grande parte da releitura desses autores feita no Brasil. Levando em conta aspectos como montagem, roteiro, enquadramento, cartelas e personagens, a análise fílmica aparece como o centro da dissertação, tendo como base nesse quesito o trabalho realizado por Jacques Aumont. O diálogo presente tanto nos dois tipos de regime, quanto na análise do objeto fílmico e o seu momento histórico, é o fio condutor desta pesquisa, mostrando que, desde os primórdios, atração e narração coexistiam não em todas, mas em grande parte dos filmes, e que a partir desse olhar é possível traçar um tipo de análise fílmica que envolva ambos os campos de estudos, o puramente analítico e o histórico.

Palavras-chave: primeiro cinema; cinema de atrações; modernidade; análise fílmica; história do cinema.

ABSTRACT

This research aims to analyze four films from the First Cinema (1895-1908). The analyses explore the limits between the two regimes present in the cinema of the time: narration and attraction. In the first film, *Cendrillon* (1899) - Georges Méliès, the analysis presents as its

main point the theatrical adaptation for the cinema; in Mary Jane's Mishap (1903) - George Albert Smith, the montage appears as the center of the work; in Alice in Wonderland (1903) - Cecil Hepworth, we have another adaptation, but this time, coming directly from literature; finally, we have the analysis of *Madame a des envies* (1906) - Alice Guy, which brings a discussion about the role of the foreground during the period. The way in which both regimes coexist in these films also derives from the material aspect of the time and the technology available during modernity. It is from this idea that a conversation is drawn up with historians of the so-called New History of Cinema, especially André Gaudreault, Tom Gunning and Charles Musser, as well as Flávia Cesarino Costa, a scholar responsible for much of the reinterpretation of these authors in Brazil. Taking into account aspects such as editing, script, framing, cards and characters, film analysis appears to the center of the thesis, based on the work carried out by Jacques Aumont. The dialogue present in both types of regimes, as well as in the analysis of the film object and its historical moment, is the guiding thread of this research, showing that, since the beginning, attraction and narration coexisted not in all, but in most films, and that from this perspective it is possible to outline a type of film analysis that encompasses both fields of study, the purely analytical and the historical.

Key-words: early cinema; cinema of attractions; modernity; film analysis; history of cinema.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Bioscópio.....	18
Figura 2 Quinetoscópio.....	19
Figura 3 Zoopraxiscópio.....	20
Figura 4 Praxinoscópio.....	21
Figura 5 Fantasmagoria.....	22
Figura 6 Cartaz Cinderela.....	29

Figura 7 Fada Madrinha.....	30
Figura 8 Baile.....	33
Figura 9 Quarto.....	34
Figura 10 Casamento.....	36
Figura 11 Cinderela 1912.....	37
Figura 12 Resumo Cinderela.....	39
Figura 13 Dorothy's dream.....	42
Figura 14 Sala.....	43
Figura 15 Bocejo.....	44
Figura 16 Sala com plano fechado.....	45
Figura 17 Parafina.....	47
Figura 18 Plano externo.....	48
Figura 19 Cemitério.....	49
Figura 20 Fantasma.....	50
Figura 21 Cartela.....	52
Figura 22 Coelho Branco.....	54
Figura 23 Drink me.....	55
Figura 24 Casa do Coelho Branco.....	56
Figura 25 Trucagem com bebê.....	57
Figura 26 Gato.....	58
Figura 27 Profundidade de campo.....	60
Figura 28 Homem e criança no banco.....	63
Figura 29 Pirulito.....	64
Figura 30 Copo de vinho.....	65
Figura 31 Final.....	66

Figura 32 Close-up.....69

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
1.1 Maneiras de olhar para a história.....	15
1.2 Atração X Narração?	23
2. Análise Fílmica.....	25
2.1 Cendrillon (Baile até meia noite, 1899) - Georges Méliès	26
2.2 Mary Jane's Mishap (O acidente de Mary Jane, 1903) - George Albert Smith	40
2.3 Alice in Wonderland (Alice no País das Maravilhas), 1903 - Cecil Hepworth.....	50
2.4 Madame a des envies (Madame com desejos, 1906) – Alice Guy	61
3. Conclusão	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	78

I. INTRODUÇÃO

Convenciona-se, por questões de organização histórica e de poder narrativo de potências culturais, que o cinema nasceu há 129 anos. Naquela fatídica noite de 28 de novembro de 1895, no Grande Café Paris, na França. A isso, segue-se um cinema “primitivo”, sem narrativa alguma e completamente inocente no que tange a possibilidade de alcance com o público. Inocência, inclusive, presente na plateia, que nunca antes havia imaginado a possibilidade de imagens em movimento. Essa plateia *naïf* chega a correr de seus assentos quando o famoso trem chega à estação bem dentro da sala de cinema. Damos, então, um salto histórico e, ao adentrarmos em 1915, o aclamado David Llewelyn Wark Griffith descobre a montagem e a verdadeira linguagem cinematográfica, nos Estados Unidos. A partir daí o cinema deixa de ser uma sucessão sem sentido de *gags* e se torna narrativo, adentramos no clássico. O cinema dos primórdios ficou para trás.

Ora, se fosse realmente assim tão simples a história do cinema e sua análise fílmica, não haveria sentido algum na existência desta dissertação. Com a devida licença de começar este trabalho com esse parágrafo simplista, apenas para demonstrar que, por décadas, a história do cinema, em especial a do primeiro cinema, foi tratada de uma maneira parecida. Grandes historiadores, que fizeram o longo trabalho de condensar em narrativa histórica os acontecimentos relativos à sétima arte, como por exemplo Georges Sadoul (1963), atuaram nessa linha que contempla uma história linear e progressiva. E, até certo ponto, importante, dado o fato de que esse tipo de narrativa impacta mais rapidamente as pessoas e cria força no imaginário. Porém, estando aqui no âmbito acadêmico, não há a necessidade de simplificar as coisas, mas sim de trazer profundidade aos debates.

Os quatro filmes apresentados como a principal parte desta dissertação levam em conta o caráter de atração e de narração presente neles. O primeiro a ser analisado é *Cendrillon (Baile até meia noite, 1899)* - Georges Méliès. Essa é considerada a primeira vez na qual a história da Cinderela foi adaptada para o cinema e é, levando em conta esta questão da adaptação teatral que buscamos traçar uma análise que leve em consideração ambas as linguagens – teatro e cinema- e como ambas confluem na mesma obra. São levadas em conta, principalmente, as ideias que André Bazin traz sobre cinema e teatro.

A segunda análise apresentada é de *Mary Jane's Mishap* (*O acidente de Mary Jane*, 1903) - George Albert Smith. Aqui, partimos da escola inglesa para pensar a questão da montagem no primeiro cinema. Sendo esse um filme com inúmeros cortes e algumas trucagens, conseguimos analisar o modo como a montagem – feita de maneira bem fluida, inclusive – estava presente no primeiro cinema.

A terceira obra é, também, outra integrante da escola de Brighton. *Alice in Wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*), 1903 - Cecil Hepworth, temos não apenas uma adaptação, mas uma adaptação que surge diretamente da literatura. É com essa influência que trabalhamos a base de análise da obra, além de traçar pontos importantes em outros quesitos como profundidade de campo, narrativa e também a montagem.

O último filme é o francês *Madame a des envies* (*Madame com desejos*, 1906) – Alice Guy, que surge como uma possibilidade de diálogo entre o modo puramente de atração que o primeiro plano pode ter, e o plano fechado no rosto como algo que possibilita uma criação de vínculo com o público.

Após entrar em contato com várias obras desse período (1894 até 1908), através da bibliografia citada ao final desta dissertação e de catálogos como a *Bibliothèque nationale de France*, *British Film Institute* e *Internet Archive*, foi observado que algumas obras despontaram e se diferenciaram justamente por esse diálogo entre regimes. Todos os filmes aqui, possuem características narrativas que conseguimos observar até mesmo nos cinemas contemporâneos. Isso é importante, pois vemos que o *close-up*, por exemplo, ainda que utilizado de maneira um pouco diferente da de hoje, nasceu muito antes de 1915. Em todos esses filmes temos, também, a presença das trucagens, em maior ou menor grau. E é a partir dessa junção que traçamos um diálogo acerca de seus limites e possibilidades.

O cinema que aqui se apresenta como objeto de estudo é um cinema que após décadas de esquecimento e sendo constantemente tratado como algo menor e simples, foi alvo de intensos estudos a partir dos anos 1970. Essa nova maneira de analisar o desenrolar da história da sétima arte foi traçada por um grupo de historiadores que procurou olhar para a história do cinema através de um novo prisma. Indo contra a ideia de progresso histórico e de uma narrativa histórica única e linear, André Gaudreault, Noel Burch, Charles Musser, Miriam Hansen e Tom Gunning criaram novas perspectivas históricas sobre o passado da sétima arte. Importante salientar que, décadas depois, teríamos, aqui no Brasil, um grande trabalho de releitura das obras desses autores, realizado pela Flávia Cesarino Costa, bem como um importante trabalho

sobre a intersecção do primeiro cinema com outras artes durante a modernidade, realizado por Danielle Crepaldi Carvalho.

Esses estudiosos partiram de descobertas materiais. Cópias de filmes encontradas na Biblioteca do Congresso, em Washington, Estados Unidos. Esses arquivos, organizados na *Paper Print Collection* (algo como coleção de cópias em papel) trouxeram à tona imagens nunca antes vistas desse cinema que vai de 1894 até 1908. Essas obras, na época na qual foram feitas, eram copiadas e uma dessas cópias ficava guardada na Biblioteca do Congresso para resguardar os precários direitos autorais¹ que o cinema tinha na época. Esse cinema, passa a ser visto não mais como um cinema “primitivo”, mas sim como um cinema que trouxe influência direta das feiras de atrações do século XIX, da fotografia, de diversos aparelhos ópticos e que refletia a maneira com a qual a sociedade moderna lidava com a própria tecnologia, portanto, uma expressão cultural legítima e completa em si mesma.

É com base nessa visão de história do cinema que são feitas as análises fílmicas subsequentes. No entanto, para além do conteúdo puramente histórico, faz-se presente, primeiramente, a análise fílmica, trazendo o olhar de quem dissecar a obra através de seus planos para entender seus pormenores. O objetivo principal é ir além da ideia já trabalhada sobre os limites entre a narração e a atração e fazer disso um tipo de análise fílmica que possa ser utilizada em obras do primeiro cinema. Ao trazer essas análises, conseguimos encontrar, dentre os principais aspectos da linguagem cinematográfica, as inovações na linguagem que, após repetição, seguiram como sendo aspectos cânones no cinema, bem como identificar os filmes nos quais esses dois regimes coexistem.

I.I Maneiras de olhar para a história

Por muito tempo, o termo *versus* foi bem aceito ao se tratar do tema da atração e da narração dentro do primeiro cinema. A historiografia clássica do cinema se deteve na ideia de um primeiro cinema ingênuo e, num geral, de linguagem empobrecida, quando comparada de maneira direta com a linguagem clássica narrativa que, em especial os Estados Unidos,

¹ Precários pois, no início do século passado, os filmes eram resguardados através da mesma legislação existente para a fotografia estática. Para maiores informações ver: (Butcher, 2024, 51).

colocariam como cânone cinematográfico. Em seu mais célebre livro, *História do cinema mundial* (1963) Georges Sadoul nos diz: “Em *L' Arrivée d'un Train*, a locomotiva vinha do fundo da tela e avançava sobre os espectadores, que se assustavam, temendo ser esmagados. Identificavam assim a sua visão a da câmera: esta tornava-se pela primeira vez uma personagem do drama”.

Ora, ao apresentar espectadores assustados com imagens em movimento, partimos do princípio que isso era uma novidade absoluta. Apesar da imagem de uma plateia correndo assustada ao ver o trem chegando perto já estar gravada no imaginário popular, demonstrada através de filmes e livros, no âmbito acadêmico podemos ir mais a fundo e nos perguntar se realmente se tratava de uma plateia tão *naïf* quanto esta anedota supõe.

Analisando o período histórico no qual este fato está circunscrito – falamos aqui, do ano de 1895 -, vemos que já existia uma familiaridade com a animação de imagens estáticas, tenha ela como base os desenhos ou as fotografias. Mais à frente veremos algumas tecnologias que foram criadas antes do cinematógrafo e que já estavam sendo apresentadas ao público algumas décadas antes. Gaudreault, por exemplo, vai dizer que

Não se pode, por conseguinte, datar a invenção do cinema em 1895, que marca a invenção não do cinema, mas do Cinematógrafo Lumière, o qual, à época, foi aparentemente o mais exitoso dos procedimentos para captação-restituição de imagens fotográficas em movimento, mas ao qual o fenômeno “cinema” não poderia da mesma forma se resumir. (2018, 22)

Temos, então, um exemplo das divergências de olhar que a história mais tradicional, ou linear, teve com os posteriores estudiosos da, assim chamada, Nova História do Cinema². No entanto, é importante salientar que, ainda que hoje em dia possamos criticar esse modo mais linear de narrar a história, é evidente que ele foi útil no quesito organização de uma temporalidade. Isso permitiu que, as próximas e próximos estudiosos tivessem acesso a uma linha temporal organizada e, a partir dela, pudessem criticar ou não o que havia ali.

² Termo usado para se referir a um grupo de estudiosos que, após o Congresso de Brighton, ocorrido em 1978, passaram a pensar a história do primeiro cinema, e do cinema como um todo, de maneira menos teleológica, indo contra ideia de um “nascimento” único. “[...] agora se aceita que o cinema possui muitos “pais” e também muitos “irmãos” em relação às suas origens e à sua identidade, para resultar em uma história única (no sentido linear)” (Elsaesser, 2018, 81).

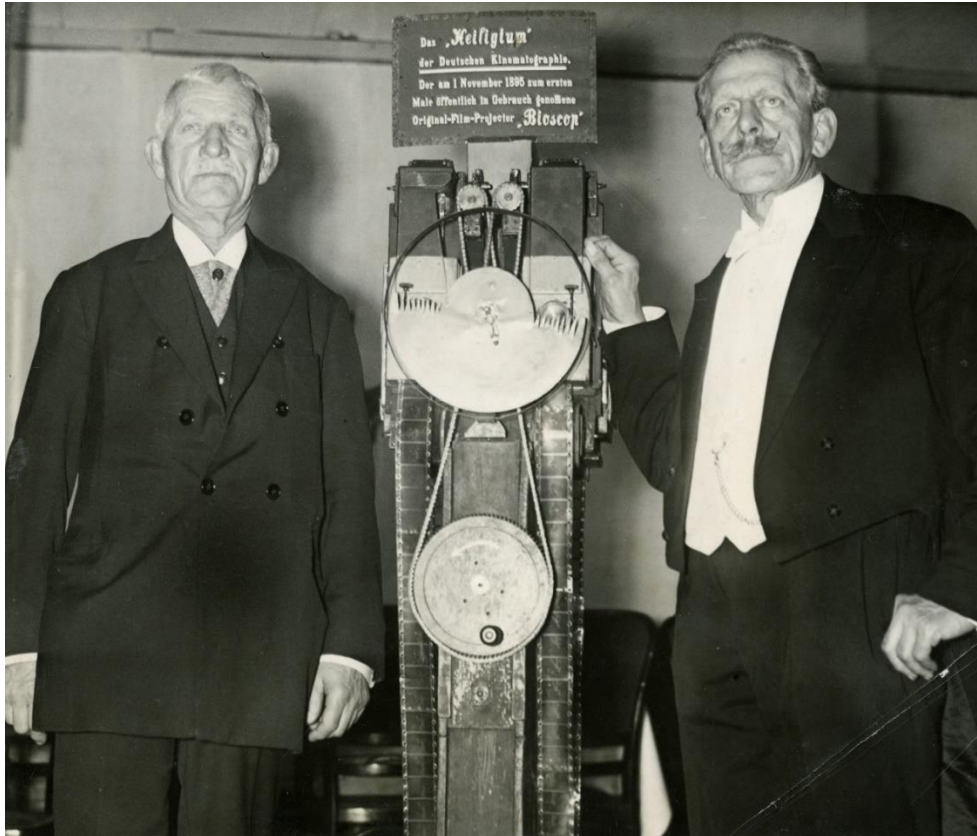
Inclusive, a teoria de uma história linear com uma única primeira vez muito bem demarcada se apresenta tão frágil que, o próprio Sadoul vai contra em determinado texto seu sobre os Irmãos Lumière, lançado originalmente em 1946, mesmo ano de lançamento de seu livro já citado. Após apresentar alguns célebres nomes – que falaremos mais adiante – que ajudaram a construir as tecnologias de animação de imagens, o autor diz: “O aparelho de Louis Lumière não foi o primeiro a registrar vistas ou a projetá-las, mas foi o primeiro a funcionar com relativa perfeição técnica” (2020, 28). E ainda “A firma lionesa soube lançar o aparelho com notável habilidade comercial. Parte do ano de 1895 foi consagrada a uma campanha publicitária na imprensa ou em conferências [...]” (2020, 28). Apesar do caráter teológico e de cunho generalista de seu livro, Sadoul parece concordar, até certo ponto, com o que diria André Gaudreault anos mais tarde.

A ideia de séries culturais, trata-se de uma maneira de olhar para a história do cinema de um modo a ir contra a ideia de surgimento e pioneirismo. Gaudreault, em seu artigo “O cinema dito dos primeiros tempos: um caldo de cultura em plena ebulição” (2018), utiliza esse termo para falar dos diferentes tipos de invenção anteriores ou contemporâneas ao cinematógrafo dos irmãos Lumière e que, por questões financeiras ou de falta de praticidade dos aparelhos, acabaram por não vingar. O autor nos mostra que, para além de olhar apenas para a mecânica do cinematógrafo, se expandirmos nossa visão para a história da animação de imagens, conseguimos traçar diferentes pontos de onde o cinema evoluiu como tecnologia (Gaudreault, 2018). Afinal, a tecnologia é a solidificação do atual estado do conhecimento humano. O que acontecia ao redor do mundo era uma polifonia de aparelhos ópticos que surgiram a partir do início do século XIX. Portanto, havia chances de cada uma dessas invenções ter se fortalecido e ganhado fama, porém o cinematógrafo as suplantou. E não só. A maneira com a qual a própria história desse primeiro cinema foi narrada as fez desaparecer e criou uma ideia que os irmãos Lumière foram os únicos responsáveis pela criação das imagens em movimento. Dado isso, nunca foram apenas os Lumière. Foram várias invenções paralelas que surgiam ao mesmo tempo, ao redor do mundo inteiro “O cinema - permitam-me insistir mais uma vez – é um fenômeno sociocultural que não se ‘inventa’ de modo tão simples: não há patente ‘cinema’, porque o cinema não é um procedimento, é um dispositivo social, cultural, econômico, etc.” (Gaudreault, 2018, 23).

Por exemplo, no mesmo período em que o famoso cinematógrafo estava ganhando as multidões nos salões franceses, um outro invento chamava a atenção na Alemanha. O Bioscópio, criado pelos irmãos Skladanowsky, é um ótimo exemplo de tecnologia que, por

alguns motivos, não encontrou tantos louros quanto o cinematógrafo. Um desses motivos é o fato de o bioscópio apenas projetar - ele animava as fotos previamente tiradas - imagens e não captar, ao contrário do prático invento dos Irmãos Lumière.

FIGURA 1 - BIOSCÓPIO



Max e Eugen Skladanowsky com Bioscópio – Fonte: Internet Archive

Cristalizar imagens no tempo através da arte da fotografia já não era novidade quando os Lumière surgiram com sua invenção. A famosa fotografia de Nicéphore Niépce remonta ao ano de 1826. A novidade da época era capturar e exibir o movimento das imagens, visto que a fotografia já era uma realidade e os próprios irmãos eram filhos do dono de uma fábrica de películas fotográficas, o que, em partes, justifica a vontade de reinventar os usos para o produto que a própria família vendia.

Porém, outras pessoas estavam empenhadas nesse feito. Thomas Edison criou o quinetoscópio, que foi lançado no ano de 1893. Para usufruir dessa diversão a pessoa deveria

assistir a imagens em movimento de maneira solitária, olhando para dentro de uma caixa que exibía fotogramas sendo rodados a certa velocidade que permitia o efeito de movimento - o cinema, a grosso modo é isso. Seu mecanismo era uma grande atração nas feiras de variedades da época, mas não tinha o caráter de espetáculo para multidões, visto que era uma experiência impossível de ser compartilhada com outras pessoas no mesmo momento, e, para além da questão da experiência do cinema que até então estava sendo construída, temos a questão econômica: “A possibilidade de projetar filmes diante de um público numeroso atendia a uma base maior de clientes, permitindo um retorno mais rápido dos investimentos em fabricação, pesquisa e desenvolvimento dos equipamentos”. (Butcher, 2024, 45)

De qualquer maneira, Edson conseguiu vender e fazer sucesso com sua invenção. A patente do quinetoscópio não saiu na Europa, o que permitiu que vários inventores - dentre eles os famosos irmãos Lumière - comprassem facilmente seus aparelhos, desmontassem e remontassem de outra maneira. Aos poucos os mecanismos iam sendo aperfeiçoados, mas, de fato, não surgiram da noite para o dia.

FIGURA 2 - QUINETOSCÓPIO



Quinetoscópios em exibição – Fonte: Internet Archive

Edison, inclusive se inspirou nos experimentos anteriores dos fotógrafos e cientistas Eadweard Muybrigde e Etiènne-Jules Marey – este último o criador da cronofotografia (1882) - que estudavam o movimento de animais e pessoas, ambos com uma visão muito mais técnica de como a fotografia poderia agregar à sociedade. Muybrigde estava na tentativa de criação de algo que reproduzisse as imagens em movimento e criou o zoopraxiscópio, em 1878. Ele consistia, novamente, num aparelho unicamente de exibição de imagens, não de captação. As películas utilizadas eram de fotografias tiradas com antecedência. As fotos eram coladas à um disco que, ao girar produzia o efeito de movimento e poderiam ser projetadas numa parede ou tela. A intenção primeira do Muybrigde, como dito anteriormente, era estudar a mecânica do movimento e contribuir com pesquisas científicas, portanto não era algo, ainda, de cunho artístico ou de entretenimento.

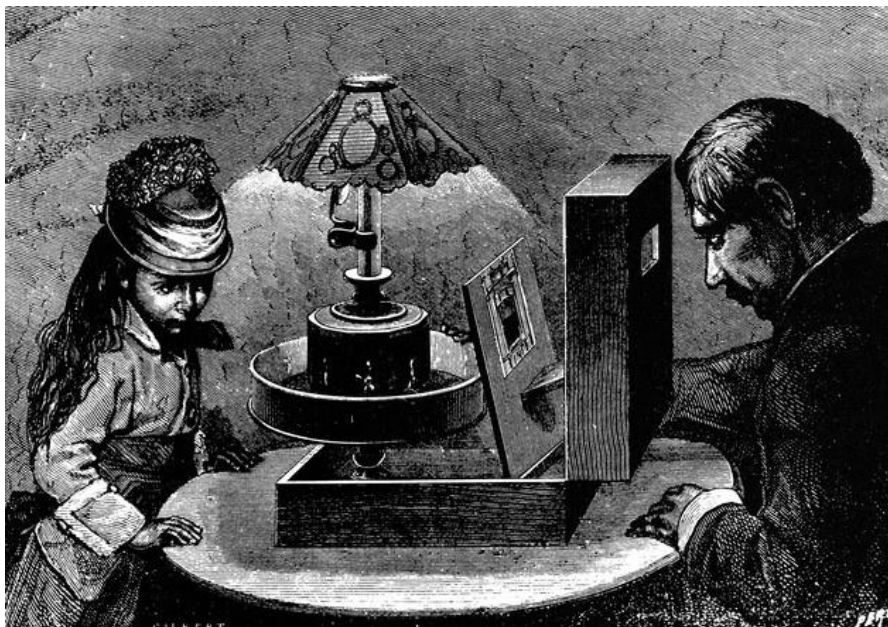
FIGURA 3 – ZOOPRAXISCÓPIO



Fonte: Internet Archive

Parecida com essa invenção temos o praxinoscópio, de 1877, invenção do francês Émile Reynaud, que se utilizava de espelhos para projetar as imagens com o efeito de movimento. Este, sendo um aperfeiçoamento do zootropo, que não contava com espelhos, mas sim com pequenas aberturas ao lado do tambor por onde era possível visualizar a animação. Ambos foram pensados para a animação de desenhos e não de fotografias, como surgiria alguns anos depois.

FIGURA 4 - PRAXINOSCÓPIO



Fonte: Internet Archive

Para finalizar essa pequena seção de séries culturais, voltemos um pouco no tempo, para o século XVII. Lá, surgem os primeiros experimentos públicos e com viés de entretenimento com a lanterna mágica (Machado, 2007, 26). E ela é, sem dúvida, um dos primeiros aparelhos ópticos a alcançar sucesso. As sessões de fantasmagorias – como eram chamadas as sessões nas quais se utilizava o aparelho para projetar imagens na sala - foram exibidas por alguns séculos e, mesmo com aparelhos mais modernos, como os que citamos acima, elas ainda tinham seu espaço nas feiras de variedade do final do século XIX.

Ela consistia em uma câmara escura que, através de iluminação artificial projetava imagens pintadas em placas de vidro em uma superfície. Muitos exibidores trabalhavam com dupla projeção ou movimentando as placas de vidro para criar os mais diferentes efeitos e assustar seu público com seus personagens demoníacos e fantasmagóricos.

FIGURA 5 - FANTASMAGORIA



Exibição de fantasmagoria feita por Robertson, Paris, 1797 – Fonte: Internet Archive³

Isso tudo sem adentrar em outros tipos de diversão que estavam presentes nas feiras da virada do século, como o Panorama, Cineorama, Mareorama, Stereorama e o Théatroscope (Costa, 2018, 25-29). Estes, mais especialmente focados em salas imersivas, onde grandes telas recebiam projeções de vistas de cidades longínquas ou de passeios de balão e de trem, o que trazia uma sensação de se estar realmente experienciando aquilo através da movimentação das

³ Disponível em: < <https://abrir.link/aqawW> > Acesso em: 01/05/2025

imagens. Muitos desses recebiam, ainda, performances de atores enquanto acontecia a exibição, o que combinava ainda mais os diferentes tipos de atrações das feiras em um único evento.

Podemos dizer que todas essas invenções, algumas mais ou menos contemporâneas que outras, foram conjugadas na invenção dos Lumière que, além de projetar essas imagens em movimentos, também as captava e permitia sua exibição para grandes públicos. Logisticamente era mais fácil de ser utilizada e depois de seu surgimento, acabou por se tornar cânone.

Porém, é de extrema importância lembrar que aqui estão listados, com a finalidade de exemplificar algumas dessas séries culturais, apenas alguns aparelhos ópticos. A lista inteira com certeza é muito maior e percorre muito mais países. Afinal, há tempos, arqueólogos de mídias e historiadores do cinema tentam catalogar as diferentes mídias que compõe o caleidoscópio das imagens em movimento. Ter em mente essa visão histórica sobre o momento em que despontam essas várias séries culturais, é importante para a dissertação, visto que a maneira de desenvolvimento das análises fílmicas está, também, apoiada na visão histórica dos autores aqui já citados.

I.II Atração X narração?

Sim, começamos com uma pergunta. Na primeira parte, pudemos ver como a noção de história do cinema está empregada nesta pesquisa, agora, analisemos melhor a questão da linguagem fílmica presente nas obras dos primórdios do cinema e se a dicotomia atração X narração faz sentido para este trabalho.

O termo atração é proveniente das feiras de atrações da virada do século XIX para o XX. Onde a surpresa, o susto e o sentimento de ter sua psique capturada para um momento presente de diversões bizarras era comum e, inclusive, fomentado. Estas feiras, contavam com danças, acrobacias, números de circo, exposições de animais, exibições de lanterna mágica e tudo o que trazia um fascínio visual para a sociedade moderna. Esse sentimento de sequestro das emoções e reiteração da surpresa perante a violência, o bizarro ou o sexual é transposto para o cinema do período aqui estudado. “A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador [...] o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial.” (Singer, 2001, 116). Antes de ser uma linguagem puramente cinematográfica ou

puramente teatral, esse modo de perceber o entorno e de se divertir é um traço próprio da modernidade, importante termos isso em mente ao adentrarmos nas análises fílmicas.

A maneira com que os cortes, planos, história e trucagens são empregados demonstram o quão tênue pode ser essa separação entre cinema de atração e cinema narrativo, e o quão mais produtivo pode ser pensarmos na coexistência desses dois regimes, visto que, na própria linguagem dos filmes aqui analisados já encontramos inúmeros traços pertencentes a ambos os regimes. Um dos estudiosos que melhor fez isso e que nos explica o que seria esse regime narrativo empregado nos filmes do primeiro cinema é Charles Musser.

O autor pensa em narração atrelada à questão da exibição. Antes de 1907, eram os exibidores, e não os produtores, que detinham a palavra final sobre como um filme iria aparecer para o público. As películas não continham o filme inteiro, mas sim cenas esparsas que, muitas vezes podiam ser montadas e remontadas a depender da escolha de quem fosse exibi-las, visto que muitas obras continham uma linha narrativa bem tênue, estando firmada - principalmente durante os anos de 1895 até 1897 – na atração.

Além deste fato, une-se a narração e as diversas apresentações de dança ou teatro que poderiam ser feitas nos intervalos, ou até mesmo junto da exibição. É por conta desses inúmeros atravessamentos que o filme sofria durante a montagem do programa de variedades que Musser delega a parte da narratividade presente no primeiro cinema, para o próprio exibidor. Em seu texto “Rethinking early cinema: cinema of attractions and narrativity” (2006), ele defende o diálogo entre ambos os regimes – atração e narração - presentes nas obras da virada do século XIX para o XX. Ele conclui seu pensamento dizendo que “Apenas no período de novidade do cinema (1895 – 1896, 1896 – 1897) o cinema de atrações foi dominante”⁴ e continua dizendo que a linguagem do cinema descobriu uma gama enorme de expressões, gêneros e tipos de exibição, criando uma dialética entre ambos os regimes aqui já citados (2006, 412).

Nos filmes que analisaremos ao decorrer do capítulo seguinte: “Análise fílmica”, conseguiremos perceber isso claramente. A maior parte das obras aqui analisadas, estão dentro do período no qual Musser caracteriza como sendo o de maior dialética entre os regimes - 1897 até 1903 (2006, 401). E aqui, ainda que não tenhamos como observar a exibição *in loco*, encontraremos essa narratividade dentro da própria montagem final como chegou até nós, dentro da forma como a história saiu do teatro, do livro, da charge ou do próprio cotidiano e

⁴ Tradução da autora. No original: “Only in cinema’s initial novelty period (1895 – 1896, 1896 – 1897) was cinema of attractions dominant” (2006, 412).

das notícias que circulavam na época e foi adaptada para a tela do cinema. Formas essas que expressam uma vontade chocar o público através da nova atração que surgia das populares feiras, mas forma essa que também insiste em contar e se conectar de alguma forma, com quem assiste.

Outro ponto de análise importante que o autor nos traz é pensar em como os filmes eram recebidos pelo público na época, e, através disso, ter ideia da importância, ou não, da história dentro daquela obra. Em uma breve análise de recepção que Musser faz sobre *Voyage dans la lune* (*Viagem à lua*, 1902), ele diz que os elogios da plateia e as análises que foram publicadas em jornais da época eram direcionadas tanto aos efeitos visuais, quanto à já conhecida história do Julio Verne (2006, 393). Se a narrativa já se apresentava como algo digno de nota, conseguimos perceber que a presença, nesta dissertação, de dois filmes que são adaptações diretas do teatro, e outra da literatura, não é mero acaso, mas sim uma marca de sua época, afinal a adaptação se apresentava como uma importante forma de narratividade para o cinema. Ainda que não seja o foco desta pesquisa dissertar sobre recepção, é de suma importância ter esse respaldo e pensar em como a adaptação contribuiu para a receptividade das histórias do primeiro cinema, já que traziam narrativas que já eram de conhecimento popular.

II. ANÁLISE FÍLMICA

Neste capítulo, tomaremos como exemplo quatro filmes que, após a análise de várias obras encontradas nos livros presentes na bibliografia que se encontra ao final desta dissertação e nas bibliotecas online já citadas, apresentaram-se como exemplos coerentes a serem usados dentro da pesquisa. Isso porque os quatro nos mostram de maneira clara, como as linguagens de atração e de narração conseguem coexistir de modos diferentes e, para além disso, contribuem para uma análise fílmica aprofundada de alguns representantes do período estudado, já que são obras bem elaboradas, nas quais despontam vários pontos de análise. Isto, presente em obras de diferentes cineastas e de duas diferentes nacionalidades. Dois franceses, Alice Guy, trabalhando para os estúdios Gaumont, e Georges Méliès, com seu próprio estúdio: *Star Film*. Temos, também, dois ingleses e representantes da escola de Brighton: Georges Albert Smith e Cecil Hepworth. Trazendo uma pequena amostra do cinema europeu do início do século XX. Cinema esse que foi tão influente dentro e fora da Europa, sendo responsável por inúmeras exportações e um domínio do cenário fílmico estadunidense, no início do século.

Outra questão que foi levada em consideração é como podemos observar, já no primeiro cinema, aspectos da linguagem cinematográfica que a historiografia clássica coloca como sendo posterior a 1915. Escolhas de linguagem como o *close-up*, certa linearidade na narrativa, aprofundamento em alguma personagem principal, intencionalidade na montagem, profundidade de campo, grande número de figurantes, cuidado com objetos de arte e figurino... enfim, aspectos que, surgidos já no primeiro cinema foram sendo constantemente reiterados durante a história do cinema e seguem sendo utilizado nos dias de hoje. Traçar esse retrospecto é uma ferramenta para entender quais foram essas tantas primeiras vezes do cinema e como isso moldou a linguagem dos dois regimes aqui analisados.

II.I Cendrillon (Baile até meia noite, 1899) – Georges Méliès

“Relógio! Deus sinistro espantoso, impassível,
Cujo dedo ameaça e nos diz: “Recordai!”
(Charles Baudelaire)

Abrindo com um dos cineastas mais reconhecidos da época, Georges Méliès foi um cineasta francês, que atuou na área do cinema entre os anos 1896 até 1913, trazendo muito do seu trabalho como mágico para as telas. Em quase todos os seus filmes percebemos um grande uso das trucagens típicas das exhibições de mágica que ocorriam em teatros e *vaudevilles*. Um exemplo claro de um dos diferentes tipos de, assim chamadas, culturas, que constituíram o que chamamos de cinema dos primórdios, esse cinema que, como diz Gaudreault é um “caldo de cultura”, visto que é uma grande mistura de influências culturais da modernidade (2018, 23). A obra mais conhecida do diretor, *Voyage dans la lune* (*Viagem à lua*, 1902), usa a história de Julio Verne (1865) como pano de fundo para as experimentações mágicas do diretor, seus efeitos especiais, as trucagens. Pensando assim, é fácil imaginar que o outro ponto desta pesquisa, o teor narrativo da obra, seria irrelevante. Mas isso não acontece, visto que conseguimos claramente perceber um começo, meio e fim quando assistimos a esse filme, até porque sua narrativa vem de uma adaptação de um conto popular já bem conhecido. E, não obstante, temos personagens principais, mocinhos e vilões... características que contribuem para uma análise, também, narrativa da obra.

Aqui, porém, trataremos de uma outra obra do cineasta. Um filme alguns anos mais antigo e que, para além da noção de atração *versus* narração, conseguimos promover um diálogo acerca de outras questões, como a adaptação de obras teatrais e até que ponto isso gerou uma influência na obra final.

Um pouco antes da virada do século XIX para o XX, temos o lançamento de um filme do Méliès, chamado *Cendrillon (Baile até à meia noite, 1899)*. A obra parte da já comumente conhecida história da princesa, que se entranhou ainda mais em nosso imaginário através do filme produzido pela Disney⁵ décadas depois. Aqui, no entanto, ainda estamos em 1899, um período na história do primeiro cinema que Musser caracteriza como sendo a era dos exibidores, visto que, nesse recorte temporal que vai de 1898 até 1901, são os anos mais importantes para a formação inicial da indústria e é nesse período que ela ganha uma certa estabilidade, tendo exhibições garantidas em casas de teatro já conhecidas e feiras de atrações (1994, 263). Os principais estúdios estadunidenses e europeus da época, já existiam: Biograph, criada por William Kennedy Dickson e Thomas Edison, a Vitagraph, de Albert Edward Smith, e também os fortes concorrentes franceses Pathé e Gaumont, chefiadas pelos irmãos Pathé e por Léon Gaumont, respectivamente.

Uma das maneiras de chamar público para as exhibições e gerar receita para esses estúdios, era levar para o cinema crimes reais que estavam sendo discutidos pela população, pequenas narrativas cômicas, muitas vezes baseadas em charges que circulavam pelos jornais e, até mesmo operetas e peças teatrais que eram adaptadas para essa nova maneira de diversão popular que surgia: o cinema. Por exemplo, notícias chocantes sobre as quais as pessoas já tinham lido a respeito ou comentado com seus conhecidos, eram adaptadas para o cinema e costumavam gerar um grande público. Esse gosto pelo mórbido estava presente já no teatro mais popular do século XIX, como o *Grand Guignol*, um teatro de atração puramente, baseado em histórias violentas e que, hoje em dia, localizamos como sendo um dos inícios do cinema *slasher*⁶. A modernidade traz com ela esse gosto peculiar pelo deletério e também uma sensação de se estar compartilhando acontecimentos com centenas de pessoas de maneira síncrona, devido ao fato de as notícias circularem pelo mundo com uma velocidade até então nunca antes vista. Essa velocidade, característica da modernidade, hoje em dia, pode ser pouco levada em

⁵ Cinderela (1950), dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske.

⁶ Subgênero do horror, caracterizado pela utilização de violência gráfica. Para maiores informações ver: PIEDADE, L.F.R.; CANEPA, L.L. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16364/15743> > Acesso em: 01/05/2025.

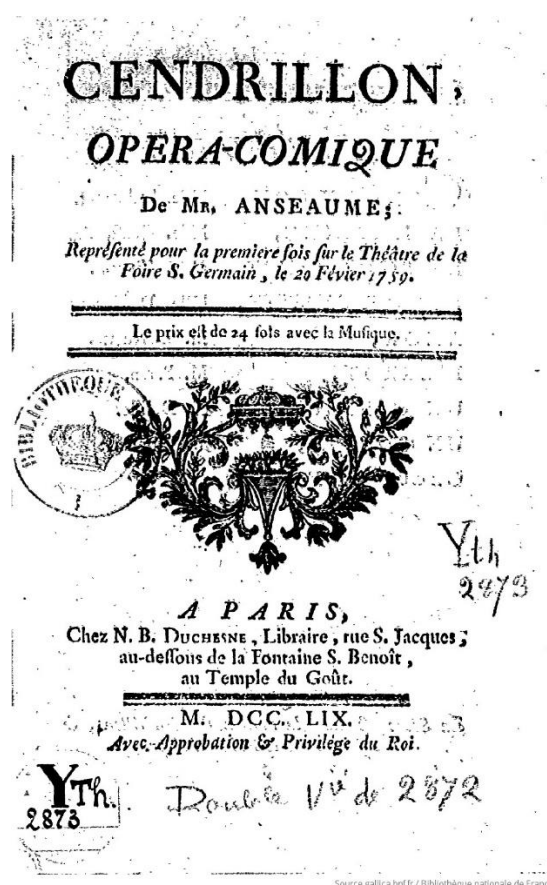
conta, dado o fato de que na contemporaneidade o ritmo é ainda maior, obviamente. Porém, se pensarmos que a energia elétrica, a crescente expansão das ferrovias, a fotografia e o cinema eram todas invenções relativamente recentes na época, conseguimos entender a ansiedade pela qual a população das grandes metrópoles passava... talvez não tão diferente de nós, como sociedade, nos sentimos nos dias de hoje. Um efeito, em certa medida, do medo de novas tecnologias surgidas na modernidade, como os trens, que, invariavelmente, causavam acidentes com dezenas de mortos. Estas questões trazidas aqui são características que, como nos aponta Ben Singer (2001), criavam uma sobrecarga sensorial na população, que necessitava de algo - uma nova expressão artística como o cinema, quem sabe - para processar esse novo modo de vida.

Aqui, Méliés, escolhe adaptar uma história popular e que era recorrentemente apresentada em forma de peça teatral, portanto, de conhecimento do público. Levando em conta essa certa “segurança” de retorno financeiro, observamos que Cinderela é o único filme do diretor em 1899 que tem mais de um minuto⁷. Ele chega a cinco minutos, o que, para uma época onde a maior parte dos filmes consistia em uma única tomada (Musser, 1994, 281), pode ser considerado uma grande aposta. A obra já começa num ponto de ação, não necessariamente somos apresentados à história. É certo, também, que isso é bastante comum no cinema de atrações, devido ao seu caráter pouco narrativo. Porém, de qualquer maneira, se apoiar no fato de que o público já conhece determinada história através de jornais, teatros ou livros acaba por ser um ponto importante de análise, pois revela uma dinâmica comum ao primeiro cinema, como já pudemos observar no parágrafo anterior. Devemos lembrar, também, que Cinderela era uma obra comumente adaptada para o teatro. Em pesquisas ao catálogo da Biblioteca Nacional Francesa⁸, encontramos documentos que indicam muitas adaptações teatrais e musicais da obra até o ano de 1899. Uma ópera datada de 1759, apresenta o seguinte cartaz, indicando o valor e o teatro no qual seria apresentada.

⁷ Análise feita a partir da base de dados disponível em < <https://www.meliesfilms.com/filmographie/> > Acesso em: 09/01/2025

⁸ Disponível em: <<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30022080r>> Acesso em: 25/06/2024

FIGURA 6 – CARTAZ CINDERELA



Fonte: Paris: N.-B. Duchesne, 1759 – Biblioteca Nacional Francesa⁹

Sua versão escrita mais conhecida é a de 1697, organizada em livro por Charles Perrault, no entanto, por se tratar de um conto popular, foi contado e recontado oralmente durante décadas, ficando um pouco incerto localizar seu exato surgimento. Dito isso, temos uma informação importante: diferente de outras adaptações para o cinema que vieram

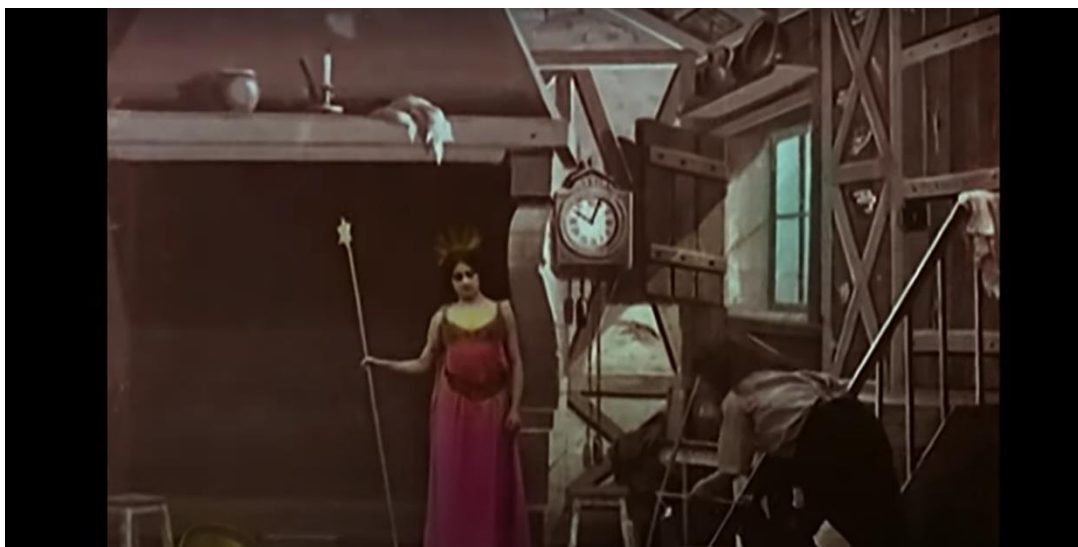
⁹ Disponível em: < <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30022080r> > Acesso em: 31/01/2025

diretamente de livros, como por exemplo *Alice in Wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*, 1903), aqui, temos claramente as marcas da linguagem do teatro perpassando a obra inteira, como veremos a seguir.

A história se desenrola de maneira muito parecida ao que está presente no nosso imaginário. Primeiramente, somos apresentados à Cinderela ainda como uma empregada do castelo. Ela suplica à patroa por algo, que imaginamos ser o aval para participar do baile, mas a moça da aristocracia não atende ao seu pedido. Surge então a Fada Madrinha que, rapidamente, demonstra seus poderes para a protagonista e, conseqüentemente temos acesso às primeiras trucagens. No final dessa primeira cena, a fada transforma as roupas pobres e velhas da Cinderela em um lindo vestido para que ela possa ir ao baile. Porém, analisemos mais atentamente esta primeira parte.

Logo na primeira cena, já somos empurrados para a ação que se desenrola sem trégua numa sucessão de trucagens. Aqui, pensamos em montagem, pois é daí que deriva a possibilidade de fazer algo aparecer, desaparecer ou se transformar na exibição final de um filme. É justamente a descontinuidade entre fotogramas que permite a magia – literalmente o truque de mágica presente dentro da história da Cinderela – acontecer.

FIGURA 7 – FADA MADRINHA



Frame Cinderela – Fonte: Internet Archive

Embora pouco relacionada diretamente com o cinema de atrações, a montagem cinematográfica está inteiramente ligada a ele visto que as trucagens nada mais são do que exercícios de corte e colagem. Ainda que possa soar estranho sim, o cinema está nas trucagens de Méliès tanto quanto o teatro de *vaudeville*¹⁰, porque o cinema é, também, a arte da montagem. O mascaramento hoje usado no *After Effects*¹¹, era cortado e recortado na película. A sobreposição de imagens, a substituição feita de um quadro para o outro e a pintura manual das cenas. Tudo feito diretamente sobre a película. Esta cópia tem, inclusive, alguns quadros coloridos à mão, algo que Méliès fazia com frequência em suas obras.

Um aspecto que é retomado ao longo de todo o filme é o fato de os personagens sempre saírem pelos lados da cena. Eles nunca vêm em direção a câmera. Pode-se ligar isso com o espaço do proscênio presente no teatro e que, claramente, está transposto para o cinema, nessa obra. Esse espaço entre a câmera (ou plateia) e os atores não é invadido em nenhum momento. Há sempre essa delimitação e distanciamento espacial que deriva do palco italiano¹².

Ainda nesse primeiro cenário, é interessante perceber que temos uma preocupação especial com o que hoje chamaríamos de direção de arte. Em todos os quatro cenários temos a presença de um relógio, ainda que seja discretamente colocado no canto da cena. Isso se mostra importante no decorrer da história e desde já é dado no cenário. Cenário este que é pintado à mão, algo extremamente comum tanto no teatro quanto nesse período do cinema.

Existem aspectos, que trazem a esse cenário pintado, uma sensação de achatamento e falta de perspectiva, como por exemplo a iluminação uniforme e a câmera colocada num ponto fixo (Costa, 2008, 144). A própria pintura já traz um aspecto irreal para a cena, a verossimilhança não é exatamente o foco do primeiro cinema. A valorização da sensação de realidade no cinema é algo que toma força após o processo de grande narrativização da arte, que ocorre por volta de 1915. Por enquanto, estamos num cinema que, inclusive, gosta de brincar com a noção de opacidade¹³ e trazer os aparatos técnicos para a percepção do público. Fato muito bem observado no filme de James Williamson, *The Big Swallow* (A grande

¹⁰ Peça teatral curta, geralmente de viés cômico, e de grande apelo popular.

¹¹ Programa de pós-produção da Adobe, muito utilizado para a inserção de efeitos especiais no cinema.

¹² “Usavam a tipologia frontal de palco, conhecida como tipologia italiana, na qual todos os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. Assim, a arquitetura cênica se conformava por um palco retangular no qual a quarta parede, que separava o palco da platéia, possuía uma abertura – a boca de cena – que se abria ao espectador por meio de cortinas.” (Zilio, 210, 158)

¹³ Termo tal qual utilizado por Ismail Xavier.

*abocanhada*¹⁴, 1901), onde a câmera se faz presente dentro da ação e aparece sendo engolida pela personagem.

Outro aspecto que merece destaque é a escolha de posicionamento da câmera. Ela enquadra a cena inteira, de uma certa distância que não nos permite focar nas expressões dos atores. Ali ela permanece durante toda a sequência de ações sem realizar nenhum tipo de movimentação ou fechar seu plano. Esta pode ser considerada uma obra feita inteiramente por quadros vivos. A maneira com a qual os atores entram e saem de cena e como se posicionam dentro dela, ajuda a formar essa noção de quadro dentro da obra. Não há nenhum outro modo de enquadramento durante todo o filme, nenhum plano um pouco mais fechado ou algum plano detalhe para ajudar a focar em algum objeto importante para a narrativa. Esse estilo de decupagem, presente em grande parte dos filmes anteriores ao século XX, em seus primeiros anos, está totalmente ligado com a própria noção teatral, acrescida das possibilidades cinematográficas. Ainda que não todos, muitos filmes do primeiro cinema seguem essa lógica de linguagem.

Poderíamos falar aqui sobre a questão de autonomia do plano¹⁵ debatida por Noel Burch e descrita por Flávia Cesarino Costa em seu livro *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação* (2008). Porém nesse filme em específico, diferente de outras obras compostas por um único plano como *L'arroseur arrosé* (*O regador regado*, 1895), dos Irmãos Lumière, por exemplo, cada plano depende do anterior para fazer sentido completo e, conseqüentemente, contar a história. Portanto, ainda que com a presença das atrações durante seus cinco minutos, o intuito de Méliès aqui é, ainda que em segundo plano, contar uma história um pouco mais longa do que a cena proposta pelos Lumière.

Ao adentrarmos no segundo cenário da obra, temos o momento do baile. Depois de ser ajudada pela fada madrinha a jovem consegue ingressar na festa e dançar com o príncipe, porém, ao lembrar que o relógio baterá meia-noite em breve, ela se desespera. Aqui, novamente temos a presença do relógio no canto da cena, marcando o objeto de maior significado para a narrativa, aquele que destrói os sonhos da futura princesa e que marca a passagem do tempo. Um aspecto, inclusive, importante para a sociedade da época que, adentrava na modernidade e

¹⁴ Tradução da autora.

¹⁵ A autonomia do plano é a possibilidade daquele plano existir sozinho e fazer sentido completo. Geralmente planos nos quais o único foco é a trucagem em si, e não há nenhuma narrativa cronológica por detrás. Algumas obras trazem uma sucessão de planos que também funcionam sozinhas e eram, muitas vezes, rearranjadas pelos exibidores na hora de apresentar o filme.

era submetida a um novo modo de correr do tempo. Um tempo muito mais frenético e ligado à produção automatizada e ao consumo nas grandes metrópoles.

Para essa mudança de cenas é possível perceber uma transição na qual um frame se dilui no outro, um aspecto da linguagem cinematográfica utilizado até hoje em diversos filmes, ainda que de maneira muito mais automatizada através de *softwares*. Aqui, Musser nos aponta como sendo a primeira vez que esta técnica de *dissolve* é utilizada (1994, 277), o que rapidamente seria copiado pelos estúdios estadunidenses. Mais uma vez, nos mostrando o caráter ambicioso desta obra.

A marcação e a disposição de atores seguem tendo uma linguagem bem ligada ao teatro, nesta segunda cena. Este cenário é pintado cuidadosamente para dar uma falsa sensação de profundidade, como se o salão do baile fosse espaçoso e com vários planos de profundidade diferentes entre si. Tudo isso, claramente inverossímil perante a linguagem cinematográfica que imaginamos hoje em dia, mas condizente com a linguagem cinematográfica em voga na época que conversava diretamente com, dentre outros tipos de entretenimento, o teatro.

FIGURA 8 – BAILE



Frame Cinderela – Fonte: Internet Archive

A terceira cena - ou terceiro cenário, visto que várias ações diferentes ocorrem no mesmo cenário -, é também uma das mais bonitas e significativas dessa obra. Após Cinderela ser transformada em plebeia na frente de todos bem no meio do baile, ela se refugia em outro cômodo.

A protagonista entra sozinha em seu quarto, fugindo da multidão exasperada e coloca as mãos na cabeça. São escolhas que demonstram uma solidificação dessa personagem, ela mostra ter uma profundidade a mais que os outros personagens presentes na obra, que são muitas vezes unidos em uma massa única sem que possamos distinguir a individualidade de cada um.

FIGURA 9 - QUARTO



Frame Cinderela – Fonte: Internet Archive

A partir daí, temos uma representação de seu estado mental, e é possível justificar isso levando em conta os aspectos já citados acima. Quem sofre com a passagem das horas é a Cinderela, portanto é a ela que os relógios metamorfoseados em humanos e vice-versa assombram. Os ponteiros ganham vida através de um senhor barbudo, muito provavelmente representando o próprio tempo, e dançarinas fazem um pequeno espetáculo – um trecho de pura atração – de dança.

É o tempo da Cinderela que já conhecemos, é o tempo dela que urge até a famigerada meia noite. É também o tempo da modernidade que corre, que leva e que transforma tudo. Esse tempo só pode ser exprimido através do cinema. Pois é essa a ferramenta, a tecnologia que conversa com esse novo modo de perceber o entorno. Ela é o que há de mais original no filme se pensarmos que essa história já havia sido representada no teatro até então. Portanto, qual seria o acréscimo da linguagem cinematográfica à uma obra que já havia tomado os palcos? Nesta citação, Bazin nos fala sobre a liberdade que o cinema traz quando se trata de trazer o ponto de vista, o mundo interior da personagem, para o universo visual. Uma cena maior, no sentido de possibilidades que vão para além do que a matéria palco é capaz de conter. “Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer”. (Bazin, 2018, 141)

É neste momento que vemos que as trucagens feitas através da edição cinematográfica ganham força e contribuem para um aprofundamento do texto, já que a profundidade da protagonista – podemos chamá-la de protagonista, visto que toda a história depende de suas ações para acontecer – é explicitada na tela, através dessa cena. O estado onírico demonstrado através da película é muito mais livre, nesse caso específico, do que se demonstrado através do palco, sem a presença da intervenção direta na película. “O que pode levar a crer que o cinema veio a inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta”. (Bazin, 2018, 136)

Neste cenário, temos outro acontecimento importante. O ponto de virada da narrativa, o momento em que a humilde Cinderela vira realmente uma princesa e veste seu tão conhecido sapatinho. O príncipe entra no quarto e, após tentar calçar o sapatinho nas outras duas irmãs, percebe que ele só serve na Cinderela, transformando-a em uma princesa. São, portanto, duas ações diferentes e cruciais para a história que acontecem no mesmo espaço físico e em um único quadro vivo, por assim dizer.

Agora, na última cena, quarto cenário, vemos novamente a massa de personagens sem individualidade. Uma turba que vibra ao redor do casamento de Cinderela com o príncipe.

FIGURA 10 – CASAMENTO



Frame Cinderela – Fonte: Internet Archive

Após esse final feliz digno de um melodrama, as dançarinas presentes na multidão se juntam para protagonizar um número de dança. Recorrente nos teatros de *vaudevilles*, esses enxertos de cenas de dança eram bastante comuns à época e, inclusive, alguns filmes se caracterizam unicamente por isso. Essas seriam as obras que estavam mais fortemente ligadas ao cinema de atrações, sem necessariamente fazer uma mistura entre a narração e a espetacularização.

Esse final é tão teatral que, para além da dança temos um cenário se transformando diante dos nossos olhos não através de trucagens, mas sim através do deslocamento desses fundos pintados. Após o final do número, os atores param um momento em frente a câmera como que para receber os aplausos da plateia, linguagem derivada diretamente do teatro, ainda que transposta para o cinema.

Interessante pontuar que, em 1912, Méliès realiza um de seus últimos filmes intitulado *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse (Cinderela ou O sapato maravilhoso)*¹⁶. Este sendo uma refilmagem de sua Cinderela de 1899. Com quase vinte minutos a mais de filme, ele perpassa algumas cenas já conhecidas de sua primeira obra, como por exemplo a cena dos

¹⁶ Tradução da autora.

relógios, que é refilmada de maneira bem parecida, com suas trucagens características. Porém, conseguimos percebermos que aqui ele teve muito mais dinheiro para investir em cenários, objetos de arte e figurinos, o conto recebe uma áurea quase épica diante de tantos detalhes e cenários grandiosos. Essa liberdade financeira surge do fato de seus últimos seis filmes terem sido financiados pela Pathé (Malthête, 2016), um dos estúdios mais importantes da França à época, juntamente com a Gaumont.

FIGURA 11 – CINDERELA 1912



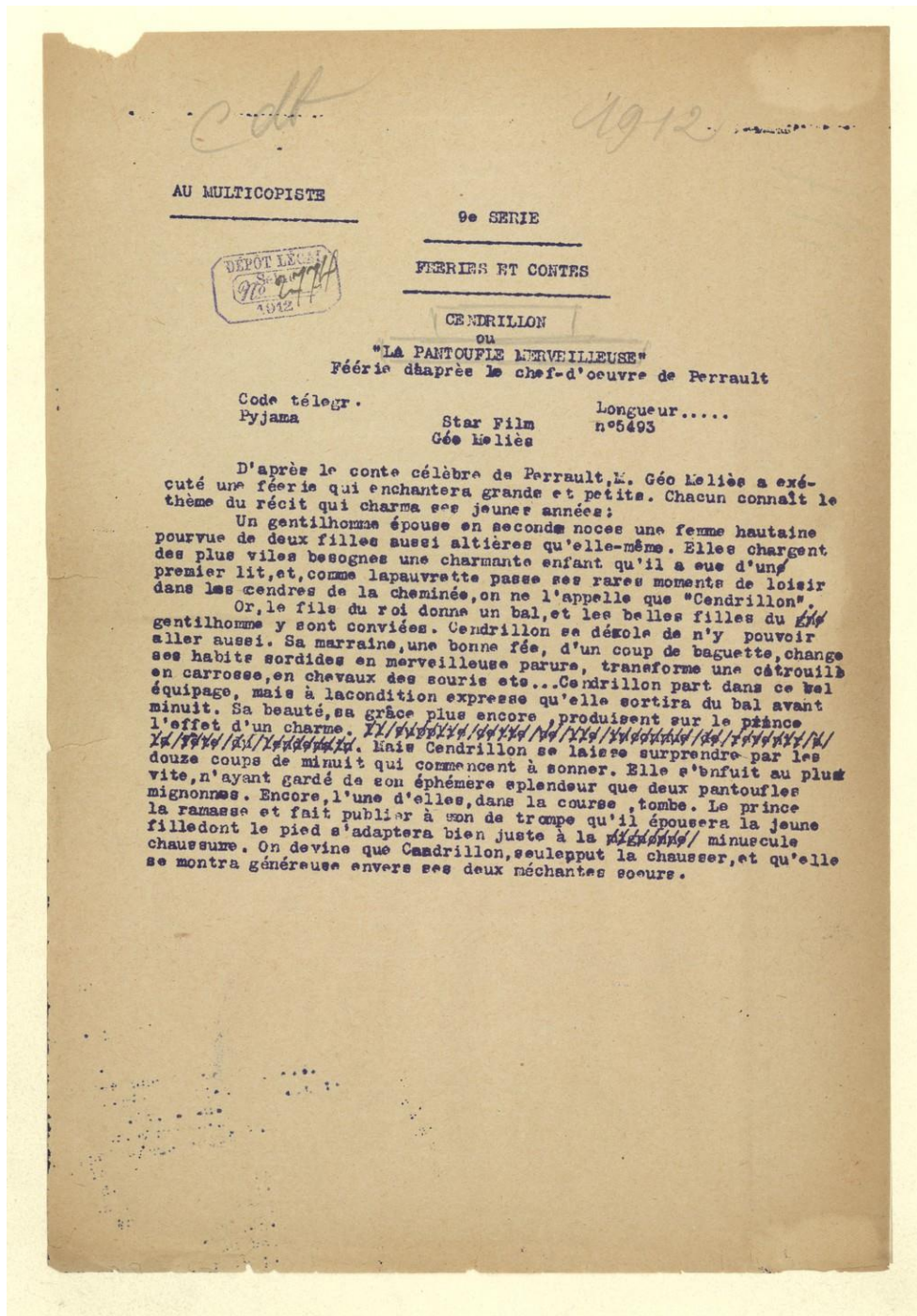
Frame Cinderela 1912 – Fonte: Internet Archive

Segue-se a linguagem própria do diretor. Ainda que, à essa altura, já existisse um grande uso de planos fechados e da montagem alternada e analítica, aqui, Méliès segue sendo o mesmo. Sem deixar-se afetar pela intensa transformação do período de integração narrativa ao qual o filme se insere, ele filma seus planos abertos, seus atores que entram e saem pelos cantos da tela e suas trucagens tão marcantes. Apenas ao final da obra, temos um longo plano fechado no qual vemos os pés das diferentes moças que experimentam o sapatinho.

Neste filme, temos a presença da filha do Méliès que, após participar como atriz, desde criança, de seus primeiros filmes, aparece creditada como operadora de câmera, nesta obra. Georgette Méliès costumava operar uma das câmeras da Pathé e este filme, sendo financiado por este estúdio, conta com sua participação por detrás das câmeras (Malthête, 2016).

Afora essas questões, o que mais salta aos olhos, quando comparamos essa produção com a de 1899 é a duração das cenas, elas são muito mais longas que no primeiro filme. No documento abaixo, podemos perceber uma eficiente organização de seu estúdio *Star Film*, nesse período que já havia se despedido do primeiro cinema e começava a ter a narrativa como cânone. Nele, as ações principais das personagens estão descritas em um resumo da história, muito provavelmente feito para a promoção da obra.

FIGURA 12 – RESUMO CINDERELA



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Resumo Cinderela 1912 – Fonte: Biblioteca Nacional Francesa¹⁷

¹⁷ Disponível em: <<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb395662074>> Acesso em: 31/01/2025

Finalmente, conseguimos perceber que o primeiro filme analisado nesta dissertação é, apesar de toda sua influência teatral, cinema. Porém, não qualquer cinema, o cinema dessa época específica, que vigorava sob outro tipo de regime que não o que estamos acostumados hoje em dia. Um cinema que bebia da fonte não só do teatro como também da lanterna mágica, dos *nickelodeons*, da fotografia estática, das apresentações de mágicos, dos objetos ópticos para crianças brincarem e do novo modo de percepção do tempo advindo da modernidade.

II.II Mary Jane's Mishap (O acidente de Mary Jane, 1903) – George Albert Smith

“Quando dormires, minha bela tenebrosa,
Num monumento de marmórea construção.
E não tiveres por alcova ou por mansão
Mais que um porão chuvoso e uma profunda fossa.”
(Charles Baudelaire)

“O acidente de Mary Jane” é um filme inglês de 1903, dirigido por George Albert Smith. O diretor, fez uma relativa fortuna na Grã Bretanha, podendo investir em um estúdio próprio um pouco antes da filmagem desta obra (Sadoul, 1963, 42). Aqui, sua personagem principal é a conhecida atriz da época Laura Bayley, também esposa do diretor. Laura já era conhecida do teatro e foi muito importante para o desenvolvimento do cinema, dado o número de filmes nos quais atuou.¹⁸ Já Smith é recorrentemente citado por seu filme de 1900: *The grandma's Reading glass* (*As lentes de leitura da vovó*¹⁹) responsável por um importante marco de linguagem, um plano detalhe e um plano do ponto de vista da personagem. Esse filme tem por volta de um minuto de duração e se concentra nesse fato de ser possível, através da montagem de planos consecutivos, induzir o espectador a pensar que o que vemos na tela é o que a personagem vê através de sua lupa. Em muitos de seus filmes anteriores a 1903, Smith já utilizava a alternância entre plano fechados e planos abertos, algo que veremos com muita frequência na obra em questão.

¹⁸ Para saber mais visite: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-laura-bayley/> Acesso em: 19/08/2024.

¹⁹ Tradução da autora.

O diretor fez parte da Escola de Broughton, uma importante leva de diretores da Grã-Bretanha que contribuíram para a inovação da linguagem dos filmes do primeiro cinema. Após 1903, o público, cansado das mesmas vistas e atrações já conhecidas, faz cair a receita dos exibidores, o que gerou uma crise nos Estados Unidos e na França. Por questões de política interna, a Inglaterra e a Grã-Bretanha não foram tão atingidas assim. O que fez com que os diretores da Escola de Broughton passassem quase que incólumes à primeira crise da recente indústria cinematográfica. Indústria essa que, a partir de 1903, é que começa a tomar forma, já que agora, o controle não está somente nas mãos dos exibidores, mas sim de quem produz os filmes. Os estúdios começam a reivindicar para si a palavra final sobre a ordem de exibição dos rolos de filme e até o acompanhamento musical que as obras deveriam ter.

Dorothy's dream (*O sonho de Dorothy*²⁰, 1903) é um filme do diretor que faz uso das cartelas para ordenar seus vários planos, explicando para a plateia qual seria o próximo conto a ser narrado e quais as personagens principais: “Cada cena foi precedida por uma cartela, o que ajudou o público a acompanhar a história identificando a cena e alguns dos personagens principais” (Musser, 1994, 349)²¹. Nessa obra, temos vários contos de fadas clássicos dentro da mesma história. A personagem principal começa o filme lendo um livro de contos de fadas e vai vivendo cada um deles, eles vão passando de um para o outro através da dissolução de personagens e objetos. Ao final, descobrimos que ela estava dormindo em sua poltrona e sonhou com o que lia. Esta descrição é o que temos através de um catálogo da *Bioscope Urban*, produtora inglesa de lentes e projetores e, ao que podemos perceber, este catálogo lista todas as obras que foram feitas utilizando os seus produtos. É também, neste catálogo datado de novembro de 1903, que podemos encontrar alguns planos desta obra. Este acaba sendo o único contato que esta pesquisa teve com este filme, já que não foi encontrado uma cópia dele em nenhum banco de dados e é considerado por alguns pesquisadores como um filme perdido, ou uma obra que não sobreviveu ao tempo²². Neste mesmo catálogo, temos inúmeros outros filmes ingleses que utilizaram essa mesma marca, inclusive o filme aqui analisado.

²⁰ Tradução da autora.

²¹ No original: “Each scene was prefaced by a title on film, which helped the audience follow the story by identifying the scene and some of the principal characters” (Musser, 1994, 349)

²² Conclusão que a pesquisadora tirou a partir de troca de e-mails com pesquisadores internacionais no fórum de pesquisa sobre primeiro cinema: Domitor. Disponível em <<https://domitor.org/>> Acesso em: 22/01/2025.

FIGURA 13 – DOROTHY'S DREAM

111

3550 THE MONK'S MACCARONI FEAST (Reversing)

Large features of a monk evidently relishing macaroni of which his lunch consists. The section of the reversal of this subject compares favourably with the operations of an Italian macaroni factory.

Length 125 feet.



No. 3551, "Dorothy's Dream"

3551 ... "DOROTHY'S DREAM"

This is an exceptionally interesting series of pictures for the pantomime season and exhibits for children, as it combines the principal scenes of seven of the best known fairy tales all reproduced successfully with intervening space and title. The picture commences with a handsome drawing room, which a pretty little girl enters, carrying a book of Fairy Tales. She seats herself in a comfortable arm chair before a spacious fireplace, and after paging over the leaves of the book, falls asleep and dreams of the different tales treated in the book. The good Fairy appears, gradually taking shape from a nebulous mist floating in the air; she waves her magic wand over the little dreamer and causes to pass, in review, visions of the principal scenes of the fairy tales: "Dick Whittington," "Robinson Crusoe," "The Forty Thieves," "Cinderella," "Aladdin and the Wonderful Lamp," "Blue Beard," and "Red Riding Hood."



Red Riding Hood—"Dorothy's Dream"

The good fairy having accomplished her object, vanishes, by gradually dissolving again into space.

The maid now enters the room in search of the child found sleeping in the chair. The latter wakes up and hardly realizes her surroundings, robs her eyes to make certain that she is not really amongst the scenes of her dreams. Of these she tells the maid, who then leads the little girl from the room.

One of the neatest and cleanest Fairy Tale Series ever produced by Bioscope. Excellent Photographic Quality. Total Length 600 feet.

Fonte: Internet Archive ²³

²³ Disponível em:

<<https://archive.org/details/weputworldbefore00unse/page/110/mode/2up?view=theater>> Acesso em: 21/01/2025.

Voltando à obra aqui analisada, logo de início, temos uma *mise en scene* que, à primeira vista, traz muito do teatro: o plano é fixo, o enquadramento traz uma vista geral da sala onde se encontra a protagonista, os objetos de cena já estão ali todos dados no ambiente. Esse começo, relativamente simples e sem grandes feitos para a linguagem do cinema logo irá se perder e nos mostrar o porquê desta obra ter sido escolhida para esta pesquisa.

FIGURA 14 - SALA



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

No que tange a narrativa, a história é simples, porém recheada de causa e efeito, que é justamente o que traz o efeito cômico à obra. A personagem, logo no primeiro plano, aparenta estar com sono. Ela se espreguiça repetidas vezes e boceja. Por seus movimentos conseguimos perceber que ela deve fazer as tarefas domésticas de maneira rápida, já que provavelmente se perdeu em um cochilo.

FIGURA 15 - BOCEJO



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

A primeira tarefa da protagonista, e também o que traz abertura para o começo do humor, é o ato de engraxar um sapato. Ao passar graxa no sapato, ela acidentalmente esfrega a mão no rosto e pinta seu rosto de preto, ficando com um bigode desenhado.

Mary Jane começa a apresentar seu humor *clownesco*²⁴ e temos sua primeira *gag*²⁵. As *gags* são bem características da época do cinema de atrações e se dividem entre “a preparação e o desfecho inesperado” (Costa, 2012, 33), que é exatamente a curta narrativa que teremos adiante. Há uma quebra de expectativa do que era o comum no cinema até então. Em muitos filmes da época o objeto era trazido até à câmera pela personagem tal qual um ator em cena faria no teatro. Aqui, no entanto, temos um corte e a ida para um plano mais fechado, onde podemos ver com clareza a ação da personagem. Smith costumava fazer isso em suas obras e aqui, temos esse feito recorrentemente. A linguagem cinematográfica é utilizada de maneira diferente, por exemplo, da do filme analisado anteriormente. Em Méliès, não havia corte do

²⁴ Referente a *clown* (palhaço, em inglês) e o tipo de humor desenvolvido por ele, repleto de truques inocentes que o colocam em situações adversas.

²⁵ *Gag* é o efeito cômico, a piada, em uma representação.

plano geral para o plano fechado, visto que a perspectiva teatral era a principal influência na linguagem.

FIGURA 16 – SALA COM PLANO FECHADO



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

O plano fechado se repete, ainda nessa sala, quando a protagonista atrapalhada e sonolenta vai se olhar no espelho e se diverte com o que vê. Sempre que o diretor quer olhemos para a personagem com algum objeto específico, o plano se fecha. Ela não vem diretamente até a câmera mostrar para a plateia o que está segurando ou o que está acontecendo. Com o advento da montagem cinematográfica – ainda que não fosse pensada exatamente como tal – o discurso fica diferente, a maneira de passar a informação ao espectador, também.

Antes mesmo do termo ser cunhado por Eisenstein na década de 1940, pode-se perceber um início da montagem rítmica. A fluidez do movimento que leva de um quadro ao outro quase que intuitivamente é a base desse tipo de montagem. Valendo-se do fato de que o corte é feito no começo do movimento de aproximação da protagonista da câmera podemos ver um princípio de montagem rítmica aí. Algo que claramente seria cada vez mais desenvolvido e

complexificado, mas que sempre estaria presente no cinema, a partir de então. Aí está um tipo de linguagem que surge da necessidade de mostrar, mas também da necessidade de comunicar de maneira fluída o que a obra quer mostrar. Aqui, podemos ver que, para além de mostrar os objetos importantes para as ações, o *close* permite mostrar a expressão da artista que brinca com o público. Mary Jane é apresentada como alguém que começa a história com sono e por isso faz tudo errado, percebemos traços de personalidade nela. Ela é atrapalhada e um tanto quanto boba, ri da sua própria imagem, faz graça para a câmera. Essas deduções automáticas que fazemos ao assistir a esse filme, se dão através da linguagem como um todo, mas nesse caso específico, principalmente através da montagem.

Um termo utilizado especificamente para a análise de montagem durante esse período do cinema é a montagem analítica, que teoricamente, está próxima da montagem rítmica, ainda que ligeiramente distantes no tempo.

Esse tipo de montagem entre planos acontece quando se fraciona um espaço em vários enquadramentos diferentes. Em geral, adicionam-se planos aproximados (*cut-ins*) a planos mais abertos, com a intenção de tornar claros para o espectador detalhes que não podem ser vistos no plano geral (Costa, 2012, 44).

O que essa obra faz é justamente isso, criar uma continuidade através dos cortes para planos mais próximos no tempo exato para deixar o filme visualmente fluido e compreensível.

Após Mary Jane limpar seu rosto, ficamos um tempo num plano aberto da sala, onde podemos ver a moça mexendo na lareira. Aí, se fossemos – com o perdão do anacronismo – seguir uma narrativa mais clássica, teríamos um ponto de virada do filme. Já que, é a partir do feito seguinte que transcorre a maior parte da história. É com base nas consequências desse ato que seguimos com a história, faz parte, portanto, da etapa de preparação da *gag*.

O plano fechado seguinte nos mostra exatamente o que está acontecendo. Um recorte de cena altamente explicativo. Mary Jane irá acender a lareira utilizando parafina. Não resta dúvidas sobre isso. Espera-se que quem esteja assistindo à obra tenha um mínimo de conhecimento prévio sobre os perigos de jogar parafina no fogo. O objeto de arte está escrito com letras garrafais a palavra parafina em inglês, o plano se fecha no ato dela, o plano é ligeiramente longo e a personagem encara o espectador de maneira a capturar sua atenção para

aquele que será um ponto de virada na narrativa. A personagem pede para que nós sejamos testemunhas de sua ação, como nos diz Jacques Aumont (2004, 226).

FIGURA 17 - PARAFINA



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

O olhar para a câmera é recorrente no primeiro cinema. É a quebra da transparência – para usar um termo do Ismail Xavier (1977), que nos ajuda a elucidar a questão – é um chamamento à opacidade da obra. Para à época isso é, também, mostração pura. Mostrar a utilidade do aparato técnico, tudo o que ele – e consequentemente, a modernidade – podem fazer de incrível.

Logo após essa cena, na metade do filme, temos a primeira trucagem. Aqui, quando falamos sobre montagem falamos também sobre a trucagem que era totalmente baseada nela. A arte da montagem não é apenas a ligação entre planos de forma a contar algo, é também a sobreposição de fotogramas, recortar e colar – literalmente - de forma a criar truques visuais. As tão famosas sobreposições que Méliès, como já vimos, eram baseadas na montagem. Porém uma montagem que obedecia à uma lógica própria da época da virada do século. Essa lógica

não visa sempre a narração linear, mas sim reiterar o poder quase mágico do que ocorre na frente da câmera, dando um enfoque maior à própria atração.

Dito isso, analisemos a cena seguinte: a protagonista desaparece em meio à fumaça e após isso temos a primeira imagem externa à casa. Para a diegese fílmica isso é externo, entretanto é fácil reconhecer que se trata de uma pintura. Eis a magia do cinema baseada na técnica. Escolhemos sempre acreditar.

FIGURA 18 – PLANO EXTERNO



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

Intuímos, pela construção do fio narrativo presente na obra e realçado pela montagem, que ela explodiu em pedaços. Vemos pernas e braços caírem do céu, no melhor estilo de humor mórbido da virada de século. Eis aqui, portanto, o desfecho da *gag*. Surpreendente, cômico e visualmente agressivo, tal como um filme de atração faria, porém como já estamos em 1903, contamos com a presença de um fio narrativo claro que conduz isso tudo.

A montagem nos guia – numa elipse abrupta, é fato, mas num tempo perfeito para a piada fazer sentido lógico – para o cemitério onde jaz a personagem já enterrada. Ali, o teor

cômico do filme mais uma vez retorna fortemente, com um trocadilho possível apenas da língua inglesa. “Aqui jaz Mary Jane, que acendeu fogo com parafina – Descanse em paz/pedaços”. No inglês *peace* (paz) e *pieces* (peças, pedaços) são palavras bem próximas que propiciam o trocadilho.

FIGURA 19 - CEMITÉRIO



Frame Mary Jane - cemitério – Fonte: British Film Institute (BFI)

O cenário do cemitério é o terceiro e último cenário. Interessante observar que nessa obra não temos apenas um único cenário e todos eles são encadeados de maneira clara e lógica. Sendo um, sempre a consequência das ações feitas no anterior.

Nesse plano geral do cemitério, é onde a última trucagem acontece e onde vemos um final para o leve fio narrativo que perpassam o filme. O fantasma da protagonista aparece em busca de sua garrafa de parafina perdida e alguns figurantes presenciam a cena. Aqui temos novamente a montagem de sobreposição de fotogramas, afim de trazer o caráter fantasmagórico para a tela.

FIGURA 20 - FANTASMA



Frame Mary Jane – Fonte: British Film Institute (BFI)

A obra termina assim, com sua última trucagem e com o final – literal – da protagonista. Coloca-se reiteradamente a palavra protagonista, pois é assim que a personagem é apresentada através do fio narrativo que a obra contém, é sempre a partir das ações dela que a história é conduzida. Ela é, diferentemente das turbas presentes nos famosos filmes de perseguição da época, uma personagem individualizada, ainda que não tenhamos acesso às camadas mais profundas dela.

II.III Alice no País das Maravilhas (*Alice in Wonderland*, 1903) – Cecil Hepworth

“Queremos viajar sem vapor e sem vela!
Fazei, para alegrar nossas prisões escuras,
Passar em nossas mentes, tensas como tela,
Vossas recordações, de horizonte em molduras.”
(Charles Baudelaire)

Assim como vimos em Cinderela, esta é a primeira vez – que se tem registro – que a famosa obra de Lewis Carrol (1865) foi transposta para o cinema. Na época aqui estudada, a lei de direitos autorais para adaptações cinematográficas não existia, portanto, as obras teatrais ou literárias podiam ser usadas por qualquer um e com toda a liberdade. Isso só iria mudar em 1911 após brigas judiciais (Butcher, 2024, 54). Tendo em vista essa liberdade que existia durante o primeiro cinema, é fácil entender o porquê de falarmos tanto aqui sobre adaptações.

A narrativa do filme, segue a história do livro de Carrol quase sem mudanças. As principais cenas estão todas lá. Quem já leu a obra, irá facilmente reconhecer a história e a ordem cronológica dela.

Em 1903, ano no qual esse filme saiu, os *nickelodeons* estavam começando a aparecer em algumas cidades, sobretudo dos Estados Unidos, e a linguagem cinematográfica ia, aos poucos, se rebuscando. Esses espaços dedicados exclusivamente à exibição de filmes têm ligação direta com a duração das obras. Não havia mais tanta necessidade de focar em obras curtas, que pudessem ser exibidas entre apresentações de dança ou peças teatrais. Essa obra, é a maior das quatro que são analisadas aqui, quase dez minutos de duração. Isso se deve, também, a um crescente avanço tecnológico e financeiro por parte dos estúdios de cinema. Soma-se a isso, o cenário promissor da Inglaterra, que além de estar driblando muito bem a crise cinematográfica, como já vimos com o filme anterior, também era responsável por grande parte das exportações de filmes para os Estados Unidos. “A indústria europeia continuou a desempenhar um papel importante na formação do cinema americano [...]” (Musser, 1994, 364)²⁶. Muitas dessas obras inglesas e francesas traziam inovações no uso da câmera e também na montagem, o que gerava inspiração e também cópias por parte dos estadunidenses. Como vimos, ainda não existiam leis rígidas sobre autoria no mercado de imagens em movimentos e cada fotograma era precariamente resguardado sob a mesma legislação referente à fotografia estática.

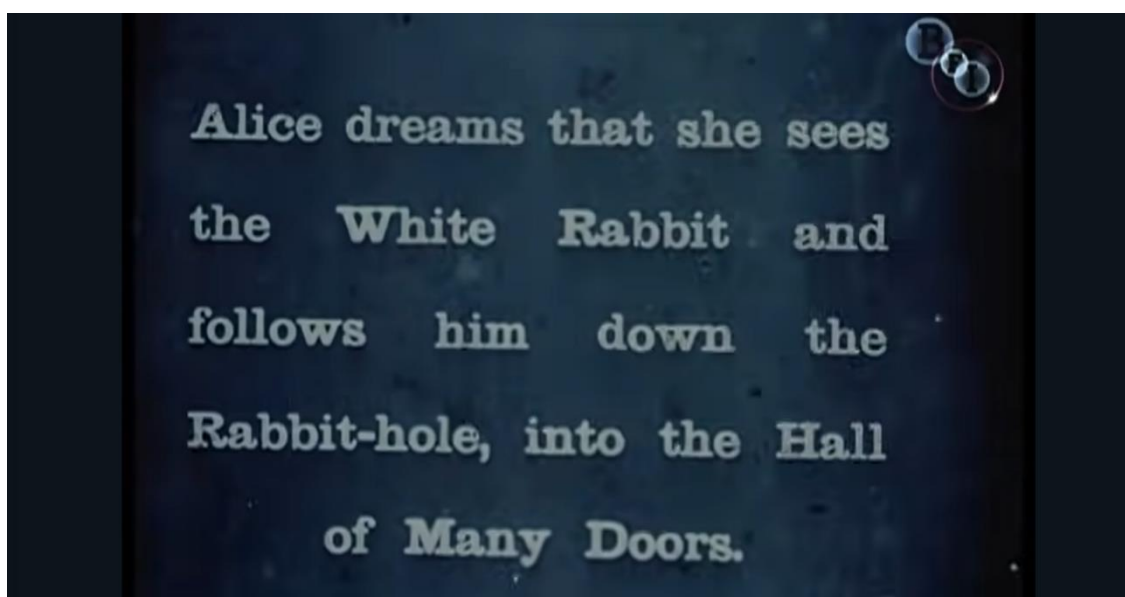
Podemos perceber que, nesse filme, o ritmo é mais acelerado no quesito de quantidade de cenas e ações devido à um roteiro muito bem elaborado. Roteiro esse que está presente, não apenas através das ações das personagens, mas se apoia muito nas cartelas. As cartelas não são exclusivas desta obra, todos os outros três filmes se utilizam delas. Porém, neste caso vemos cartelas relativamente mais longas e narrativas. Elas realmente estão explicando para onde a

²⁶ No original: “The European industry continued to play a major role in shaping American cinema [...]” (Musser, 1994, 364)

protagonista vai e o que está se passando com ela. O grau de narratividade é imensamente maior do que as cartelas que analisaremos no filme seguinte: “Madame com desejos”, que, lá, aparecem mais com um viés de elucidação do que a câmera talvez não consiga captar com tanta clareza. A literatura se faz presente aqui até mesmo nas cartelas.

Importante salientar que, durante esse período no qual os estúdios começaram a pegar para si maior domínio da obra, a tática de escrever nas cartelas as ações que ocorreriam na cena a seguir era útil, pois determinava a ordem que o exibidor deveria colocar os planos. Já que, agora, as obras tinham um fio narrativo cada vez mais claro, era importante que a ordem dos planos fosse seguida para que os espectadores conseguissem entender o que se passava naquele universo filmico. Obviamente, a responsabilidade de comprar todos os planos com as cartelas corretas inclusas era de quem exibia os filmes, e caso não comprasse deveria fazer suas próprias cartelas para explicar a cena seguinte ao público (Musser, 1994, 349).

FIGURA 21 - CARTELA



Frame Alice – Fonte: British Film Institute (BFI).²⁷

²⁷ “Alice sonha que vê o Coelho Branco e o segue pelo Buraco do Coelho, até a Sala das Várias Portas” (tradução da autora).

A cópia que utilizamos para análise está disponível no *British Film Institute* e é apresentada como uma obra que passou por intenso processo de restauro. Realmente é possível perceber que alguns *frames* foram fortemente danificados pela ação do tempo. Isso em nada retira nossa imersão na obra, aliás, acrescenta uma camada histórica importante. Nos fazendo lembrar que assistimos à uma peça que sobreviveu 121 anos até chegar em nossas mãos.

Na primeira cena, temos a encenação do que já pudemos ler na cartela. Alice acorda e vê o Coelho Branco ao seu lado. Ela decide, então, segui-lo através do buraco que está logo à frente deles.

Primeiramente, vamos nos atentar para esta cena. Ali, temos um trabalho de continuidade através da montagem. Após o corte do plano em que ela e o coelho adentram o buraco, sabemos, por suposição, que o caminho estreito que ambos percorrem é o interior dele. Aqui, está presente o que David Bordwell e Kristin Thompson viriam a chamar de montagem de contiguidade. “Em algumas cenas, os personagens saem do espaço de uma cena e reaparecem em um local próximo” (Bordwell; Thompson, 1994, 49).²⁸ Toda a sequência que se segue ao encontro de Alice com o Coelho é guiada por uma curta perseguição que caminha, primeiro para baixo, quando Alice desce e entra no buraco, e depois, para a esquerda até a protagonista entrar na sala onde irá mudar de tamanho. Essa continuidade dos corpos em cena é dada por essa ideia da montagem que começava a tomar forma nesse período do primeiro cinema e que se cristalizaria como linguagem cinematográfica no período de integração narrativa (Gunning, 2006).

²⁸ No original: “In some scenes, characters move out of the space of one shot and reappear in a nearby locale” (Bordwell; Thompson, 1994, 49)

FIGURA 22 – COELHO BRANCO



Frame Alice - Coelho Branco no interior do buraco – Fonte: British Film Institute (BFI)

Podemos adentrar no quesito montagem e pensar nas similaridades desta obra com a última que analisamos e também datada de 1903. Ambas demonstram uma utilização da montagem que valoriza a continuidade e a fluidez. Uma montagem que tem como meta ser imperceptível e deixar o espectador preso à narrativa. O que aqui funciona muito bem já que, apesar de utilizar trucagens, o outro foco da obra é, também, a história a ser contada.

Outro ponto de análise importante neste filme é a parte artística. Cenários, figurinos e objetos de arte são aspectos imprescindíveis para contar a história de Alice. As decisões tomadas à época, revelam um grande cuidado e senso estético que, obviamente, derivam do bom momento financeiro que a Inglaterra passava no cinema. O coelho e outros personagens recebem um figurino especial, os inúmeros personagens que aparecem ao longo da obra são caracterizados tal qual a época que se passa e o local onde estão inseridos. Temos rainhas, cartas, o Chapeleiro Maluco.... todos eles recebem uma atenção no quesito estético. Bem como os cenários – que são inúmeros – e os objetos de arte. Com atenção especial para o objeto a seguir, a garrafa, que se torna extremamente relevante para a história.

Após seguir o novo amigo através do buraco, Alice se encontra em uma sala com uma porta pequena. Ela encontra o que parece ser uma chave, ainda que não consigamos ver com clareza, e com ela consegue abrir uma outra porta menor ainda que está circunscrita na porta maior. Porém, a outra segue trancada. Então, ela se dá conta de que, para atravessar aquela porta ela terá de diminuir de tamanho e a única possibilidade parece ser beber a poção mágica que aparece para ela dentro de uma garrafa.

FIGURA 23 – DRINK ME



Frame Alice - British Film Institute (BFI)²⁹

É a partir dessa bebida que a protagonista muda seu tamanho e pode continuar em sua aventura. Isso, inclusive, vale uma cena muito bem elaborada, no filme. Os planos são sobrepostos – na frente o filme que contém a filmagem da Alice e, ao fundo, o filme com o cenário no qual ela está – para dar o efeito de que a personagem está diminuindo de tamanho.

É fato que aqui as trucagens não são tão presentes quanto na filmografia do Méliès, mas essa sequência de cenas é o primeiro exemplo dentro dessa obra de algo que o cinema pode fazer em favor da narrativa. No livro, Alice também diminui e, logo em seguida, aumenta de

²⁹ “Beba- me” (tradução da autora).

tamanho. Imaginamos isso com clareza quando lemos. Aqui, porém, vemos isso acontecer de uma maneira que a apenas a montagem – o cinema – seria capaz de mostrar.

Quando, enfim, alcança o tamanho correto para atravessar a porta, surge um novo letreiro explicando que agora Alice encontrou um jardim. Esse letreiro explica rapidamente sobre um encontro entre Alice e um cachorro. Logo após já mudamos de cenário e agora a protagonista está dentro da casa do Coelho Branco. Porém, ali dentro, Alice mal cabe, visto que a casa é feita para um coelho. Ali dentro, temos um corte de cena que, após nos mostrar Alice muito grande para o interior da casa, temos acesso a perspectiva de fora da casa, também. Com o braço para fora da janela, Alice parece estar bem apertada e desconfortável.

FIGURA 24 – CASA DO COELHO BRANCO



Frame Alice – Fonte: British Film Institute (BFI)

Após isso, ocorre uma elipse temporal e espacial. Já estamos de frente para uma outra casa, onde um sapo recebe a personagem. Contar exatamente tudo o que ocorre no livro até Alice chegar a esse outro cenário não parece viável, talvez pelo tempo mais estendido que ficaria a obra, ou mesmo pelo fato de serem cenas difíceis de serem filmadas à época. No livro,

essa elipse corresponde a todo o capítulo 5 - *Conselho de uma Lagarta*. Aqui, não conseguiremos traçar exatamente o porquê dessa exclusão, mas se arriscarmos pensar em como se produzia um filme em 1903, talvez cheguemos à conclusão de que filmar uma lagarta gigante fumando narguilé enquanto dá conselhos à uma garotinha possa realmente ser um tanto quanto complexo, caro e talvez não surtir o efeito esperado pelo diretor.

Para a entrada da próxima cena não temos uma cartela explicativa, mas, ao seguir o livro, conseguimos perceber que adentramos no capítulo 6 – *Porco e Pimenta*. E é nessa parte da história que voltamos ao campo da atração nos ajudando a contar uma narrativa.

Nessa casa, temos uma família muito peculiar – ao olhar às ilustrações do livro feitas para seu lançamento, percebemos que as roupas do filme seguem fielmente a roupas desenhadas - onde uma duquesa nina um bebê que se transforma em um porco. No filme, Alice pega o bebê em seus braços e vemos diante de nossos olhos – e aceitamos acreditar – que, naquele universo um bebê pode virar um porco. As sobreposições da película cumprem seu papel narrativo e de atração com maestria, trazendo o tom onírico presente no livro, para a tela de cinema.

FIGURA 25 – TRUCAGEM COM BEBÊ



Frame Alice – Fonte: British Film Institute (BFI)

A caminho do chá com o Chapeleiro Maluco, Alice encontra o famoso gato. Nessa cena, temos uma escolha que nos salta aos olhos. O famoso Gato de Cheshire aparece pela primeira vez numa cena que é marcada não por uma trucagem, ou por um ator vestido de gato. Mas sim por uma escolha de montagem muito mais próxima do naturalismo³⁰ e impressionante no quesito tecnológico, para a época. A cena é um pouco longa, como que para observarmos por mais tempo aquele efeito. Uma filmagem, separada, de um gato de verdade é colocada em cima da filmagem principal da Alice na floresta. Trazendo um naturalismo à obra mesmo em meio à toda a fantasia que ela nos apresenta. Por diversas vezes, o gato olha na direção da protagonista e ela corresponde, como se de fato dividissem o mesmo ambiente.

FIGURA 26 – GATO



Frame Alice – Fonte: British Film Institute (BFI)

É inevitável chamarmos a atenção para o quesito financeiro da obra. Cecil Hepworth não era um desconhecido. Foi um produtor britânico muito importante e um dos pioneiros do cinema. O que justifica a liberdade criativa desse filme. Ainda que não tenhamos acesso a relatos oficiais, ele não parece ter sido um filme barato. A quantidade de figurantes – inclusive

³⁰ Termo usado a partir das ideias de Ismail Xavier (2008)

crianças -, as roupas pensadas especialmente para cada personagem e os diversos cenários que temos é algo que nos faz pensar que o estúdio com certeza já contava com a confiança do setor cinematográfico inglês e também exterior, levando em conta as exportações que ocorriam com frequência.

Durante a festa do chá, voltamos aquele estilo que costuma nos remeter ao teatro, onde atores vestem fantasias. O coelho está lá, bem como o Chapeleiro, e a cena se desenrola sem grandes acontecimentos. Deduzimos apenas que há muita conversa entre eles, o que, se olharmos no livro podemos confirmar. Nesse capítulo do livro, temos um diálogo extremamente literário, com anedotas e trocadilhos que muito dificilmente seriam transpostos para um filme silencioso. Aqui, a câmera filma de longe e sempre de um ponto fixo, sendo impossível ter acesso aos detalhes da mesa, por exemplo.

Na próxima cena a ser analisada, temos um trabalho com a profundidade de campo. Uma cartela nos avisa que a personagem acabou por ofender, sem querer, a Rainha de Copas, e por isso ela está furiosa com Alice. A profundidade, aqui, é utilizada dentro da narrativa para que, enquanto observamos Alice, já tenhamos a noção de que o exército de cartas virá do fundo do quadro. E é exatamente isso que acontece. Em Cinderela, observamos o respeito ao prosclênio, derivado do teatro. Aqui, a linguagem do cinema é levada às últimas consequências e, além das cartas virem correndo do segundo plano até à frente da câmera, elas saem de quadro não pelos lados, tal qual num palco teatral, mas ligeiramente pela frente.

Griffith iria, após 1915, levar às últimas consequências a ideia de linguagem cinematográfica através da montagem, principalmente uma montagem acelerada, característica marcante de *Hollywood* (Xavier, 1984, 25). Aqui, no entanto, trata-se da escola inglesa durante o primeiro cinema, e curioso perceber que a afeição pela profundidade de campo, mais do que pela própria montagem já se mostra presente neste filme europeu. São duas cenas, perto do final, nas quais a cena transcorre principalmente pela presença das personagens que vem do fundo em direção ao primeiro plano. Edwin Porter, cineasta estadunidense, baseia sua obra *The Great Train Robbery* (*O grande roubo do trem*, 1903), toda na montagem e muito pouco na profundidade de campo. Ambas do mesmo ano, mas de continentes que viam – e veem – o cinema e a atração de modos ligeiramente distintos.

FIGURA 27 – PROFUNDIDADE DE CAMPO



Frame Alice – Fonte: British Film Institute (BFI)

Após Alice fugir das violentas cartas, ela acorda de seu sonho e, mais uma vez o efeito de transição de cenas utilizado é a diluição que, aqui, se encaixa totalmente com a linguagem do sonho sobre a qual a história fala, porém, como pudermos ver em Cinderela, este efeito era também utilizado sem que se quisesse remeter a sonho. A protagonista volta à casa e percebe que esteve dormindo esse tempo todo.

Outro trecho que é completamente suprimido nesta obra é o depoimento de Alice no tribunal. No livro, ele se apresenta cheio de diálogos que trazem interpretações ambíguas como é de costume da obra. Uma dificuldade levar informações assim para o cinema da época. É nessa cena que temos, também, a volta de Alice para o mundo real. Cartas voam ao seu redor, num grande redemoinho e ela escuta a voz da irmã chamando por ela. Nada disso parece conversar com as possibilidades materiais da linguagem cinematográfica da época.

Com este filme, conseguimos pensar sobre a importância da narrativa para algumas obras específicas do primeiro cinema e como as trucagens aparecem inseridas dentro dela.

Percebemos, enfim, como as linguagens da narração e da atração coexistiam – e coexistem, de certo modo - de maneira criativa nos filmes da segunda era do primeiro cinema.

II.IV *Madame a des envies* (Madame com desejos, 1906) – Alice Guy

“Assim, vê esse sorriso fino, voluptuoso,
Onde a fatuidade expõe o enlevo seu;
Esse olhar de soslaio, vivo e langoroso;
Esse rosto travesso, envolto em fino véu”.
(Charles Baudelaire)

Obra da diretora Alice Guy Blaché, lançado em 1906 e produzido pela Gaumont, esse filme surge em um momento no qual os *nickelodeons* já são uma força estruturada na área de atração, responsáveis por gerar grandes receitas aos estúdios e tornando o cinema uma atividade industrial. O formato de sala de cinema como conhecemos hoje, começava a tomar forma por essa época, com salas que se especializaram em exibir apenas imagens em movimento e conseguiam se manter financeiramente através dessa atividade. A ideia de que os filmes deveriam ser vistos em uma sala escura com uma grande tela à frente, dividindo este momento em comunhão com outros desconhecidos, vem dos anos em que o *nickelodeons* começaram a se espalhar. “Não é muito dizer que o cinema moderno começa com os *nickelodeons*”³¹ (Musser, 1994, 417).

Nesse filme, temos uma protagonista que, por estar grávida, tem uma série de desejos bem específicos. A obra toda se constrói em cima das realizações desses desejos. São o que move a personagem pelo filme e o centro de todo o roteiro. Eles são fatores que propiciam uma criação de vínculo entre quem assiste e a história que é contada. Isso é demonstrado através das escolhas estilistas que a diretora faz durante a condução do filme. É interessante pensar que uma mulher desejante é a protagonista de um filme feito antes da Primeira Guerra Mundial, onde os papéis de gênero, em especial na elite europeia, estavam muito bem estabelecidos. Alice Guy é perspicaz ao colocar temas entendidos como tabus para época nas telas de cinema. É o que ela faz, por exemplo, em *Les résultats du féminisme* (*As consequências do feminismo*,

³¹ No original: “Its not too much to say that modern cinema began with the nickelodeos” (Musser, 1994, 417).

1906). Nele, os papéis de gêneros são completamente invertidos e, trabalhando com a ironia e com a estranheza que as cenas provocavam – provocam – chega-se à uma crítica ao patriarcado.

Em “Madame com desejos” não há nenhum tipo de crítica escancarada, porém, ao tomar contato com a obra da autora e com sua trajetória de vida, é inevitável pensar em o quão forte é ter um filme onde todo o desenrolar da trama depende da realização dos desejos de uma mulher grávida. O que nos faz pensar, também, em quantas vezes, durante o primeiro cinema, uma mulher grávida foi retratada em um papel central. Portanto, não é difícil pensar que, aqui especificamente, a linguagem cinematográfica é utilizada em favor de uma narrativa – ainda que simples e curta – e de um vínculo com a protagonista.

Além de termos acesso ao desejo da personagem, sabemos também o porquê desse desejo, a sua gravidez. Afora isso temos o aspecto cômico que vem justamente do fato desses desejos serem de coisas que geralmente não são esperadas que uma mulher - ainda mais grávida – faça. E se pensarmos, ainda, no recorte de época, a protagonista parece desejar todos os tipos de prazeres mais frívolos que existem – comer muito, beber, fumar... Algo não muito bem visto para moças fazerem no início do século XX.

Por esse ser o mais novo de todos os quatro filmes, podemos analisá-lo um pouco menos com o olhar de atração e um pouco mais pela perspectiva narrativa. Até porque esse terceiro período do primeiro cinema que vai de 1903 até 1907 é conhecido como período de integração narrativa (Musser, 2006), pois é quando esse tipo de linguagem começa a tomar forma e a se impor como algo importante no mercado cinematográfico.

Esta obra inteira se estrutura como um filme de perseguição. Esse gênero específico do primeiro cinema, estava em alta nesta época e trazia um ponto de sua linguagem que justifica a ideia de que a narração estava ocupando mais espaço nas telas. Esses filmes, deveriam seguir um mesmo personagem, e ter um início, um meio e um final claros e “a estratégia de repetição que tornava inteligível o espaço ficcional percorrido” (Costa, 2012, 34). O que predispõe a existência de uma narrativa simples a ser seguida durante os minutos que se seguem. A continuidade, ainda que não fosse uma questão nesta época, é minimamente seguida nessas obras, já que devemos conseguir distinguir, mesmo em meio às mudanças de cenários, que existe um mesmo personagem fugindo de alguém dentro da mesma história. Contando com um grande número de mudanças de cenários, essas obras se apoiavam na montagem por contiguidade para fazer seu sentido seguir até o final do filme. Essa montagem, descrita por Bordwell e Thompson (1994) e já comentada no capítulo anterior, foi muito utilizada nos filmes

de perseguição justamente por esta lógica interna que ela propicia, na qual a localização das personagens em quadro, se dá num local próximo da saída delas no quadro anterior

Na primeira cena, a protagonista vem caminhando do segundo plano até o primeiro, onde se encontra um senhor e uma criança sentados em um banco de praça. Aqui já podemos perceber novamente a profundidade de campo, tal qual observada na última cena de “Alice no País das Maravilhas”.

FIGURA 28 – HOMEM E CRIANÇA NO BANCO



Frame “Madame com desejos” – Fonte: Internet Archive

Ao chegar ao lado da garotinha, a Madame percebe que a criança está com um pirulito. É aí que temos acesso ao seu primeiro desejo. Ela olha para câmera e cria este primeiro vínculo conosco, espectadores. Seremos cúmplices do ato dela. Ela rouba o doce da criança.

Uma cartela surge para nos explicar exatamente o que talvez a câmera não tenha sido capaz de captar. É mesmo um pirulito. Ela é filmada de longe e logo depois temos um corte para um plano fechado de seu rosto. Aqui podemos perceber o que, com a visão de hoje, poderia ser interpretado como uma falta de continuidade dado o fato de que o fundo do plano fechado

não é o parque no qual a personagem estava passeando. Ainda que isso não fosse um problema para a época, como essa configuração se repete ao longo da obra, é algo digno de nota.

FIGURA 29 – PIRULITO



Frame “Madame com desejos” – Fonte: Internet Archive

Esse plano fechado pode ser observado como uma pequena atração, aqui temos um humor apelativo – visto que toda a ação se concentra nele - que surge das expressões faciais de prazer que atriz faz durante esse *close-up* relativamente longo em seu rosto. O fundo é neutro, o que nos permite um maior foco em nada além de suas expressões faciais, uma pequena atração dentro da narrativa. No entanto, esta pequena atração faz, também, parte da narrativa, já que ela que justifica a motivação, ainda que mínima, da personagem.

A Madame vai sempre à frente do marido, que a segue apressado e preocupado enquanto empurra um carrinho com um bebê. Ele está ali na história como um apoio cômico para as trapalhadas da esposa, é sempre ele que tenta resolver e, nessa primeira parte, acaba levando um soco do homem que está junto com a garotinha. A protagonista, no entanto, não parece efetivamente estar preocupada com isso. Acha graça de tudo e sempre deixa o carrinho para o pai do bebê cuidar. O efeito cômico só aumenta ao pensarmos que tudo isso vai contra os valores comportamentais de gênero da época.

Na segunda parte, Madame deseja o vinho de um senhor que está lendo um jornal. O modo com o qual tudo se desenrola é idêntico ao primeiro. Ela vê o vinho, deseja e, indo contra os apelos do marido, rouba a bebida. A cartela aparece novamente para esclarecer que se trata de uma taça de bebida alcóolica.

FIGURA 30 – COPO DE VINHO



Frame “Madame com desejos” - Fonte: Internet Archive

A cada desejo realizado, o plano se fecha na personagem e podemos ver com clareza a sua reação de prazer diante do doce, cigarro ou bebida que conseguiu pegar. Aqui, é como se a Guy nos dissesse para torcermos por sua protagonista, para termos empatia por ela e por seus desejos. Isso é dito apenas com um recurso de linguagem: o plano fechado - ou médio, a depender de que base estamos seguindo - utilizado num momento intencional da montagem.

Jean Epstein diz que “O primeiro plano é a alma do cinema” (1983, 278), que nele “Nenhum estremecimento me escapa” (1983, 270). E apesar do autor ter se detido a analisar em especial os filmes impressionistas franceses, ele já tinha como bagagem visual as obras da primeira década do século XX. Afinal, foi ali que os primeiros planos e planos detalhes foram utilizados pelas primeiras vezes e experimentados na tela grande.

Os segundos que passamos compreendendo a personagem, são alongados para que, realmente, nada nos escape. Ali, se justificam as ações da personagem. Esse modelo se repete nos quatro esquetes, tal qual um filme de perseguição. Com objetos de desejo diferentes, mas seguindo a mesma linha narrativa.

Na terceira cena, ela rouba a comida de um mendigo que corre atrás dela e de seu marido e seguimos com a famosa marca dos filmes de perseguição e com a montagem que acompanha as personagens saindo pela esquerda do quadro, e começando a cena seguinte sempre pela direita.

Por último temos o encontro do casal com um vendedor de cigarros. Esse é seu último desejo antes do final do filme e, obviamente, ela o realiza com sucesso. Apenas no final de seus quatro minutos é que tudo se resolve de uma maneira cômica e surpreendente e a protagonista dá à luz numa plantação de repolhos – aqui, Guy, faz claramente uma autorreferência em relação ao seu primeiro filme *La fée aux choux* (*A fada do repolho*, 1896).

FIGURA 31 – FINAL



Frame “Madame com desejos” – Fonte: Internet Archive

Em nenhum momento há um grande apelo para nos conectarmos emocionalmente com a protagonista, nada além de escolhas sutis dentro da própria linguagem do cinema que vão, aos poucos, guiando o espectador para onde a ou o diretor deseja. E, ainda, que a intenção maior dos e das cineastas da época fosse, em sua grande parte, a atração pura, é inevitável passar pela atração sem logo após, criar algum tipo de vínculo.

“A magia é a concretização da subjetividade” (Morin, 1983, 147). Essa frase nos traz uma reflexão muito importante para esta parte da pesquisa. Existe uma magia que pertence à arte e que pertence, inclusive, à mídia mais banal que possa existir. Algo que traz deslumbramento, algo que toda uma sociedade reconhece como importante e com potencial de interferir em processos sociais, pois está totalmente incorporada à cultura. Mas o que seria essa magia? É o significado atribuído pelo ser humano que torna o que é material em mágico. O cinematógrafo, um mero aparelho, se converte em cinema, em mídia, em espetáculo. É, portanto, imbuído de magia pela importância que as pessoas - e aqui temos uma grande interferência do capitalismo para criar uma imagem e tornar o cinema uma indústria, obviamente - vão depositando nele.

Quando dizemos magia não falamos sobre algo meramente pertencente ao campo das ideias. Falamos sobre algo que parte de um material físico e que se desdobra em emoção. E é na questão emocional que queremos chegar. Muito mais do que quais são as emoções – isso é extremamente particular de cada pessoa e cada cultura – queremos entender como o cinema é pensado - ou experimentado - para mobilizar essas emoções em quem assiste.

Para guiar essa reflexão alguns termos se fazem importantes. O primeiro deles é o conceito de projeção do qual Edgar Morin nos fala (1983). A projeção é o ato de projetar no outro – no caso, um personagem – nossas emoções, medos e desejos. Isso é extremamente comum hoje em dia e, inclusive, o melodrama – as novelas, por exemplo – trabalham ativamente com isso. Mobilizar emoções para gerar catarse, algo que os antigos gregos já experienciavam com o teatro. Porém, a ausência da participação efetiva do espectador de um filme mobiliza dentro dele a participação psíquica e afetiva. “Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se”. (Morin, 1983, 154). No teatro, apesar de existir a participação afetiva, há uma cooperação entre plateia e atores. Uma sinergia que pode, a depender dos atos da plateia, refletir na peça. No cinema não. Ainda que a sala pegue fogo, o filme seguirá sua projeção impassível. Toda a interferência no filme é feita no plano psíquico, dentro de si, e aí, justamente, reside uma das maiores forças da sétima arte.

Agora, partindo para a ideia complementar traremos um termo chamado compreensão emocional que Skip Dine Young (2014) usa. Aqui, ele parte da não separação entre pensamento e emoção. O espectador utiliza esquemas mentais para organizar o que vê em tela de uma maneira que faça o mínimo de sentido. Mesmo para uma obra curta do primeiro cinema, aquilo precisa ser assimilado e compreendido – de acordo com suas referências pessoais e culturais, inclusive – e após esse entendimento intelectual podemos sentir o que há ali. Medo, alegria, tristeza... para os sentimentos se desdobrarem, precisamos, ao mesmo tempo e sem hierarquização, passar pelo entendimento. Portanto, é a partir dessa conversa entre razão e emoção que surge a compreensão emocional dita pelo autor. Porém, de que maneira esses dois teóricos podem se conversar?

Ambos trazem a ideia da emoção como guia para uma obra cinematográfica. Mas não só. A emoção como algo que surge de algum lugar que foi pensado para ela surgir. Aqui, estamos falando especificamente de como isso tudo teria surgido – ou começado a tomar forma – lá pelos idos do início do século XX. É possível deslocar essas ideias do tempo para criar uma visão mais clara sobre a maneira com a qual a experiência emocional foi sendo formada ao longo das décadas e ao longo da própria história do cinema.

Vemos em “Madame com desejos”, que já naquela época uma ferramenta de linguagem, muitíssimo óbvia nos dias de hoje, o plano fechado, é utilizada de maneira recorrente dentro da obra. Se, aqui, o plano fechado foi utilizado para criarmos empatia pela personagem, ou para mostrar um rosto humano em um tamanho grande e em movimento numa tela de cinema, pouco importa. Ambas as coisas corroboram para um fim parecido, alguma sensação que desperta em nós um chamado para continuarmos olhando aquelas imagens em movimento, pois a atração por si só desperta algo de emocional em nós.

Para usar de comparação temos um filme que já foi muito analisado quando o assunto é plano fechado. *The gay shoe clerk (O vendedor de sapatos alegre*³², 1903) é um filme de Edwin S. Porter que é descrito por Gunning (2006) como um exemplo de atração pura, já que ali não constaria nenhuma narrativa a ser desenvolvida. Neste mesmo texto, Musser vai um pouco além e defende que há sim uma linha narrativa na obra, ainda que muito tênue. A cena importante para a análise é um simples *close-up* na perna da personagem. Gunning diz que esse plano não vem como um acréscimo narrativo ou como uma explicação de algo que câmera não

³² Tradução da autora.

pode captar, mas sim como uma cena que desperta desejo e por isso é exposta. Uma cena erótica, logo, um indício da atração.

FIGURA 32 – CLOSE-UP



Frame “O vendedor de sapatos alegre” – Fonte: Internet Archive

Ao destrinchar esses dois caminhos paralelos podemos concluir que sim, a história tem uma linha narrativa tênue e a cena corrobora para isso, uma vez que mostrar a perna é mostrar o desejo do vendedor que, como nos diz o título, é nosso personagem principal. Porém, ainda sim é uma cena na qual o foco é o desejo e, inclusive, despertar esse desejo na plateia da época. Logo, a atração. Por não se tratar num *close* em um rosto de uma personagem não há nenhum tipo de empatia sendo criada naquele momento. Aliás, as três personagens são vistas sempre de longe, não sendo possível focalizar suas expressões.

Contrapondo com o filme da Guy, onde o *close-up* se dá nas feições da protagonista, é fácil perceber que o segundo filme segue por um caminho de muito mais conexão com o público do que o primeiro. Apesar de complexo de delimitar exatamente onde começa e onde termina a atração e/ou a narração, temos alguns indícios de cenas que corroboram mais para uma, e menos para a outra. Assim podemos perceber com qual intuito foi feito cada filme e de que maneira ele reverbera, hoje em dia, nas discussões sobre os primórdios do cinema.

Assim como emoção e pensamento precisam andar juntos para que a compreensão total da obra cinematográfica seja feita, a atração e a narração também andavam lado a lado, durante a época do primeiro cinema e, se observarmos atentamente, até hoje, ainda que de maneira diferente e passível de outros tipos de análise.

III. CONCLUSÃO

Após a análise destes quatro filmes, o que fica para nós a respeito da ideia discutida no começo desta dissertação? A narração e a atração conviveram no primeiro cinema? A análise fílmica traçada aqui, reafirma essa ideia?

Sim, mas vai além. Vai além pois, após esmiuçarmos a linguagem cinematográfica de algumas obras da época, conseguimos perceber que, para além de uma linguagem fechada e estática, ela era uma eterna conversa entre os dois regimes estudados. Antes de traçar onde temos a presença da atração e onde temos a narração, é muito mais profícuo perceber que sempre que as duas se encontram de maneira dialética nessas obras, temos a presença da linguagem que fez parte do primeiro cinema e da modernidade como um todo. Para esses filmes não podemos lançar um olhar marcado pela época na qual estamos inseridos – ainda que isso seja difícil -, o trabalho constante ao se analisar filmes que foram feitos até a primeira década do século XX é justamente o de tentar olhar com frescor para obras que em muito diferem do que estamos acostumados. Porém, se em tanto diferem, em outro tanto conversam. Vemos, nesses filmes, pontos que viriam a emergir como bases da linguagem cinematográfica e do cinema narrativo clássico. A maneira com a qual foram usados é que realmente difere. Ao passar dos anos, o cinema se torna um acúmulo de conhecimento tecnológico e de linguagem, possibilitando cada vez mais novas maneiras de se contar e mostrar histórias e imagens.

As análises precedentes, englobam muito do contexto histórico da época e, quando possível, trazem outros filmes para que possamos ter um objeto de estudo mais destrinchado. Ao aproximarmos as quatro obras, podemos ver claramente que ambos os regimes coexistem em todas, ainda que mais em algumas, do que em outras. Conseguimos perceber que a montagem já era bem explorada tanto por Albert Smith, quanto pela Alice Guy. Dois filmes que, cada um à sua maneira, são dignos de destaque neste quesito.

Apesar de não ter sido o foco primeiro desta pesquisa, a questão da adaptação, seja ela vinda dos palcos ou dos livros, acabou por se mostrar um aspecto digno de nota. Méliès e

Hepworth, trazem histórias clássicas para as telas, num período em que a narrativa ainda não era o cânone cinematográfico. Como isso é feito e como a atração permanece incólume dentro desses filmes é algo que, quando observamos mais de perto, nos traz respostas para as questões que propomos no início. A convivência entre regimes era algo fluido e que, na época, era menos exata e separada, mais próxima mesmo do “caldo cultural” do qual Gaudreault nos fala, portanto, não seria profícuo para esta dissertação tentar encontrar o exato momento em cada regime se destaca, mas sim, perceber que a maneira fluida com a qual os dois aparecem nos filmes é uma das marcas mais fortes da linguagem do primeiro cinema, especialmente tendo como base as obras aqui apresentadas.

Ainda que o cinema narrativo clássico não seja o foco de estudo aqui, é parte importante para entendermos o todo. É justo que terminemos esta dissertação com ao menos uma menção a esse tipo de cinema que se fortalece após 1915. É com esse cinema que deixamos, também uma abertura para futuros estudos que contemplem uma análise para além do primeiro cinema e quem sabe, para os ecos que o regime de atração deixou no que seriam os futuros filmes. Ainda há muito o que ser contemplado quando partimos das discussões teóricas aqui propostas para cunharmos análises fílmicas que englobem os aspectos históricos, materiais e de linguagem fílmica da época. Até aqui, conseguimos analisar à fundo quatro obras e manter uma conversa entre elas e seu tempo. Partindo das ideias cunhadas, principalmente, por Gunning, Gaudreault e Musser, fomos além das teorias históricas e aplicamos isso em análises fílmicas baseadas especialmente nas ideias de análise fílmica que Aumont nos apresenta.

Esse cinema que, se formos seguir a historiografia clássica, começa com Griffith e seu polêmico filme *The birth of a nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915). Esta obra que foi responsável por condensar vários pontos da linguagem do cinema e teve um grande alcance comercial, deve seu sucesso não apenas ao seu quesito técnico muito bem elaborado, mas também à maneira como a história foi contada. A Biograph era uma produtora de grande influência nos Estados Unidos e, após conseguirem retomar o poderio dos filmes que estava sendo constantemente ameaçado pela francesa Pathé³³, eles claramente precisavam de um nome que levasse à frente as produções mais importantes do estúdio. Esse nome era Griffith que, como o próprio Ismail Xavier diz: “Isoladamente, muito dos procedimentos que Griffith soube melhor do que ninguém coordenar podem constatados em filmes anteriores à sua carreira:

³³ Para maiores informações sobre este tema ver: “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano” (Abel, 2001, 258 -312).

movimentos de câmera, montagem paralela, cortes no interior de uma cena para destacar um aspecto importante.” (1984, 35).

Um pouco parecida com a dinâmica dos irmãos Lumière com o cinematógrafo que, antes de inventarem algo do zero, sua tecnologia esteve mais para um símbolo de um início, uma vez que conseguiu condensar em si diferentes funções e criar uma propaganda efetiva.

Ao contrário do que nos diz o senso comum, o filme de Griffith não é algo inocente, fruto do seu tempo. Na época em que foi lançada, já aconteceram inúmeras manifestações contra o teor racista e separatista apresentada nela: “Em algumas cidades foi pedida a interdição do filme, a agitação provocada pelos protestos e ações judiciais levou a algumas alterações na versão final das obras” (Xavier, 1984, 61).

Muito se especula que, cinco anos após o seu lançamento, Oscar Micheaux, o primeiro diretor negro estadunidense que se tem registro, teria lançado o seu filme *Within our gates* (*Dentro de nossos portões*, 1920)³⁴ como uma resposta a Griffith. De fato, ao assistirmos ao filme conseguimos perceber o tom crítico que o roteiro tem em relação à segregação racial imposta no país e as diferenças de opinião entre sulistas e nortistas. O mesmo pano de fundo histórico que se apresenta no filme do Griffith, só que aqui, representado através de uma opinião política completamente oposta.

Continuando com esse pensamento de “vários finais” para o primeiro cinema e os “vários começos” para o cinema narrativo clássico, temos uma obra que, sendo ainda de 1914, já desponta como um épico que condensou em si vários quesitos da linguagem clássica. *Cabíria*, de Giovanni Pastrone, é um marco não só para o cinema italiano, mas para o cinema como um todo. Em suas quase três horas e meia, ela traz um roteiro épico sobre a Roma antiga e abusa de vários cenários e efeitos visuais que mostram a destruição de uma cidade inteira por um vulcão.

Os três filmes citados anteriormente, servem para elucidar uma das questões que nortearam a forma de análise histórica aqui contida. Impossível determinar a exata primeira vez que uma tecnologia ou linguagem desponta no cenário internacional. E, para além, o que ganhamos de fato traçando isso? É muito mais promissor analisarmos a conjuntura histórica como um todo e ver que sociedade era aquela que contribuiu para que tantas pessoas diferentes tivessem ideias parecidas, em épocas próximas. O cinema é um belo objeto de estudo quando pensamos nisso, pois, além de pensarmos sobre o contexto histórico, podemos, também,

³⁴ A autora gostaria de agradecer aos programadores do Instituto Moreira Salles, de São Paulo, pela exibição restaurada, aberta ao público, e com acompanhamento musical, promovida pelo equipamento cultural durante novembro de 2024.

analisar a linguagem empregada em obras de determinado período e tentar vislumbrar começos para o que presenciamos hoje.

Por fim, importante reiterarmos que, esta pesquisa só foi possível pois as cópias das obras aqui citadas sobreviveram mais de um século. Sabemos que muitas obras dessa época são encontradas longe de seus países de origem, guardadas por famílias e doadas para ambientes culturais a fim de que mais pessoas entrem em contato com aquele documento artístico e histórico. Este estudo só foi possível, pois houve interesse em conservação, catalogação e quiçá, alguma bondade de tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano”. Em CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa R (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film history: an introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado de cinema no Brasil – Princípios de uma hegemonia**. Belo Horizonte: Letramento, 2024

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CARVALHO, Danielle C. “Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética”. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 178-199, jan-jun. 2017. Disponível em: <[file:///C:/Users/JULIA/Downloads/pbarros1,+Daniele+Crepaldi_2%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/JULIA/Downloads/pbarros1,+Daniele+Crepaldi_2%20(1).pdf)> Acesso em: 27/01/2025

CARVALHO, Danielle C. “Early Cinema in Rio de Janeiro: between the theater, the newspaper, and the screen”. Em CHRISTIE, Ian et al (org.). **Crafts, trades, and techniques of Early Cinema**. Michigan: Michigan Publishing, 2024.

CARVALHO, Danielle C. “*Au Cinéma* (1908): a literatura reflete sobre o primeiro cinema”. Em Aguiar, Carolina A. [et al.] (org.). **Cinema: estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre, Editora Sulina, 2019.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. Em CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa R (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COSTA, Flávia C. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COSTA, Flávia C. “O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes”. São Paulo, V. 3 N. 1 (1995): **Cadernos Subjetividade**. Dossiê Cinema. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/issue/view/1972/170>> Acesso em: 27/01/2025

COSTA, Flávia C. “Primeiro Cinema”. Em MACARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

CRUZ, Claudio Alano Celso da. “O Livro das Passagens e o conceito de Imagem Dialética em Walter Benjamin”. Pelotas: **Cultura literária na América Latina**, N. 30 (2018): Caderno de Letras. Disponível em: <
<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/issue/view/743/203>> Acesso em: 27/01/2025

EPSTEIN, Jean. “Bonjour cinema”. Em XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”. Em XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EISENSTEIN, Serguéi. “Montagem de atrações”. Em XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EISENSTEIN, Serguéi. “Método de realização de um filme operário”. Em XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EISENSTEIN, Serguéi. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema Como Arqueologia das Mídias**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GAUDREAULT, André. “O Cinema Dito dos Primeiros Tempos: um Caldo de Cultura em Plena Ebulição”. **Galáxia**, n.37, p. 19-40. São Paulo, 2018. Disponível em: < chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/gal/a/jNJW6C8cV5fm6TW5rTBxpdH/?format=pdf&lang=pt> Acesso: 27/01/2025

GAUDREAULT, André. “From ‘Primitive Cinema’ to ‘Kine-Attractography’”. Em STRAUVEM, W. (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GAUDREAULT, André; DULAC, Nicholas. “Circularity and repetition at the heart of the attraction: Optical toys and the emergence of a new cultural series”. Em STRAUVEM, W. (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GUNNING, Tom. “The cinema of attraction[s]: Early Fil, its spectator and the avant-garde”. Em STRAUVEM, W. (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”. Em STRAUVEM, W. (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GUNNING, Tom. “An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator”. **Art and Text**: Toronto, n.34 Spring, 1989. Disponível em <<chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://blogs.ubc.ca/astu204a/files/2016/05/gunning-1.pdf>> Acesso em: 27/01/2025

GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. Em CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa R (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HANSEN, Miriam B. “A Produção de Massa dos Sentidos: Cinema Clássico como Modernismo Vernacular”. **Vivomatografias. Revista de estudos sobre precine y cine silente em Latinoamérica**, n.5, p. 179-215. Dezembro de 2019. Disponível em <https://www.academia.edu/41429405/Vivomatografias_Revista_de_estudios_sobre_precine_y_cine_silente_en_Latinoam%C3%A9rica_N_5> Acesso em: 27/01/2025

HANSEN, Miriam B. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. Em CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa R (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 2007.

MALTHÊTE, Jacques. "Georgette Méliès." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. **Women Film Pioneers Project**. New York: Columbia University Libraries, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.7916/d8-14t0-y593>> Acesso em: 10/01/2025

MORIN, Edgar. “A alma do cinema, Cap. IV de O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia sociológica.” Em XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: The american screen to 1907**. Califórnia: University of California Press, 1994.

MUSSER, Charles. “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”. Em STRAUVEM, W. (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

MUSSER, Charles. “Historiographic method and the study of Early Cinema”. Em: **Cinema Journal** 44, No. 1, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/6886683/Historiographic_Method_and_the_Study_of_Early_Cinema> Acesso em: 27/02/2025

MUSSER, Charles. “Primórdios, formações, genealogias: o documentário de *longue durée*”. Em Aguiar, Carolina A. [et al.] (org.). **Cinema: estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre, Editora Sulina, 2019.

PIEDADE, L.F.R.; CANEPA, L.L. “O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol”. Em: **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial (vol. 1)**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SADOUL, Georges. “Louis Lumière, diretor de cinema”. Em BAPTISTA, Lucas (org.); CHIARETTI, Maria (org.); NOGUEIRA, Calac (org.). **Catálogo Lumière Cineasta**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2020.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. Em CHARNEY, Leo (org.); SCHWARTZ, Vanessa R (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SOUTO, Mariana. “Constelações Fílmicas: um Método Comparatista no Cinema”. Em: **Galáxia**, n.45, p. 153-165. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673/33173>> Acesso em: 27/01/2025

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**. São Paulo: brasiliense, 1984.

YOUNG, Skip D. **A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna**. São Paulo: Cultrix, 2014.

ZILIO, D. T. “A Evolução da Caixa Cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral”. Em: **Pós**, São Paulo, v. 17, n. 27, p. 154 – 173, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

A trick of light (1995) – Wim Wenders

Alice in Wonderland (1903) – Cecil Hepworth

Be natural: the untold story of Alice Guy-Blaché (2018) – Pamela B. Green

Cabíria (1914) – Giovanni Pastrone

Cendrillon (1899) – Georges Méliès

Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse (1912) – Georges Méliès

Cinderela (1950) - Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske

La fée aux choux (1896) – Alice Guy

L'arroseur arrosé (1895) – Louis Lumière

Les résultats du féminisme (1906) – Alice Guy

Louis Lumière (1968) – Éric Rohmer

Lumière! L'Aventure commence (2017) - Thierry Frémaux.

Madame a des envies (1906) – Alice Guy

Mary Jane's Mishap (1903) – George Albert Smith

The Big Swallow (1901) - James Williamson

The birth of a nation (1915) – D. W. Griffith

The Dorothy's dream (1903) - George Albert Smith

The gay shoe clerk (1903) - Edwin S. Porter

The grandma's Reading glass (1900) - George Albert Smith

The great train robbery (1903) – Edwin S. Porter

Voyage dans la lune (1902) - Georges Méliès

Was geschah wirklich zwischen den Bildern? (1986) – Werner Nekes

Within our gates (1920) – Oscar Micheaux

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

